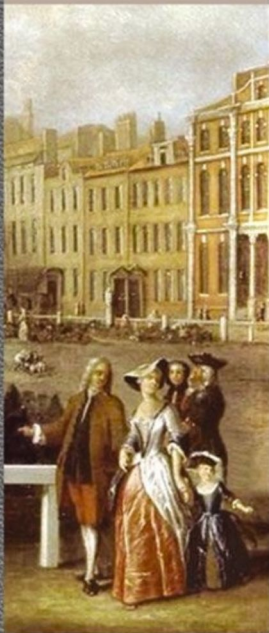


ГЕНДЕЛЬ



Лариса
Кириллина



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1834

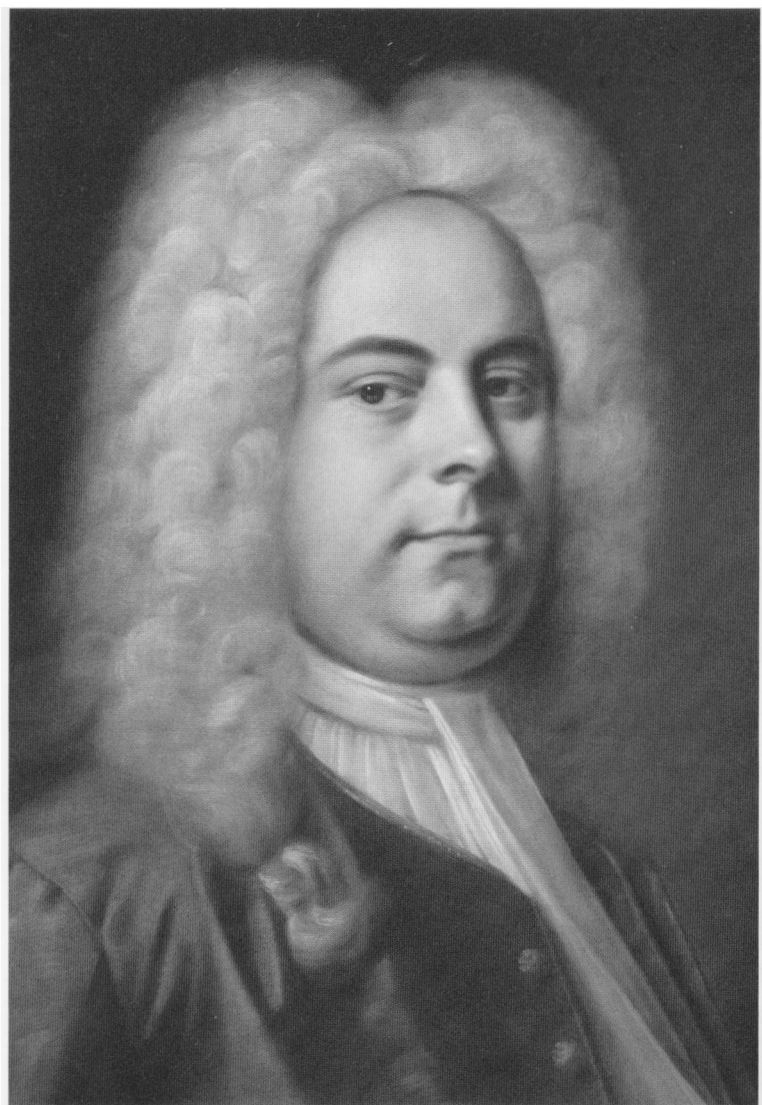
(1634)

Лариса Кириллина

ГЕНДЕЛЬ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2017



George Frideric Handel

УДК 78.03(092)

ББК 85.316

К 43

знак информационной
продукции **16+**

ISBN 978-5-235-03967-4

© Кириллина Л. В., 2017

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2017

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

В 1685 году в Германии случилось чудо: в соседних землях, Саксонии и Тюрингии, с промежутком примерно в месяц родились два гения — Георг Фридрих Гендель и Иоганн Себастьян Бах. История словно бы решила поставить эксперимент, создав для них сходные условия, а затем позволив каждому следовать своим путём. В итоге эти пути разошлись очень далеко. Возникло два мощных полюса духовного притяжения, два разных художественных мира: генделевский и баховский.

Мир Баха сакрален. Его творчество ассоциируется с грандиозным, хотя и несколько сумрачным храмом. Мир Генделя театрален. Главные жанры, в которых он работал, — опера и оратория, причём оратория драматического характера, построенная на конфликте действующих лиц. В творчестве Генделя, словно на воображаемой всемирной сцене, разворачиваются увлекательные или поучительные сюжеты из жизни античных богов, средневековых рыцарей, германских королей, римских диктаторов и восточных тиранов. Даже библейские герои наделены у Генделя не только монументальным величием, но и вулканическими страстями.

Возможно, Гендель был последним из гениев, кому легко удавалось сочетать в своём творчестве артистическое совершенство и откровенную ангажированность. Он создал немало произведений для официальных церемоний, начиная от «Оды ко дню рождения королевы Анны» (1713) до «Музыки для королевского фейерверка» (1749). Генделевский антем «Садок-священник» (1727), написанный в честь коронации короля Георга II, в 1992 году стал гимном Лиги чемпионов УЕФА, и его знает теперь каждый любитель футбола. Другое популярнейшее произведение Генделя — хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия», час-

то сопровождает публичные торжества, исполняясь подчас в бойких эстрадных обработках. Доходчивость многих знаменитых произведений Генделя приводила к частому использованию его музыки в театре и кино. О самом Генделе также неоднократно снимали фильмы, как сугубо игровые, так и документальные.

Колоссальный масштаб личности и дарования Генделя был ясен уже его современникам. С самого начала композиторской карьеры он был окружён вниманием меценатов и публики. Именно ему, единственному из всех знаменитых музыкантов, был воздвигнут памятник при жизни, причём не в родном Галле, а в Лондоне.

Но это не значит, что Гендель всегда был счастливым баловнем Фортуны. Напротив, его постоянной спутницей на пути к успеху была ожесточённая борьба с конкурентами, завистниками и недоброжелателями. Он десятилетиями работал на износ, делом доказывая своё превосходство над всеми соперниками. Эта борьба в конце концов подорвала богатырское здоровье Генделя, но не сломила его дух. История довела до конца идею символического созвучия двух судеб: оба выдвинутых ею на мировую сцену героя — Бах и Гендель — в конце жизни от непрестанных трудов ослепли, и оба выдержали это тяжёлое испытание с мужественным достоинством, продолжая трудиться, пока хватало физических сил.

Бах умер в 1750 году, Гендель — в 1759-м. Вместе с ними ушла в прошлое эпоха барокко, длившаяся в музыке почти полтора столетия, с начала XVII века. Затем настало совсем другое время, когда художественные идеалы позднего барокко — грандиозность, пышность, царственное величие, изошрённая сложность языка — уступили место сначала сладостной ясности галантного стиля, а затем венской классике в лице Гайдна, Моцарта и Бетховена. Классики восхищались учёным и глубоко религиозным искусством Баха, но героический и светноносный Гендель был им ближе по духу. Бетховен считал его самым великим композитором всех времён и народов.

Немецкие романтики XIX века — Мендельсон, Шуман, Лист, Брамс, Брукнер, ценя и уважая Генделя, преклонялись в первую очередь перед Бахом. Романтический образ Баха не вполне соответствовал реальному, однако хорошо вписывался в идеальные представления о том, каким надлежит быть истинному художнику.

В XIX веке сложилась своеобразная мифология, уxo-

дящая корнями в романтические представления о гении как о человеке не от мира сего, почти непременно бедном, непрактичном, непризнанном и непонятом, постоянно страдающем, презирающем прозу жизни и творящем исключительно из высших побуждений. Образ благочестивого и скромного Баха в какой-то мере укладывался в эту мифологию. Гендель же с его блестящей международной карьерой, внешней импозантностью и властной предприимчивостью смотрелся явным исключением. Долгая благополучная жизнь, всеевропейская слава, сочетание завидной деловой хватки с неиссякаемой творческой плодотворностью — всё это выглядело подозрительно неромантично. Кому-то Гендель казался всемогущим «олимпийцем», вроде Гёте, который умел быть одновременно министром, мыслителем, светским человеком и великим поэтом. Государственных постов Гендель не занимал, однако, пока он был жив, его колоссальная фигура доминировала над окружавшим его музыкальным ландшафтом.

Приверженцы элитарного искусства ставили Генделя в вину его умение обращаться к самой широкой аудитории, и здесь он оказывался предтечей массовой культуры XX века с её шоуменами и поп-звездами — кумирами экранов, телешоу и многотысячных стадионов. Так фигура одного из величайших музыкальных гениев постепенно покрылась гламурной позолотой, скрыв от непосвящённых настоящий облик великого мастера и не менее великого человека.

Предоставим же слово современнику Генделя, историку музыки Чарлзу Бёрни, который лично знал композитора в поздние годы его жизни, хотя, будучи значительно моложе его, большей частью наблюдал за ним со стороны: «Гендель имел крупную фигуру, был несколько тучен и неуклюж в движениях, однако выражение его лица, которое я помню так хорошо, будто видел его вчера, полно было воодушевления и достоинства и несло на себе печать превосходства и гения. Он был импульсивен, резок и властен, что проявлялось в его поведении и манере общения, однако начисто лишён недоброжелательства и злобы; в самом деле, оригинальный юмор и приятность были даже в его живейших вспышках гнева и нетерпения, которые, с его ломаным английским, были чрезвычайно забавны. Природная склонность к остроумию и юмору и счастливая манера рассказывать об обыкновенных событиях необычным образом давали ему возможность ставить людей в смешное

положение и видеть обстоятельства со смешной стороны. <...> Обычно выражение лица Генделя было мрачным и угрюмым, но когда он всё же улыбался, это напоминало солнечный луч, сверкнувший из-за чёрной тучи. То была внезапная вспышка ума, остроумия и хорошего настроения, которыми освещалось его лицо, — такое мне вряд ли доводилось видеть у кого-либо другого»¹.

Зарубежная генделиана, начало которой было положено ещё при жизни композитора его другом Иоганном Маттезоном (очерк в биографическом словаре «Основание триумфальных врат», 1740), исключительно богата. Она включает в себя и фундаментальные труды биографического и справочного характера, и книги, посвящённые отдельным жанрам и периодам творчества композитора, и исследования, касающиеся связей искусства Генделя с художественными традициями Германии, Италии, Франции, Англии. Порой затрагиваются и совсем неожиданные темы. Известная американская писательница Донна Леон, автор детективов о комиссаре Брунетти, будучи страстной поклонницей Генделя, опубликовала книгу «Генделевский bestiарий» (*Handel's Bestiary*, 2011), посвящённую образам животных в операх композитора.

К сожалению, на русском языке о Генделе написано мало — гораздо меньше, чем он того заслуживает. Часть изданных в нашей стране работ — переводные (очерк Романа Роллана «Гендель», книга Иштвана Барны «Если бы Гендель вёл дневник», монография Силке Леопольд «Оперы Генделя»). И хотя в последние десятилетия положение начинает меняться, ни одной крупной книги, в которой подробно прослеживался бы жизненный и творческий путь композитора, в России до сих пор не издавалось. Между тем «генделевский ренессанс», охвативший в XX веке весь мир, добрался и до нашей страны. Оперы и оратории Генделя исполняются и ставятся на сценах в Москве, Петербурге и в других крупных городах — Перми, Омске, Воронеже, Уфе. Хотя подобные концерты и постановки чаще всего носят разовый или экспериментальный характер, интерес к ним велик, и многим слушателям, наверное, за-

¹ *Бёрни Ч.* Очерк жизни Генделя / Пер. и коммент. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 69, 75. Далее в ссылках издания, указанные в списке литературы, будут приведены в сокращённом виде (без указания места и года публикации, а также состава редколлегии). Издания, не включённые в список литературы, будут названы полностью.

хотелось бы побольше узнать о личности создателя этой музыки.

Биография Генделя, сама по себе увлекательная как роман, способна многому научить и о многом заставить задуматься. Если в неё вникнуть, то перед нами раскроется чрезвычайно богатая событиями, славная жизнь очень сильного, очень мудрого и очень одинокого человека, который был безупречно верен однажды избранному призванию: служить искусству, а через него — всему человечеству. Музыка, созданная Генделем, уже более двух столетий продолжает нести людям свет, радость, утешение и вдохновение.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПРИЗВАНИЕ

Гендель из Галле

Галле (Халле) — маленький город в Верхней Саксонии, расположенный на берегу небольшой реки Заале, сохранился до наших дней во вполне узнаваемом виде. И на старинных гравюрах, и на современных фотографиях он выглядит как иллюстрация к идеальной немецкой сказке с непременноми добропорядочными бюргерами, благодетельным, мудро правящим князем, с церковью в готическом стиле, ратушей, рынком, рядами уютных домов с черепичными крышами. Для всеобщего счастья не хватает лишь появления чудесного ребёнка, поцелованного в колыбели феями или ангелами. Но гражданам Галле пришлось многое испытать, прежде чем в их городе воцарился прочный покой, вслед за которым пришла и честь — называться родиной Георга Фридриха Генделя.

В исторических документах Галле упоминался с начала IX века поначалу как крепость, основанная императором франков Карлом Великим, а затем как город. Местность, в которой он расположен, скорее приятна взору, нежели броско живописна. Чуть сонная река Заале, лишь изредка выходящая из берегов во время паводков, плавные невысокие холмы, сменяющиеся лугами и полями, острые шпили соборов и колоколен, уложенная на века брусчатка просторных площадей и не слишком узких улиц. Примерно таков Галле и сейчас, особенно в центре, где многое сохранилось или было воссоздано таким, как было при Генделе, а постройки XIX и XX веков стараются не выбиваться из заданного ритма и фона.

В окрестностях Галле издавна добывали соль, которая всегда была ходовым товаром, и многие жители города были связаны с солевой промышленностью или с торговлей. Здесь пересекались многие пути, скрещивались судьбы,

переплетались различные культуры и конфессии. Тридцатилетняя война (1618—1648), опустошившая многие германские княжества, нанесла Галле большой урон, но по прошествии нескольких десятилетий жизнь вошла в размеренное русло. Тут появился свой двор: герцог Август Саксен-Вайсенфельский управлял Галле как полномочный представитель Магдебургского архиепископства, к которому тогда административно относился город. Благодаря этому князю в Галле заметно оживилась светская и музыкальная жизнь; при дворе ставились даже оперы на немецком языке.

Политическая карта Германии в конце XVII века выглядела совсем не так, как в наши дни, да и Германии как единого целого тогда не существовало. Недаром Генделя называли именно саксонцем, а не немцем вообще. Для современников саксонцы, пруссаки, швабы, баварцы и прочие были отнюдь не единым народом. Различались диалекты, нравы, привычки, традиции. Впрочем, границы королевств и княжеств постоянно менялись и перекраивались, иногда в результате войн, а иногда и вполне мирно, вследствие династических пертурбаций.

В 1680 году, после смерти герцога Августа, Галле вошел в состав соседнего княжества Бранденбургская марка¹, а с 1701-го вместе с Бранденбургом сделался частью молодого Прусского королевства. Сын покойного герцога, Иоганн Адольф, переехал в свою резиденцию в соседний, ещё более игрушечный городок Вайсенфельс. Княжеского двора в Галле с тех пор не было, хотя прочные связи с саксонской династией сохранились. Но культурная жизнь города приняла несколько иной характер — одновременно и подчёркнуто религиозный, и просветительский. Тогда между этими тенденциями не было явных противоречий. Во многих немецких областях Просвещение имело религиозную направленность.

С 1541 года господствующей в Галле религией стало лютеранство. Сам Мартин Лютер неоднократно проповедовал в здешних храмах, а его посмертная маска благоговейно хранится в церкви Пресвятой Богородицы (Мариенкирхе) на Рыночной площади: тело Лютера везли к погребению через Галле, и отдать последние почести реформатору вышло едва ли не всё население города. Около 1685 года

¹ Марка — пограничная область. Иное название княжества — Маркграфство Бранденбург.

в немецкие земли, спасаясь от преследований, переселились десятки тысяч французских протестантов — гугенотов и кальвинистов. Поскольку в 1682 году половина населения Галле вымерла от эпидемии чумы, власти приветствовали приток переселенцев, которые могли способствовать быстрому восстановлению деловой, духовной и культурной жизни города. Здесь собралось много энергичных и образованных людей, ценивших знания и стремившихся к ним. В знаменательном 1685 году в Галле появилось учебное заведение для мальчиков дворянского сословия — Рыцарская, или Дворянская, академия, которая, впрочем, не могла вместить всех желающих. В 1694 году по инициативе бранденбургского курфюрста Фридриха III в Галле был открыт университет, носивший имя этого князя и первоначально имевший четыре факультета: теологический, юридический, медицинский и философский.

Всё это было само по себе прекрасно, однако даже в мирные времена жизнь в Галле не была сплошь радостной и безмятежной.

Страшная эпидемия чумы 1682 года самым непосредственным образом сказалась и на судьбе придворного хирурга Георга Генделя — отца героя нашей книги. На старости лет он оказался в положении ветхозаветного праведника Иова, который безо всякой вины потерял самых близких, но, поскольку не возроптал на Бога, а стойко принял все удары судьбы, оказался с лихвой вознаграждён за свои душевные страдания.

Георг Гендель (1622—1697) был по-своему незаурядным человеком, хотя к искусству не имел никакого отношения. Он родился в Галле третьим сыном уважаемого медника Валентина Генделя, переселившегося сюда из Бреслау (ныне — польский Вроцлав). Унаследовать отцовское дело младший сын никак не мог, и во время Тридцатилетней войны Георг Гендель подался на поля сражений, где неожиданно обнаружил талант полевого хирурга: ему удавалось спасать раненых, делая сложные и даже рискованные операции. При том, что операции производились довольно варварскими методами, многие пациенты Генделя, как ни странно, выживали. Вернувшись в Галле, он стал учеником Адама Альбрехта, «хирурга и цирюльника» (в те времена эти профессии рассматривались как смежные). В 1643 году Георг Гендель удачно женился на состоятельной вдове своего коллеги, Анне Эттингер, которая была примерно на 12 лет старше его. В этом благополучном браке, длившемся

40 лет, родились несколько детей. Старший сын, Готфрид, получил медицинское образование и должен был унаследовать профессию отца; впоследствии это удалось сделать другому сыну, Карлу. Хотя настоящего медицинского образования у самого Георга Генделя не было, его выдержка и точность при проведении операций вызывали восхищённое удивление пациентов и их родственников. В 1660 году он был назначен лейб-хирургом герцога Августа. Доходы от практики и солидное жалованье позволили Георгу Генделю приобрести в 1665 году просторный дом, носивший название «У жёлтого оленя» (теперь в нём находятся музей, архив и исследовательский Генделевский центр). Изображение оленя, давшее дому название, не сохранилось, но в старину городские жилища различались не по номерам, а по картинам, рельефам или статуям на фасадах. Сейчас в жёлтый цвет выкрашены стены дома, что выделяет его среди соседних зданий. Внешние фасады гладко оштукатурены; фахверковая структура видна, лишь если зайти во двор. Примечательно, что в примыкающем доме, называвшемся «Кит», до 1618 года проживал выдающийся композитор и органист Самуэль Шейдт (1587—1654), творческое наследие которого в XVIII веке было уже забыто, но имя, вероятно, продолжали помнить. В настоящее время оба дома принадлежат генделевскому музейно-архивному комплексу.

Фрау Анна, первая жена Георга Генделя, стала жертвой уже упомянутой эпидемии чумы 1682 года. Чума унесла и жизнь Готфрида, их старшего сына, уже взрослого молодого человека, на которого отец возлагал большие надежды. Правда, четверо других детей пережили бедствие, но Георг Гендель, должно быть, сполна ощутил горечь утрат. Однако, побывав в юности на полях сражений и постоянно ведя хирургическую практику, он часто встречался со смертью лицом к лицу, и потому, скорее всего, не позволял себе проявлять чувства на людях. С портретной гравюры, изготовленной в начале 1690-х годов Иоганном Якобом Зандартом, на нас смотрит величавый, отнюдь не дряхлый старик с умным, строгим и несколько печальным взглядом, многое испытавший и знающий себе цену. Подпись под гравюрой возносит хвалы его хирургическому мастерству, причём особо упоминаются опыт, сноровка и твёрдость руки «господина Генделя».

В роковом 1682 году Георг Гендель был назначен чумным врачом в округ Гибихенштейн в предместье Галле. Там он сблизился с пастором церкви Святого Варфоломея, Ге-

оргом Таустом (1606—1685). Судьбы двух Георгов оказались сходными. У священника тоже была большая семья — жена, три сына и три дочери, но чума на старости лет сделала его вдовцом и лишила одной из дочерей и старшего сына. При старом отце остались две дочери, Доротея (1651—1730) и Анна (1654—1725). И Георг Гендель решил попытать счастья ещё раз. 23 апреля 1683 года, в день своих именин, в праздник святого Георгия, он вступил в брак со старшей из сестёр Тауст, 32-летней Доротеей. Скорее всего, это был брак по расчёту. Впрочем, как знать? Доротея должна была остаться старой девой, как и её сестра Анна. Хорошего приданого у пасторских дочек явно не было, годы юной свежести давно миновали, однако Доротея, видимо, была всё ещё привлекательна и обладала немалыми душевными достоинствами. Возможно, Георга Генделя пленили скромность, сердечность и домовитость дочери священника, а её — несомненная сила духа, которая исходила от столь известного и уважаемого в городе человека, который усердно помогал другим, преодолев своё личное горе. Между такими людьми вполне могла возникнуть обоюдная симпатия, переросшая в прочную привязанность. Пастор Тауст тоже, наверное, был от души рад этому браку — он предвидел, что жить ему оставалось недолго, и замужество одной из дочерей обеспечивало родственную защиту и для другой.

Мальчик-первенец, родившийся у супругов в 1684 году, вскоре умер; неизвестно даже, успел ли он получить имя. Второй ребёнок оказался здоровым и крепким, хотя родители были уже немолоды. Новорождённый Георг Фридрих Гендель был крещён 24 февраля 1685 года в церкви Пресвятой Богородицы на Рыночной площади, о чем свидетельствует запись в церковной книге, хранящейся в настоящее время в Марианской библиотеке в Галле. Крёстной матерью младенца стала незамужняя тётка Анна Тауст, а крёстными отцами — двое приятелей Георга Генделя, Филипп Ферсдорф, придворный стюард в Лангендорфе, и Захария Клейнхемпель, цирюльник и хирург из Гибихенштейна. Мы не знаем, успел ли порадоваться рождению внука 79-летний пастор Георг Тауст: он скончался в 1685 году, но в каком месяце, неизвестно.

Поскольку в те времена новорождённых старались крестить как можно скорее, то Георг Фридрих должен был родиться 23 февраля 1685 года. Именно 23 февраля праздновался день рождения Генделя при его жизни; это же число было упомянуто в 1730 году в речи пастора при отпевании

Feb. Martius	Vater	1685. Taufling	662.
		Die Waise Sragosima	Vater.
A 24.	H. Georg Gendel Lammhirt und Ante Chirurgus.	Georg Friedrich	Herr Philipp ... dieser ... Jungfer Anna, ... Jungfer ... nachgel. ... Herrn ... Herrn ...

Запись в церковной книге церкви Пресвятой Богородицы (Мариенкирхе) о крещении Георга Фридриха Генделя. Галле, Марианская библиотека

Крестильная купель в Мариенкирхе. Галле. Фото автора 2016 г.



матери композитора. Однако с датами не всё так просто. На надгробном памятнике Генделю в Вестминстерском аббатстве в Лондоне указан не 1685-й, а 1684 год. Значит ли это, что англичане, гордившиеся тем, что Гендель избрал их страну своим вторым отечеством, не удосужились выяснить истину? Разумеется, нет. Просто в Англии XVIII века новый год начинался не 1 января, а 25 марта (переход на новый стиль состоялся лишь в 1752 году). Поэтому для британских современников Генделя день его рождения, 23 февраля, относился к 1684 году, а не к 1685-му. Такое разъяснение дано на официальном сайте Вестминстерского аббатства в аннотации к памятнику Генделю.

В ряде германских земель в момент появления Генделя на свет также действовал старый стиль летоисчисления, причём новый год, как и в Англии, начинался весной, а именно 1 марта. Некоторые любители точной хронологии предполагают, что дату рождения Генделя следовало бы переправить, согласно новому стилю, на 5 марта 1685 года — аналогично тому, как дату рождения Баха обозначают 21/31 марта. Однако в княжестве Бранденбургская марка, а стало быть и в Галле, как выяснено историками, в момент рождения Генделя уже действовал новый порядок летоисчисления, и поэтому дата 23 февраля 1685 года безусловно является правильной.

Георг Фридрих оказался не единственным ребёнком во второй семье своего пожилого отца. Чуть позже у него появились две сестры, Доротея София (1687—1718) и Иоганна Кристиана (1690—1709). Гендель впоследствии поддерживал отношения со всеми родственниками и по мужской, и по женской линиям, но особенно нежно он был привязан к матери и сёстрам. К сожалению, обе сестры умерли молодыми; выйти замуж и оставить потомство удалось лишь Доротее Софии. Однако и эта тонкая линия кровной связи с великим композитором пресеклась ещё в XVIII веке.

Вникнув в историю этого семейства, нетрудно понять мысли и чувства почтенного Георга Генделя, вновь обретшего на склоне дней семейное счастье. Поздний, желанный, вымоленный у Господа очаровательный сын, отрада и гордость седого отца, любимец матери, баловень любящей крёстной — тётки Анны, рос, окружённый всеобщей заботой, и, видимо, почти ни в чём не знал отказа, кроме одного, зато самого главного: музыки.

Тут коренилось первое же существенное расхождение судеб Баха и Генделя. Иоганн Себастьян рано потерял роди-

телей, но у него, в общем, не было выбора, кем стать. В роду Бахов все были музыкантами, включая старшего брата Иоганна Кристофа, забравшего к себе на воспитание десятилетнего сироту. Даже если бы юный Себастьян не был гением, профессия музыканта позволяла ему в любом случае заработать на кусок хлеба. Для выходца из небогатой семьи удел певчего, скрипача или органиста выглядел куда предпочтительнее любого другого ремесла, сопряжённого с тяжёлым физическим трудом.

Но Георг Фридрих — сын придворного лейб-хирурга, одного из самых видных, уважаемых и состоятельных граждан Галле, должен был либо пойти по стопам отца, либо, если профессия врача ему претила, выбрать более перспективное в карьерном отношении поприще: стать, например, адвокатом или судьёй, поступить на государственную службу, занять высокую должность при княжеском или королевском дворе... Какая музыка? Музыканты мало чем отличаются от обычных слуг или уличных попрошаек. Они играют на танцах, свадьбах и похоронах, забавляют чернь в кабаках, дудят и пиликают на площади, бегают по богатым домам в поисках уроков или заказов... В лучшем случае они получают должность церковного органиста или придворного капельмейстера, однако и городские власти, и тем более князья смотрят на них свысока. Для мальчика из хорошей семьи музыка может быть только развлечением, да и то лучше бы почитать полезную книгу или заняться фехтованием — оно укрепляет тело и дух, а в нужный час может весьма пригодиться для спасения своей или чьей-нибудь жизни. Галле был университетским городом, и отец, конечно, хотел, чтобы сын получил высшее образование, однако студенческий быт того времени подразумевал не только корпение над учебниками, но и компанейские попойки и нередко сопутствовавшие им дуэли на шпагах. Умение фехтовать Генделю по крайней мере один раз в жизни пригодилось, о чём будет рассказано позже.

В 1760 году английский теолог и любитель музыки Джон Мейнуоринг (1724—1807) анонимно издал в Лондоне биографию Генделя, написанную, вероятно, на основании сведений, полученных от людей, тесно связанных с композитором — в частности, от его секретаря и ученика, композитора Джона Кристофера Смита-младшего (1712—1795). Сам Мейнуоринг с Генделем знаком не был. Поэтому, с одной стороны, информация, приведённая в книге, восходит к источникам из ближайшего круга Генделя, а с другой —

иногда выглядит как собрание исторических анекдотов, очень ярких и запоминающихся, но, видимо, не всегда точно отражавших реальность.

Рассказывая о детстве Генделя, Мейнуоринг сообщал, что мальчик с самых ранних лет тянулся к музыке, но отец «строго запрещал ему иметь дело с каким-либо музыкальным инструментом; ничего такого в доме не терпелось, и ему не разрешалось посещать дома, где имелись подобные предметы обстановки. Но все предосторожности и ухищрения, вместо того чтобы умерить его страсть, лишь разожгли её. Он сумел тайно раздобыть маленький клавикорд и унести его в комнатку на самом верху дома. Там он скрытно упражнялся, пока семья спала». Та же информация содержится в изданной много лет спустя мемуарной книге Уильяма Кокса «Анекдоты о Георге Фридрихе Генделе и Джоне Кристофере Смите», восходящей к тем же источникам (Кокс был пасынком Смита). Там, помимо истории со спинетом, содержатся и другие интересные детали: «Хотя Гендель никогда не обладал хорошим голосом, петь он начал тогда же, когда и говорить, и выказал такую предрасположенность к музыке, что отец тщательно старался уберечь его от соприкосновения с какими-либо инструментами, дабы отклонить его ум от того, что сам считал низменным занятием».

Эпизод с секретными упражнениями на чердаке выглядит настолько зримо, что лишь очень въедливый читатель задаст себе вопрос, было ли такое возможно. Как мог маленький ребёнок, не имевший собственных денежных средств, «раздобыть клавикорд»? А если инструмент был ему кем-то подарен, то как он мог затащить его на третий этаж? Клавикорд — инструмент компактный и не слишком тяжёлый; в закрытом виде он имеет форму вытянутого прямоугольного ящика, который может ставиться на стол. Примерно так же выглядели в то время маленькие клавесины — спинеты¹. Но всё-таки в одиночку перенести этот ящик ребёнку вряд ли по силам, особенно если нужно под-

¹ Клавикорд и спинет (разновидность клавесина) различаются способом звукоизвлечения, но внешне очень похожи. На клавикорде после нажатия клавиши по струне ударяет тангент — штифт с плоской головкой; звук получается тихим, мягким и деликатным. На всех разновидностях клавесина струна защищается плектром, что придаёт звуку звонкость и отрывистость. Клавикорд и спинет использовались только в домашнем музицировании, а большие клавесины крыловидной формы — в концертной и театральной музыке.

ниматься по лестнице. Значит, у мальчика был помощник. Слуги? Или кто-то из близких? Некоторые биографы Генделя подозревают, что против воли отца семейства осмелились пойти либо мать, либо её сестра, тётка Анна, жившая вместе с ними. Возможно, клавикорд уже находился в доме, просто им никто не пользовался, поскольку почтенный Георг Гендель не любил музыки. Инструмент мог быть частью приданого фрау Доротеи или же принадлежать её сестре; в последнем случае глава семьи не имел права требовать, чтобы клавикорд был удалён из дома. Однако, заметив склонность сынишки к «бренчанию» на этом инструменте, Георг Гендель должен был выразить своё недовольство, и тогда источник его раздражения, возможно, переместили в ту самую комнатку наверху. И туда-то юный нарушитель отцовского запрета устремлялся всякий раз, когда отец почивал или отсутствовал. Опасаться того, что звуки музыки долетят до его ушей, не приходилось: звучание клавикорда — очень тихое, его не слышно даже через соседнюю стену. В XIX веке появились картины, представлявшие этот эпизод в романтизированном свете. На одной из них (работа Маргарет Изабель Дикси) застигнутый врасплох нарушитель запретов сидит не за клавикордом, а за настоящим большим клавесином, поднять который он сам явно не в состоянии.

И вновь — забавная параллель с проступком малолетнего Баха, который вопреки запрету брата сумел тайно скопировать сборник пьес лучших композиторов того времени: Фробергера, Керля и Пахельбеля. Сын Баха, Карл Филипп Эмануэль, описывал этот эпизод в некрологе своего отца: «Рвение подсказало ему такую уловку: сборник хранился в запертом шкафу с решетчатыми дверцами, и ночью, когда все спали, он доставал его оттуда, просунув свою маленькую руку сквозь решётку и свернув сборник рулончиком, благо он был в мягкой обложке, а потом принимался переписывать его при лунном свете, так как никакого другого освещения быть не могло»¹. Почему брат Иоганн Кристоф, профессиональный музыкант, препятствовал знакомству Себастьяна с этими нотами, трудно сказать. Одна из версий — то, что сборник включал нигде не изданные произведения, за право обладать которыми Иоганн Кристоф запла-

¹ Иоганн Себастьян Бах: Жизнь и творчество: Собрание документов / Сост. Х. Й. Шульце. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Галина Скрипсит, 2009. С. 500.

тил из собственного кармана¹. Застав однажды братишку за недозволенным занятием, Иоганн Кристоф отобрал у него практически уже готовую «пиратскую» копию. Сборник поступил в полное распоряжение Себастьяна лишь после смерти брата, в 1721 году.

Зов музыки, как мы видим, в обоих случаях оказался сильнее любых запретов, хотя мотивы этих запретов были разными.

Кстати, у юного Генделя чуть позднее тоже завелась тетрадь с собственноручно скопированными произведениями видных композиторов того времени. Тетрадь была датирована «1698» и надписана инициалами «G. F. H»; она содержала пьесы Цахау, Альберти, Фробергера, Кригера, Керля, Эбнера и Штрунка. Композитор хранил её всю жизнь, а затем она досталась семейству Смит. Увы, в XIX веке эта драгоценная рукопись затерялась. Ранних автографов Генделя почти не существует.

Являлся ли мальчик Гендель до определённого времени целиком самоучкой, как это вытекает из книги его первого биографа? Есть основания думать, что дело обстояло не совсем так и азы музыкальной грамоты ребёнку должен был кто-то объяснить. Поскольку об учителе музыки в доме Генделя речи быть не могло, то подозрения вновь падают на тётку Анну, которая могла, заметив тягу мальчика к музыке, преподать ему первые уроки. То, что дочери пастора должны были владеть музыкальной грамотой, сомнению не подлежит: любой сборник церковных песнопений включал не только тексты, но и ноты. Такой песенник («Gesangbuch») имелся в каждой семье и в каждой церкви.

В любом случае знакомство Георга Фридриха с музыкой продолжалось независимо от воли отца в лютеранской гимназии, куда мальчика отдали в семь лет. Директор гимназии, Иоганн Преториус, следуя традициям Лютера, считал музыку весьма полезной для развития душевных и религиозных качеств учащихся. Как правило, в немецких школах того времени, помимо чтения, письма, арифметики, Закона Божьего, латинского языка и прочих общеобразовательных предметов, непременно преподавали музыкальную грамоту, чтобы учащиеся могли петь по нотам псалмы или, как их нередко называют, хоралы. Учителя обычно владели игрой на скрипке, клавире или органе,

¹ *Wolff H. Chr. Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007. S. 49.*

а порой на нескольких инструментах сразу. Музыкальная образованность школьных учителей считалась тогда необходимым профессиональным требованием, а школьные хоры регулярно участвовали в церковных службах и уличных религиозных процессиях.

Когда Георгу Фридриху было лет девять (или чуть больше), отец взял его в Вайсенфельс, ко двору герцога Иоганна Адольфа Саксонского, на службе которого он продолжал состоять и где служил также его взрослый сын от первого брака Карл Гендель. Пока отец занимался своими делами, мальчик, отпущенный погулять, проник в церковь, поднялся на хоры и познакомился с местным органистом. По окончании воскресной службы, пока в церкви ещё находились двор и множество народа, органист посадил за инструмент Георга Фридриха. Его игра изумила и восхитила герцога. Он приказал Георгу Генделю позаботиться о музыкальном образовании столь одарённого ребёнка. Не исполнить ясно выраженную волю патрона, подкреплённую к тому же денежным подарком, придворный хирург не мог и скрепя сердце отвёл сына к Фридриху Вильгельму Цахову (или Цахау, 1663—1712) — органисту той самой церкви Пресвятой Богородицы, где Георга Фридриха крестили и где он постоянно бывал на службах.

Эта чрезвычайно величественная церковь вместе со стоящей рядом высокой колокольной, Красной башней, доминирует над Рыночной площадью и является «визитной карточкой» Галле. Церковь называют по-разному: официально — церковью Пресвятой Богородицы (Либфрауэнкирхе), менее официально — Мариенкирхе, а совсем по-своейски — Рыночной (Маркткирхе). В своё время кардинал Альбрехт Бранденбургский (1490—1545), избравший Галле своей резиденцией, распорядился снести две стоявшие рядом романские базилики, оставив только четыре готические башни, и построить на этом месте одну большую церковь. Так возник неординарный силуэт Мариенкирхе с двумя разными по стилю парами башен. Интерьер храма также выглядит своеобразно. Строгость архитектурных линий сочетается здесь с нарядной затейливостью многих деталей. Замечательный по художественным достоинствам складной алтарь был создан художником Симоном Франком по рисункам его учителя Лукаса Кранаха Старшего. Заказчиком алтаря являлся уже упомянутый кардинал Альбрехт, большой ценитель искусств. В XIX веке немецкий художник Карл Фридрих Шинкель подарил церкви

алтарную картину собственной работы, более соответствовавшую духу лютеранства: она изображала Христа в окружении общины. Шинкелевский алтарь ненадолго занял место старинного, католического (лютеране не чтут святых). Но затем всё-таки было решено вернуть высокохудожественный «кранаховский» алтарь на место, а шинкелевский разместить за ним, с обратной стороны. При Генделе, разумеется, использовался старый алтарь, у которого были свои секреты: его створки последовательно раскрывались по праздникам, и в день Рождества Богородицы верующие лицезрели Марию с Младенцем, восседающую на перевёрнутом полумесяце в небе и окружённую ангелами. Слева от Марии был изображён коленопреклонённый кардинал Альбрехт, вынужденный после торжества лютеранства покинуть Галле, но навсегда оставшийся в самом сердце воздвигнутого им храма.

В церкви сохранились и другие элементы старинного убранства, которые постоянно видел юный Гендель. Это и боковые деревянные резные сиденья, датируемые 1561—1575 годами, и изящная бронзовая купель 1430 года с фигурами святых и апостолов (не в ней ли крестили нашего героя?), и невероятно вычурная кафедра проповедника с балдахинном в виде двойной восьмиконечной звезды, над которой возвышается осиянный лучами образ Христа...

Чрезвычайно красивы и два органа, малый и большой. Большой орган был построен в 1716 году. Первым, кому выпала честь опробовать инструмент, построенный мастером Кристофом Кунциусом, оказался Иоганн Себастьян Бах — признанный эксперт не только в сфере исполнительства на органе, но и органостроения. Затем органистом Мариенкирхе служил его старший сын Вильгельм Фридеман (дом Баха-сына стоит недалеко от церкви и тоже является в настоящее время музеем). Гендель в это время уже жил в Лондоне и мог играть на этом инструменте разве что во время своих немногочисленных кратких визитов в Галле. Однако от органа 1716 года частично уцелел лишь нарядный барочный фасад. Трубы, механика и кафедра — современные, 1984 года.

Зато в неприкосновенности сохранился малый орган, на котором Цахов обучал Генделя. Инструмент, расположенный на хорах прямо над алтарём, был построен в 1664 году Георгом Рейхелем, и с тех пор лишь реставрировался, но не переделывался. Даже настройка сохранилась та же самая, что была в ходу в конце XVII века. Такие органы именуют-

ся «позитивами», они располагают лишь несколькими регистрами — рядами труб одной тембровой окраски и всего одной клавиатурой для рук — мануалом. Педальная (ножная) клавиатура обычно отсутствует, как и в данном случае. Позитив из церкви Пресвятой Богородицы в Галле имеет всего шесть регистров, однако их вполне достаточно и для сопровождения хорового пения, и для исполнения самостоятельных пьес: церковная акустика позволяет этому скромному на вид инструменту звучать достаточно внушительно, сочно и притом разнообразно. Над малым органом находится настенная роспись, выполненная в конце XVI века и изображающая распространение учения Христа апостолами и Девой Марией. Сам орган, несмотря на его скромные размеры, щедро украшен. Вся эта несколько наивная и отчасти аляповатая красота должна была поразить мальчика Георга Фридриха. В отеческом доме, наверное, ничего подобного быть не могло. Белизна, золото, лазурь, изумруд, киноварь — яркие чистые цвета присутствуют в оформлении корпуса, складываясь в изящные витые колонны, перемежающиеся с рядами труб. Вдоль фасада органа красуются рыцарские шлемы и щиты с гербами, а посередине, вверху и внизу, симметрично расположены два религиозных изображения: архангела Михаила с лазурными крыльями и златокудрой Девы с Младенцем на небесном фоне. Фигура Марии размещена так, что в определённое время утром и вечером солнечные лучи, падающие на неё из верхних окон церкви, заставляют позолоту сиять неземным светом. Георг Фридрих, несомненно, разглядывал все эти красочные детали и во время богослужений, когда с сидел с родителями внизу и когда сам поднимался на хоры.

Скорее всего, Цахов уже был знаком с юным Генделем, но теперь мог лично убедиться в том, что имеет дело с редчайшим случаем бесспорной гениальности, которая намного превосходит его собственные, отнюдь не скудные, таланты. Цахов был высокообразованным и разносторонним музыкантом. Он играл не только на органе и других клавишных инструментах, но и на различных духовых и на скрипке, мастерски сочинял музыку в разных жанрах, формах и стилях, умело руководил хором и оркестром (вернее, ансамблем, принимавшим участие в церковных службах).

Под руководством Цахова Гендель выучился не только виртуозно играть на органе и клавесине, но также овладел скрипкой и гобоем (гобой навсегда остался одним из

его любимейших инструментов), а главное — начал много и быстро сочинять. К сожалению, из его детских и отроческих сочинений почти ничего не сохранилось: сам он впоследствии не придавал им значения. Зато произведения своего учителя он настолько ценил, что собственноручно переписал некоторые из них и взял с собой, уезжая из Галле, а позднее использовал темы Цахова в своих ораториях. А после смерти учителя Гендель, находясь уже в Англии, неоднократно оказывал денежную помощь его семье — вдове и детям.

Казалось бы, восторженные отзывы Цахова о выдающихся способностях его ученика должны были бы убедить старого Георга Генделя в том, что при таком таланте в профессии музыканта есть свои преимущества. Но воля отца оставалась неизменной: сын должен был окончить гимназию и поступить в университет, чтобы получить солидное образование. Возможно, в чём-то Георг Гендель был прав. В то время многие выдающиеся музыканты имели университетские дипломы, что давало им определённые преимущества при поступлении на службу. Чаще всего выбор делался в пользу юридического факультета, поскольку там преподавался весьма широкий круг гуманитарных дисциплин, включая древние языки, историю и риторику, а знание основ права могло помочь в защите своих интересов. Полное или незаконченное юридическое образование имели, в частности, Иоганн Кунау — предшественник Баха в лейпцигской Томаскирхе, композитор Георг Филипп Телеман, Карл Филипп Эмануэль Бах (крестник Телемана). Именно отсутствие университетского диплома власти Лейпцига ставили в минус Иоганну Себастьяну Баху, претендовавшему в 1722 году на должность кантора Школы Святого Фомы: для педагогической деятельности такой документ был очень желательным. Красивые латинские слова «бакалавр», «магистр», «доктор» имели власть над умами как тогда, так и в наше время.

Однако Георгу Фридриху всё-таки не суждено было обзавестись ни одним из этих звонких титулов.

Жребий брошен

11 февраля 1697 года отец Генделя скончался на семьдесят пятом году жизни. Похороны состоялись 18 февраля на старинном кладбище Штадтготтесаккер (семейный склеп

уцелел, однако именных надгробий в нём нет). Погребению предшествовала торжественная траурная церемония в церкви Пресвятой Богородицы с поминальной проповедью, произнесённой священником Иоганном Кристианом Олеарием. Сохранилось стихотворение, написанное на кончину отца двенадцатилетним сыном и опубликованное вместе с другими траурными стихами друзей покойного. Георга Фридриха, несомненно, учили в гимназии основам стихосложения, так что в этом тексте очень заметны следы традиционной риторики, а отдельные слова и выражения заимствованы из лексики протестантских хоралов. Однако нельзя утверждать, что никаких личных чувств за этими клише не стояло. Приведём лишь небольшой фрагмент:

О, сердца боль! Любви отца родного
лишила смерть меня, забрав его.
О, злая скорбь! О, сколь же ты сурово —
сознание сиротства своего¹.

Стихотворение состоит из семи катренов, варьирующих тему утраты родителя. Но любопытнее всего подпись автора: «Георг Фридрих Гендель, преданный свободным искусствам». Вообще-то ничего крамольного в такой подписи не было. «Свободными искусствами» со времён Средневековья в Западной Европе считались сферы знаний, отличные от искусств «механических», то есть ремёсел, требующих навыков ручного труда. Семь свободных искусств делились на тривиум (грамматика, риторика и диалектика) и квадривиум (арифметика, геометрия, музыка и астрономия). Этому учили и в гимназиях, и в университетах. Но, конечно же, из всех свободных искусств юного Генделя сильнее всего влекла к себе музыка. Насколько известно, к поэтическому творчеству он больше не обращался, хотя в литературе был сведущ.

Примерно к этому же времени, 1697 или 1698 году, относится довольно загадочная поездка Георга Фридриха в Берлин — тогда ещё столицу Бранденбургской марки (Пруссии как самостоятельного королевства пока не существовало). Ранее эту поездку датировали 1696 годом, удивляясь тому, как и зачем старый строгий отец мог отпустить одиннадцатилетнего мальчика ко двору, известному своей меломанией. Согласно другой версии, восходящей к источникам из

¹ Здесь и далее переводы стихотворений, если не указано иначе, принадлежат автору этой книги.

генделевского круга, Георг Гендель ездил в Берлин вместе с сыном (но такое могло произойти не позднее января 1697 года). Существует также мнение, что, поскольку Мейнуоринг и Кокс упоминают о знакомстве Генделя в Берлине с итальянскими композиторами Джованни Бонончини и Аттилио Ариости, здесь есть явные хронологические неувязки. Ариости прибыл в Берлин лишь ближе к концу 1697 года и ранее этого срока встретиться с юным Генделем никак не мог. Стало быть, либо Гендель ездил в Берлин уже после смерти отца, либо было как минимум две поездки — в сопровождении отца (до начала 1697 года) и самостоятельно (возможно, в начале 1700-х годов).

В любом случае, это был первый его выход в «большой свет». Конечно, Берлин конца XVII века вовсе не являлся той блестящей столицей, какой он стал при короле Фридрихе II Великом. Но по сравнению с маленьким Галле город казался многолюдным и оживлённым. В Берлине находился двор Бранденбургского курфюрста, который в 1701 году был провозглашён прусским королём Фридрихом I. Его супруга, курфюрстина София Шарлотта (родная сестра будущего патрона Генделя — английского короля Георга I) была не просто любительницей музыки, но и одарённой музыканткой: она профессионально владела клавесином, сочиняла музыку и покровительствовала оперному искусству. Именно при берлинском дворе юный Георг Фридрих мог впервые услышать оперу, причём оперу итальянскую, ибо кумирами Софии Шарлотты были прежде всего итальянские музыканты (её учителем был Агостино Стеффани, а великий Арканджело Корелли в 1700 году посвятил ей сборник скрипичных сонат). Даже если речь не шла о публичном представлении, которые устраивались по особым поводам, при дворе могли исполняться итальянские арии, стиль которых резко отличался от скромных и сдержанных арий в протестантских церковных кантатах. И, как уже упоминалось, в Берлине Гендель познакомился с известным композитором Аттилио Ариости (1666 — ок. 1740), чьё влияние испытывал затем на протяжении многих лет и с которым сотрудничал впоследствии в Лондоне. Источники упоминают также о встрече юного Генделя с его будущим коллегой и соперником Джованни Бонончини, однако, опять же, нет сведений о приезде Бонончини в Берлин до 1702 года. С другой стороны, сохранились подробности о попытке Бонончини поставить юного гения «на место», предложив ему для исполнения ноты своей свежей

кантаты, написанной в чрезвычайно изысканном хроматическом стиле, то есть испещрённой множеством случайных знаков при нотах. Гендель, однако, легко сыграл этот затейливый опус с листа, чем весьма озадачил автора, не снискав тем не менее его симпатий.

Гениальная одарённость юного Генделя произвела впечатление на музыкальную курфюрстину и её супруга. Курфюрст якобы даже предложил отправить Георга Фридриха на обучение в Италию, чтобы затем принять на службу при своём дворе. Но юный Гендель ещё не мог решать таких вопросов самостоятельно, а семья, видимо, рассудила, что подобный поворот судьбы слишком отдаёт авантюрой и вступает в противоречие с ясно выраженной волей покойного отца, совершенно не желавшего видеть сына музыкантом. Поэтому Гендель вернулся в Галле, окончил школу и в 1702 году записался в университет.

Проучился он там, однако, недолго — едва ли больше года. Не сохранилось даже сведений о том, на какой факультет он был зачислен. Скорее всего, на юридический; иное предположить довольно трудно. Но, как бы то ни было, этот опыт оказался вовсе не бесполезным. В Галле преподавали замечательные люди, которых можно назвать отцами-основателями университета: философ Кристиан Томазиус (Томазий) — первый проректор, теологи Филипп Якоб Шпенер и Август Герман Франке. Последний в 1698 году создал целый комплекс благотворительных, воспитательных и образовательных учреждений, куда входили школа для детей бедняков, сиротский дом и Педагогийум — учебное заведение для юношей из состоятельных семей. В 1706 году, то есть уже после отъезда Генделя из родного города, профессором университета стал известный философ, юрист и математик Кристиан Вольф. В первой половине XVIII века Университет Галле сделался влиятельным источником идей немецкого Просвещения, и эту атмосферу мог почувствовать уже молодой Гендель. Так, Кристиан Томазиус первым начал читать лекции не на латыни, а на немецком языке, попутно создавая немецкую юридическую и философскую терминологию. Он боролся против всевозможных предрассудков, в том числе таких опасных, как вера в колдовство и «охота на ведьм», из-за которой в Германии XVII века были сожжены заживо сотни женщин и даже детей, обвинённых в «сношениях с дьяволом». Процессы против ведьм происходили не только в католических странах, в которых свирепствовала инквизиция, но

и в протестантских, особенно в периоды войн, эпидемий и прочих бедствий.

Шпенер и Франке были крупными представителями религиозно-философского учения, получившего название пиетизм (от изданного в 1675 году трактата Шпенера «*Pia Desideria*» — «Благочестивые пожелания»). Пиетисты выступали оппонентами лютеранской ортодоксии; они отвергали излишний догматизм и ригоризм официальной церковной практики. Они выдвигали идеи личной, персональной веры, основанной на постоянном вчитывании в тексты Священного Писания, на деятельной любви к ближнему и на стремлении приблизиться к Христу и следовать его примеру в собственной жизни. За свои взгляды Томазиус и Франке были фактически изгнаны из Лейпцигского университета и нашли в Галле благодатную почву для взращивания новых идей. Правда, через некоторое время эти идеи также сделались своего рода догмами, а их проповедники обнаружили яростную непримиримость к оппонентам — в частности к Вольфу, обвинённому в «атеизме» и вынужденному в 1723 году покинуть Галле.

Имел ли Гендель какое-то собственное мнение о пиетизме, неизвестно. В начале 1700-х годов он был слишком юн, чтобы выработать отчётливую позицию по столь важным и сложным вопросам, да и в более поздние годы он никогда не высказывался на подобные темы, ссылаясь на собственную некомпетентность. Однако несомненно и то, что сама возможность примкнуть к той или иной позиции, а также воспринять религию как дело личного выбора, способствовала развитию внутренней независимости от любых догм и навязанных кем-то мнений.

Мы не знаем, почему Гендель бросил занятия в университете. Возможно, это случилось из-за того, что после смерти отца благоденствие семьи закончилось. Большого наследства Георг Гендель не оставил, его хирургическую практику пришлось продать, и сам этот процесс сопровождался различными склоками и неурядицами. Фрау Доротея была вынуждена отделить часть семейного дома и сдавать комнаты жильцам, чтобы иметь какой-то доход и воспитывать двух младших дочерей. Старшему сыну нужно было начинать самому зарабатывать деньги, но их ему могла принести в тот момент только «непрестижная» профессия музыканта.

13 марта 1702 года Гендель, которому исполнилось 17 лет, был утверждён в должности органиста кальвинист-

ского Кафедрального собора в Галле. История этого собора, старейшего в Галле, весьма причудлива, как и его архитектурный облик. Изначально он строился в XIII веке как монастырская церковь ордена доминиканцев. В XVI веке храму был присвоен статус Кафедрального собора Магдебургского архиепископства, и перестройкой собора занялся деятельный кардинал Альбрехт. В 1526 году здание приобрело свой нынешний вид, резко выделяющийся на фоне других храмов Галле. Собор выглядит весьма монументально, однако не имеет остроконечных шпилей. Верхний его ярус украшен венцом полукруглых арок, что более типично для ренессансной архитектуры Италии, нежели Германии. Белёные стены собора также не похожи на тёмные громады типичных немецких церквей того времени.

В работе над внутренним убранством храма участвовали величайшие живописцы Германии — Маттиас Грюневальд и Лукас Кранах Старший, которых пригласил в Галле упоминавшийся выше кардинал Альбрехт Бранденбургский. После перехода собора в руки протестантов он был повторно освящён во имя святых Маврикия и Марии Магдалены и стал придворной церковью; резиденция князя находилась рядом с собором. Затем, когда в Галле переселилось большое количество кальвинистов, собор был передан в пользование их общине.

То, что пост соборного органиста доверили совсем юному музыканту, не имевшему никакого послужного списка, выглядит удивительно. Обычно даже известные и титулованные мастера получали столь престижные должности не без труда и, как правило, по конкурсу (интересно, что после смерти в 1712 году Цахова его место в церкви Пресвятой Богородицы намеревался занять Иоганн Себастьян Бах, прошедший в декабре 1713 года испытательные слушания, но в итоге выбравший службу в Веймаре, поскольку там платили больше). Генделю помог случай — а именно скандальное поведение прежнего соборного органиста, Иоганна Кристофа Лепорина, терпеть пьяные выходки которого власти города больше не пожелали. На место уволенного дебошира взяли Генделя, невзирая ни на его почти детский возраст, ни на то, что он был лютеранином, а не кальвинистом. Из текста контракта следовало, что Гендель уже неоднократно замещал Лепорина, когда тот был не в состоянии играть на органе, так что церковные власти хорошо представляли, кого они нанимают. Вероятно, сказались положительные рекомендации, в том числе со стороны Цахова.

Не исключено, что экстраординарная кандидатура Генделя была одобрена на самом высшем уровне в лице герцога Иоганна Адольфа или даже на уровне берлинского двора — собор находился в королевской юрисдикции¹.

Согласно контракту в обязанности Генделя входило «подобающим образом играть на органе во время священного богослужения, исполняя вступления к предписанным псалмам и духовным песнопениям, прилагать все усилия к поддержанию красивой гармонии, всякий раз являться в церковь заблаговременно, ещё до того, как перестанут звонить колокола, и, безусловно, заботиться о надлежащей сохранности органа и всего, что к нему относится, а если обнаружится некое повреждение, он должен немедленно сообщить о таковом, а затем помогать его исправлению делом и добрым советом, а также выказывать должное почтение и послушание проповедникам и старейшинам, жить в мире с прочими служащими церкви, и вести христианский и примерный образ жизни»². Гендель играл лишь по воскресеньям и по большим церковным праздникам; в будни служба могла вестись вообще без органа. Возможно, такой график был связан с необходимостью посещать занятия в университете, ибо в контракте Гендель был назван «студентом».

Строгое кальвинистское богослужение не предполагало не только изысканной церковной музыки, но и сколько-нибудь самостоятельной роли органиста. Поэтому, невзирая на оказанную Генделю честь, сама служба была довольно рутинной. В основном его обязанности заключались в сопровождении на органе пения хоралов общиной. Никаких вдохновенных импровизаций и затейливых фуг от него не требовалось, хотя именно здесь он ощущал себя хозяином положения.

Интересно, что в 1701 году через Галле проезжал молодой Георг Филипп Телеман (1681—1767) — он ехал поступать в Лейпцигский университет и был намерен бросить музыку — этого требовала его мать. Однако встреча с шестнадцатилетним Генделем заставила двадцатилетнего Телемана отказаться от своих планов: он почувствовал, что его призвание — именно музыка. В университет он всё-таки поступил, но окончить его не удосужился, зато на музы-

¹ *Hunter D.* The Lives of George Frederick Handel. P. 150.

² ННВ. Bd. 1: [*Baselt B.*] Lebens- und Schaffensdaten: [*Flesch S.*] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke. S. 18.

кальном поприще преуспел не хуже Генделя. Телеман при жизни считался самым знаменитым композитором Германии; современники ставили его выше Баха или, по крайней мере, числили в том же ряду безусловных гениев. Общительный и приветливый Телеман оказался одним из посредствующих звеньев между Генделем и Бахом, поскольку дружил с обоими. Правда, с Генделем он в зрелые годы общался в основном письменно, ибо тот редко бывал в Германии. Обширнейшее творчество Телемана оказалось забыто вскоре после его смерти и лишь в наше время заняло достойное место в барочном репертуаре.

Контракт Генделя с Кафедральным собором был заключен на год; таков был испытательный срок. А что потом?.. Его заработок составлял 50 талеров в год, выплачивавшихся поквартально. Для начинающего музыканта это было приемлемо. Предшественнику, Лепорину, платили почти вдвое больше, 90 талеров, однако при этом от него требовали преподавать музыку в церковной школе и участвовать в будничных службах. Ни то ни другое Генделя явно не соблазняло. Держаться за должность, где нет возможности ни сделать карьеру, ни даже найти творческое удовлетворение, он не собирался. И спустя год, весной 1703 года, Гендель принял одно из важнейших решений в своей жизни: покинуть Галле, где не было ни двора, ни капеллы, ни театра и где его кипучей творческой натуре было негде развернуться.

Скромный двор в Вайсенфельсе, при котором состоял отец Генделя, в начале XVIII века выглядел совсем бесперспективным. Более привлекательными представлялись Берлин (в то время уже столица Пруссии) или Гамбург — торговый город с богатой музыкальной и культурной жизнью. Георг Фридрих выбрал Гамбург, и это предопределило его будущее.

5 апреля 1703 года имя Генделя в последний раз мелькнуло в церковной книге среди списка исповедовавшихся. Через некоторое время он покинул родной город, чтобы вернуться в него не «блудным сыном», нарушившим волю покойного отца, а торжествующим победителем.

Хотя Гендель провёл в Галле только первые 18 лет своей жизни, а затем лишь изредка навещал родных, здесь сформировался остов его личности — остов по-немецки крепкий, мощный, несокрушимый. Во внешности зрелого Генделя просматривается нечто общее с изображениями Лютера: то же самое сочетание остроты ума и величия

духа с грубоватой природной силой и телесной архитектурной циклопической складки. Никаких изысков, только суть, без прикрас и обиняков. «На сем стою, и не могу иначе» — этот лютеровский лозунг был вполне применим к образу мыслей Генделя. В древних немецких городках вроде Галле, Эрфурта, Виттенберга могли рождаться как скромные, непритязательные, честные и трудолюбивые бюргеры, так и личности титанического размаха, отмеченные теми же самыми качествами, но в превосходной степени: аскеты, правдоискатели, подвижники. К последним, безусловно, принадлежал и Гендель, хотя аскетом, заметим, он никогда не был.

Духовный заряд, полученный им в Галле, оказался настолько мощным, что питал его всю жизнь. Удивляет, однако, не то, что строгое немецкое прямодушие в сочетании с лютеровским максимализмом осталось при Генделе навсегда, а скорее то, что на эту незыблемую основу наложилось впоследствии множество разнообразных приобретённых свойств, заставлявших современников ломать голову над тем, кто же он такой на самом деле. Личность Генделя постоянно развивалась, вкусы обогащались всевозможными влияниями и впечатлениями, и трудно найти в первой половине XVIII века музыканта более универсального, нежели Гендель.

Вряд ли он стал бы таким, останься в Галле. Для личности подобного размаха нужна была куда более широкая сцена. И таковую он нашёл прежде всего на севере, в Гамбурге.

Вольный город Гамбург и его театр

Гамбург, расположенный на берегу реки Эльбы, впадающей в Северное море, с XII века входил в знаменитый торговый Ганзейский союз и имел обширные связи со всей Европой, включая республики Русского Севера — Великий Новгород и Псков. Статус «вольного имперского города» был дарован Гамбургу в 1510 году. Формально город был частью Священной Римской империи германской нации, но фактически жил по своим законам. Поэтому, наряду с оживлённой финансовой и коммерческой жизнью, там сохранялись старинные традиции самоуправления. На портале ратуши доныне красуется горделивый лозунг на латинском языке: «*Libertatem quam reperere maiores digne studeat*

servare posteritas» («Свободу, которой добились наши предки, да стремятся сохранить с честью потомки»). Эта свобода, конечно, была далеко не равнозначной полному суверенитету, и вряд ли стоит представлять себе Гамбург начала XVIII века как сугубо демократическое государственное образование. На законодательстве и политике города сказывалось влияние как императорской власти, так и соседних государств (Дании, Швеции, Англии, Пруссии, России). Периодически сюда приезжали немецкие князья и иностранные гости, каждый со своим маленьким двором. Кроме того, в Гамбурге работало более десятка посольств, которые старались проводить соответствующую политику в пользу своих государств. Поэтому в таком месте невозможно было заниматься «чистым» искусством; всякое публичное зрелище воспринималось как манифестация неких идей, во всём виделись намёки, а благосклонное внимание одних влиятельных лиц могло повлечь за собой недоброжелательство других. Конечно, примерно так же складывалась и жизнь при любом европейском дворе, однако в монархиях был лишь один центр власти, а в вольном городе Гамбурге их оказывалось сразу несколько, и нужно было учитывать самые разные интересы.

Весьма крупный по тем временам город, насчитывавший более ста тысяч жителей, мог себе позволить существовать на широкую ногу. Аристократы, представители ведущих купеческих домов, служащие дипломатических учреждений, образованная и просвещённая часть «третьего сословия» жадно впитывали то французское, то итальянское, то английское влияние. Поэтому в Гамбурге было возможно осуществлять идеи, не находившие поддержки в других частях Германии, где всё определялось либо личной волей князя, либо скуповатым магистратом и консервативными церковными властями. Важно было и то, что Гамбург, находившийся несколько на отшибе, практически не пострадал во время Тридцатилетней войны, а в 1680-х годах не потерял половины населения при эпидемии чумы, как Галле и некоторые другие города Германии. В казне Гамбурга и в сундуках его граждан имелись значительные средства, которые можно было тратить на то, что в прочих местах сочли бы роскошью или праздным развлечением — в частности на оперный театр.

В наше время наличием оперного театра в большом процветающем городе никого не удивишь, но в XVII веке такие «храмы искусства» имелись далеко не везде. Что там

опера — даже профессиональный драматический театр развивался в Германии с трудом. Мешали и раздробленность Священной Римской империи, и скудость средств, и расхожие представления об артистах как людях легкомысленных и безнравственных, и критическое отношение к театру со стороны Церкви, и отсутствие ярких драматургов, сравнимых с Шекспиром в Англии или Корнелем, Расином и Мольером во Франции. Собственно, в XVII веке пока ещё не сформировался и литературный немецкий язык, *Hochdeutsch*, расцвет которого пришёлся на конец XVIII века — эпоху Лессинга, Гердера, Клопштока, Гёте, Шиллера. Показательно, что Гендель предпочитал вести переписку со своими родственниками и друзьями из Германии не на немецком, а на французском языке — видимо, с точки зрения стиля и этикета это выглядело более изысканно и благородно.

Жанр оперы к началу XVIII столетия имел уже вековую историю. Вслед за первыми постановками музыкальных драм во Флоренции (1598 — «Дафна» Якопо Пери, 1600 — его же «Эвридика»), Риме (1600 — «Представление о Душе и Телe» Эмилио де' Кавальери) и Мантуе (1607 — «Сказание об Орфее» Клаудио Монтеверди) мода на оперу охватила все значительные города Италии. Новым видом искусства заинтересовались и при французском дворе, особенно после того, как в 1642 году первым министром вдовствующей королевы Анны Австрийской стал итальянец, кардинал Джулио Мазарини. В 1660-м в Париж из Венеции был приглашён знаменитый венецианский композитор Франческо Кавалли, которому заказали оперу в честь бракосочетания молодого короля Людовика XIV. Впрочем, собственно итальянская опера во Франции по разным причинам не прижилась, и там благодаря офранцузившемуся флорентийцу Жану Батисту Люлли возникла собственная национальная разновидность этого жанра с текстом исключительно на французском языке. В Австрии страстным поклонником итальянской оперы был император Леопольд I, вкусы которого полностью разделяли его сыновья, Иосиф I и Карл VI. Спектакли, дававшиеся при венском дворе и в императорской резиденции в Праге, отличались необычайной постановочной роскошью.

Германия, разорённая Тридцатилетней войной, не могла утнаться за соседями. Известно, что первые музыкально-театральные сочинения для немецкой сцены создал великий Генрих Шютц. В 1627 году появилась его «Дафна»,

которую нынешние исследователи склонны считать скорее драмой с музыкальными номерами, нежели собственно оперой. К сожалению, она не сохранилась, как и два других сочинения Шютца, поставленные в Дрездене: балеты с пением «Орфей» (1638) и «Свадьба Фетиды и Пелея» (1650). Даже после того, как жизнь в Германии постепенно начала возвращаться в мирное русло, оперные представления при немецких дворах давались лишь по особым поводам. Содержать постоянно действующий театр не мог себе позволить в XVII веке ни один германский курфюрст.

И только вольный город Гамбург обладал стационарным публичным оперным театром, открывшимся ещё в 1678 году и проработавшим с некоторыми перерывами до 1738 года.

Инициатором создания театра стал городской советник Герхард Шотт, поклонник итальянской оперы. Здание находилось на главной из рыночных площадей (Гусином рынке) и было довольно вместительным. К сожалению, его архитектурный облик известен лишь по единственному не совсем детализированному рисунку и по описаниям современников. За образец был взят первый оперный театр в Венеции, Сан-Кассиано, открывшийся в 1637 году. Однако и репертуар, и стилистика гамбургской оперы очень сильно отличались от венецианских образцов. Нужно было ориентироваться в первую очередь на местные вкусы и рассчитывать на возможности немецких певцов и музыкантов; приглашать солистов из Италии было слишком дорого. Немалую роль в учреждении театра и поддержке его деятельности сыграл герцог Кристиан Альбрехт Шлезвиг-Готторпский, изгнанный из своего княжества и в 1675 году поселившийся в Гамбурге. Капельмейстер герцога Иоганн Тайле (1646—1724) стал автором первых гамбургских опер.

Одной из идейных задач, которую основатели театра ставили перед собой, было создание репертуара, одновременно увлекательного и поучительного. Протестанты более либерально относились к библейским сюжетам на оперной сцене, нежели католики; особенно это касалось тех ветхозаветных персонажей, которые явно не были святыми. Поэтому первые гамбургские оперы были духовными музыкальными драмами.

Театр открылся 2 января 1678 года представлением оперы Иоганна Тайле «Адам и Ева», что выглядело весьма символически: сюжет отсылал к началу Священной истории, в нём затрагивались вечные темы любви и грехопа-

дения, он был универсален и понятен каждому, кто сидел в зале. Это направление продолжили произведения Иоганна Вольфганга Франка («Добродетельная и верная в любви Мелхола, или Победоносный беглец Давид», 1679), Николауса Адама Штрунка («Любящая, возвысившаяся благодаря своей добродетели и красоте Эсфирь», 1680) и ряд других.

Некоторые из перечисленных здесь сюжетов были в то время весьма популярны, особенно история Эсфири. Так, ещё в 1672 году драмой «Артаксерксово действо», написанной немецким пастором Иоганном Грегори по заказу царя Алексея Михайловича и поставленной в царской резиденции в селе Преображенском, началась история русского театра. Благочестие в этом случае также тесно переплеталось с политикой, ибо царице Эсфири явно уподоблялась молодая царица Наталья Нарышкина, мать будущего императора Петра I.

Кроме духовных опер, в Гамбурге ставились и адаптированные к местным условиям произведения Люлли (учеником которого был Иоганн Сигизмунд Куссер) и итальянских мастеров — Агостино Стеффани, Франческо Конти, Франческо Гаспарини и др. Репертуар гамбургского театра учитывал прежде всего вкусы местной аудитории, но был, в сущности, интернациональным, поскольку и сама аудитория не составляла монолитного целого. Вокруг оперы то и дело скрещивались «копья»; борьба велась не только в кулуарах, но и публично, в печатных изданиях.

Полемика по поводу гамбургского театра началась ещё в преддверии его открытия, в 1677 году, и длилась примерно до 1688-го, когда памфлеты, брошюры, сатиры следовали с обеих сторон, причём в роли нападающей стороны обычно выступали церковные деятели и строгие моралисты. Так, в 1681 году Антон Райсер, пастор церкви Святого Иакова, опубликовал памфлет «Театромания», осуждавший тягу к зрелищам как дьявольское искушение. В ответ последовала брошюра актёра Кристофа Рауха «Театрофания», в которой доказывалась польза театра для духовного развития граждан. Между прочим, сторонником оперы оказался органист главного гамбургского лютеранского храма Святой Екатерины, прославленный Ян Адамс Рейнкен, хотя сам он ничего для театра не писал. В 1688 году в Гамбурге был достигнут общественный компромисс: опера отныне рассматривалась как вполне допустимое развлечение, не предосудительное для порядочных христиан. Од-

нако ветхозаветные сюжеты всё-таки уступили место чисто светским, чтобы не задевать ничьих религиозных чувств. Впрочем, страсти вокруг оперного театра продолжали периодически вспыхивать и в последующие годы, доходя не только до яростной печатной полемики, но и до потасовок между оппонентами.

Публика, ждавшая от спектакля прежде всего увлекательного зрелища, предпочитала сюжеты не столько назидательные, сколько захватывающие, в которых происходили невероятные события и оживали легендарные герои, знакомые тогда всякому, кто учился в школе и университете. Как отмечал Кристиан Зеебальд, между 1682 и 1734 годами на гамбургской сцене было поставлено более сорока опер на исторические или историко-мифологические сюжеты, начиная с «Аттилы» Иоганна Вольфганга Франка (1682)¹. Развивая эту мысль, можно сказать, что опера превратилась в захватывающий «учебник» мировой истории, выполняя функцию отсутствовавшего тогда в европейской литературе жанра исторического романа, в котором ключевые события и самые заметные фигуры прошлого представляли бы словно наяву, красочно и полнокровно. Разумеется, ни о каком «историзме» в современном смысле слова в Гамбурге XVII — начала XVIII века речи идти не могло. Герои были одеты в современные костюмы, отмеченные лишь некоторыми деталями, приблизительно указывавшими на время и место действия. Декорации также были типовыми и могли использоваться для спектаклей на любые сюжеты.

Интерес публики вызывали самые разные эпохи и события: политические страсти в Древнем Риме, история Византии, завоевания Тамерлана, эпизоды из борьбы за власть в средневековой Испании, образование германских княжеств и т. д. Иногда в Гамбурге ставились оперы и на современные сюжеты, что было крайне необычно для того времени. Так, опера Франка «Кара Мустафа» (1686) повествовала о событиях, связанных с осадой Вены турками в 1683 году. Паша Кара Мустафа был главнокомандующим турецкими силами; проиграв битву, он покончил с собой по приказу султана. И всего через три года после смерти этот человек, наводивший ужас на Священную Римскую империю, превратился в оперного героя.

¹ *Seebald Chr. Libretti vom «Mittelalter»: Entdeckungen von Historie in der [nord]deutschen und europäischen Oper um 1700. S. 57.*

Однако постановки стоили больших денег, и театр периодически не выдерживал финансовых испытаний. Не умолкала и критика, поскольку далеко не всем современникам нравился гамбургский репертуар — его упрекали в пестроте, безвкусице, нелепости, бездумном перенесении итальянских приёмов на немецкую почву и т. д. Собственно говоря, вся эта вычурность, избыточность, сочетание трудносочетаемого, нарочитое многословие и многоязычие как раз и составляли эстетическую сущность барокко. Одновременно всё решительнее заявлял о себе век Просвещения, когда всё, что составляло суть барокко, стало казаться не соответствующим правилам «хорошего вкуса».

Сами названия гамбургских опер выглядят на нынешний взгляд излишне длинными и претенциозными. Как правило, имя главного героя сопровождалось разъяснением морального смысла сюжета. Вместе с тем эти колоритные «довески» преследовали цель заинтересовать публику и завлечь её на спектакль. Другой специфической чертой гамбургских опер было двуязычие. Часть текста звучала на итальянском языке, а часть — на немецком, причём зачастую без какой-либо системы. Логично было бы предположить, что арии пелись по-итальянски, а речитативы, в которых излагалась суть событий, — по-немецки. Однако бывало и наоборот, причём в партии одного и того же персонажа. Но гамбургской публике, вероятно, воспринимать такие тексты было привычно, и они стали частью местной традиции.

Новую жизнь в столь своеобразное, но в целом довольно-таки провинциальное культурное учреждение сумел вдохнуть ярчайший из немецких предшественников Генделя в оперном жанре — композитор Рейнхард Кайзер (1674—1739), работавший в Гамбургском театре с 1697 по 1717 год. Ранее, с 1694 года, он являлся капельмейстером герцога Брауншвейг-Вольфенбюттельского и писал оперы, которые ставились на придворных сценах обоих городов, входивших в это маленькое княжество, Брауншвейга и Вольфенбюттеля. Бывал Кайзер и при дворе герцога Вайсенфельского, у которого служил отец Генделя. Существует предположение, что Гендель именно потому и подался в Гамбург, что уже был знаком либо с самим Кайзером, либо по крайней мере с его деятельностью при упомянутых дворах. К сожалению, мы почти ничего не знаем о перемещениях юного Генделя, кроме противоречиво датированной поездки в Берлин. А ведь прежде чем податься в Гамбург,

он должен был, наверное, разведать, как обстоит дело с музыкой в других окрестных городах.

Герцог Антон Ульрих Брауншвейг-Вольфенбюттельский (1633—1714) был выдающейся личностью. Властный, но просвещённый правитель, он сочинял стихи, писал и публиковал многотомные романы (в частности, широкое признание завоевал его роман «Октавия: Римская история» в шести частях, 1685—1687), создавал драмы и либретто к оперным спектаклям. Герцог писал в основном на немецком языке, однако восхищался французским королём Людовиком XIV и в подражание ему щедро покровительствовал опере, театру и научным учреждениям. Впрочем, в то время крайне редко встречались монархи, экономившие на искусстве. Напротив, блеск двора и личная репутация правителя во многом зависели не от того, в скольких войнах принял участие некий король или князь, а от того, имеются ли в его столице театр, академия, библиотека, университет и насколько пышно обставляются придворные празднества. Опера была тогда символом государственного престижа. Герцог Антон Ульрих, разумеется, старался не отстать от моды, — впрочем, для него искусство являлось предметом горячего личного интереса. В 1690 году в Брауншвейге представлением «Клеопатры» Иоганна Сигизмунда Куссера открылся оперный театр, находившийся, как и в Гамбурге, на главной торговой площади. Сюда могли приходиться не только придворные, но и состоятельные бюргеры. Позднее в Брауншвейге и Вольфенбюттеле ставились также оперы Генделя.

В 1703 году Рейнхард Кайзер был назначен директором Гамбургского театра и приступил к его преобразованию, превратив в коммерческое заведение. В течение сезона спектакли игрались регулярно, два-три раза в неделю (всего до девяноста вечеров в год, исключая периоды церковных постов). Но это не спасло оперу от очередного финансового коллапса, и в 1718 году театр закрылся, а Кайзер на некоторое время уехал из Гамбурга. Когда в 1720-х годах композитор вернулся в город, он занял пост соборного органиста и посвятил себя преимущественно церковной и ораториальной музыке. Его преемником в театре стал Георг Филипп Телеман, возглавлявший гамбургскую оперу с 1722 года до самого её закрытия в 1738-м. Как раз в это время, с 1722 года, в Гамбурге обосновался английский дипломат и меценат Томас Ледьярд (1685—1743), заказывавший и финанси-

ровавший роскошные декорации к оперным постановкам. О некоторых из них можно судить по сохранившимся гравюрам — в частности, сам Лебярд запечатлел фантастическую по великолепию декорацию праздничного представления, состоявшегося 21 октября 1727 года в честь короля Георга I. При директорстве Телемана оперы Генделя на гамбургской сцене ещё шли, хотя и подвергались вынужденным переделкам (обычно их приспособлял к местным условиям сам Телеман). Но после окончательного закрытия театра и эта нить, связывавшая Генделя с немецкой оперой, порвалась.

О Гамбурге как о театральном городе вновь заговорили лишь в 1767—1769 годах, когда в стенах прежней оперы функционировал драматический Национальный театр, идеологом которого был драматург Готхольд Эфраим Лессинг, издававший в это время также авторский журнал «Гамбургская драматургия». Лессинг настаивал на правдивости сюжетов и естественности актёрской игры; музыкальных материй он совсем не касался и о великом оперном прошлом этой сцены словно бы ничего не хотел знать. И всё же гамбургская склонность смешивать и ассимилировать разные жанры, школы, композиционные и поэтические приёмы сказывалась и во второй половине XVIII века. Если присмотреться внимательнее, незримые нити от Генделя к Лессингу тянулись не только через собственно гамбургскую традицию, но и через традицию английскую: в очерках Лессинга с похвалой упоминались люди, с которыми Гендель работал уже в Лондоне — драматург и режиссёр Аарон Хилл, актриса и певица Сюзанна Мария Сиббер.

Все эти переплетения имён и судеб показывают, что пути развития театра в XVIII веке были иногда весьма причудливыми и что многое в творчестве Генделя восходит к годам его юности, когда он жадно усваивал всё, что мог предложить ему большой, шумный, богатый, пёстрый, многоязыкий Гамбург. Не исключено, что известное свободолюбие Генделя, его стремление к личной независимости и его окончательный переезд в Лондон также оказались следствием гамбургских впечатлений. В дальнейшем Гендель явно тяготился жизнью в маленьких городках и необходимостью подчиняться какому-либо князю, пусть даже самому любезному и либеральному. Его влекло в великие города (Гамбург, Рим, Венецию, Лондон), ему были интересны самые разные люди, он желал быть господином своей судьбы

и держать ответ за свои решения не перед князем, церковным начальством или магистратом, а непосредственно перед Богом.

Дружба и дуэль

Когда именно восемнадцатилетний Гендель прибыл в Гамбург, точно неизвестно — предполагается, что летом. Несомненно, какое-то время ушло на личное обустройство и знакомство с городом и влиятельными людьми, которые могли бы помочь ему в карьерном продвижении. В Галле юный музыкант успел стать местной знаменитостью, однако в огромном торговом городе он был пока совершенно никем. Тем не менее кое-какие связи у него уже имелись. Он, несомненно, был знаком с гамбургским поэтом и либреттистом Бартольдом Файндом, изучавшим юриспруденцию в Университете Галле, и с поэтом Бартольдом Генрихом Брокесом, который до 1702 года также посещал в Галле лекции Кристиана Томазиуса. Скорее всего, Гендель обзавёлся также рекомендательными письмами к видным гамбургским музыкантам.

Первые сведения о том, чем занимался Гендель в Гамбурге, оставил Иоганн Маттезон (1681—1764), ставший его близким другом. Они встретились 9 июля 1703 года на хорах церкви Святой Марии Магдалины, возле органа (этой церкви больше не существует; она была снесена в 1807 году). Видимо, к тому времени Гендель успел завязать доверительные отношения с органистом, а может быть, пытался найти себе работу. Маттезон был уроженцем Гамбурга и с ранних лет наслаждался славой музыкального гения: он играл на многих инструментах (клавир, орган, скрипка, гамба, флейта, гобой, лютня, арфа), чудесно пел (в детстве — дискантом, в зрелые годы — тенором), сочинял музыку (свою первую оперу он поставил в Гамбурге в 1699 году), обладал литературным талантом прозаика и стихотворца, — и, наконец, был великолепно образован, говорил и читал на нескольких языках. Этот универсализм впоследствии помог ему в тяжёлом жизненном испытании: к началу 1730-х годов Маттезон был вынужден оставить профессию музыканта, поскольку начал быстро терять слух. Однако литературная деятельность принесла ему даже бóльшую популярность, чем композиторское творчество. Трактаты Маттезона пользовались в Германии автори-

тетом вплоть до конца XVIII века, когда музыкальных его сочинений никто уже не помнил.

На первых порах эта дружба сильно помогла Генделю в житейском смысле: он почти ежедневно обедал в семье Маттезона, и тот познакомил с состоятельными людьми, у которых сам пользовался уважением и доверием (среди них, между прочим, был и английский посол Джон Уич). Пользуясь протекцией Маттезона и его знакомых, Гендель вскоре начал давать уроки игры на клавесине, которые в знатных семьях хорошо оплачивались, и через некоторое время Георг Фридрих смог не только обеспечивать себя, но и посылать деньги матери и сёстрам в Галле.

Театр до осени был закрыт, и два друга совершили небольшое путешествие в соседний город Любек, где жил великий органист и композитор датского происхождения Дитрих Букстехуде, которому было 66 лет, и он всерьёз задумывался о преемнике. Букстехуде занимал должность органиста церкви Святой Марии (Мариенкирхе), где с одобрения церковных властей ещё в 1660-х годах сложилась уникальная традиция «Вечерних концертов» (*Abendmusik*). Жители Любека и приезжие собирались в церкви послушать музыку, исполнявшуюся с участием большого органа и других инструментов. Для подобных концертов создавались, в частности, масштабные и виртуозные органные сочинения, которым не находилось места в обычном богослужении.

Северонемецкие большие органы сильно отличались от тех инструментов, с которыми Гендель имел дело в Галле. Именно в Северной Германии, в том числе в Гамбурге и Любеке, сложился тип так называемого многохорного органа, имевшего два или три мануала и педальную клавиатуру, которым были приданы несколько полных комплектов (хоров) труб, разных по громкости, тембру и высоте звучания. Такой орган отчасти напоминал оркестр, способный как ошеломлять слушателей мощным *tutti*, так и восхищать их красочными эффектами эхо или мистическими голосами, подобными пению ангелов. Названия некоторых регистров также были весьма выразительными, а иногда забавными: *Vox humana* («человеческий голос»), *Bärpfeife* («медвежья дудка»), *Waldtflöht* («лесная флейта»). Тембры некоторых регистров подражали звучанию старинных инструментов, прежде всего духовых: крумгорна, бомбарды, дульциана, шалмея, корнета. Самый зычный педальный регистр именовался *Posaune* («тромбон»). Северонемецкие органисты,

включая Букстехуде, блистательно владели педальной техникой, и нередко в качестве «изюминки» крупной композиции выступало небольшое виртуозное соло, исполняемое ногами. Публика, сидевшая в церкви, не могла видеть органиста, но прекрасно разбиралась в таких вещах и, скорее всего, с удовольствием смаковала очередной кунштюк.

Помимо «Вечерних концертов», в Любеке существовала и ещё одна традиция, весьма патриархальная и на нынешний взгляд странноватая. Букстехуде в своё время получил должность органиста церкви Святой Марии, не только доказав своё выдающееся мастерство, но и женившись на дочери своего учителя и предшественника Франца Тундера. А в начале 1700-х годов сам Букстехуде, подобно сказочному королю, искал такого претендента на свой музыкальный «трон», который выказал бы готовность взять в жёны его старшую дочь Анну Маргарету (полную тёзку своей матери). Невеста, между тем, была на десять лет старше восемнадцатилетнего Генделя и на шесть лет старше 22-летнего Маттезона. Браки с большой возрастной разницей никого тогда не смущали и порой бывали весьма удачными, даже если совершались по расчёту. Но оба молодых человека явно не собирались так скоропалительно связывать себя семейными узами. Они пробыли в Любеке всего один день, 17 августа 1703 года, и отправились восвояси.

Интересно, что зятем Букстехуде имел все шансы стать двадцатилетний Иоганн Себастьян Бах, который, по преданию, в 1705 году пришёл в Любек пешком из Арнштадта, где в то время служил церковным органистом (два города разделяло расстояние более чем 400 километров). Вместо дозволенного месячного отпуска Бах пробыл в Любеке три месяца, перенимая у Букстехуде его приёмы игры и посещая «Вечерние концерты». Однако идея женитьбы на Анне Маргарете (в то время уже тридцатилетней) не привлекла и Баха, и он вернулся в Арнштадт, где получил от начальства строгий выговор за столь долгое отсутствие. В итоге отвергнутая Генделем, Маттезоном и Бахом старая дева всё-таки обрела семейное счастье с учеником и помощником своего отца, композитором Иоганном Кристианом Шифердеккером (1679—1732). Однако эта свадьба состоялась уже после смерти Букстехуде, последовавшей в 1707 году, и перед Шифердеккером встал выбор: гарантированно занять освободившуюся должность и жениться на Анне Маргарете или отказаться от того и другого.

Эта занятная история побудила в 2007 году студентов

консерватории города Любека создать коллективный мюзикл «Анна Маргарета», в котором события трёхсотлетней давности трактовались с совершенно другой точки зрения. Авторы мюзикла предположили, что дочь Букстехуде любила именно скромного трудягу Шифердеккера и сама старалась избавиться от неожиданных претендентов со стороны, пусть даже гениев. Кто ныне скажет, как было на самом деле?..

Жизнь Генделя в Гамбурге изобиловала подобными почти театральными сюжетами. Сочиняя впоследствии оперы, в которых имелись сцены соперничества, сватовства, недоразумений, интриг, борьбы за власть или за руку красавицы, вплоть до поединков, он мог вдохновляться в том числе и собственным богатым жизненным опытом, приобретённым уже в молодые годы.

Юный Гендель не мог сразу же занять в Гамбурге сколько-нибудь заметную должность. Ближе к осени 1703 года он был принят в оркестр оперного театра в качестве рядового скрипача группы вторых скрипок — позиция не самая почётная. Маттезон вспоминал, что Георг Фридрих, склонный к розыгрышам и устраивавший их с самым невозмутимым видом, поначалу предпочитал строить из себя наивного неотёсанного новичка, и оркестранты некоторое время не подозревали, на что он действительно способен. Однажды, когда клавесинист по какой-то причине не явился, оркестранты уговорили Генделя сесть за инструмент и были ошеломлены его мастерством. Не удивлялся лишь Маттезон, неоднократно слышавший игру и импровизации своего друга.

Клавесинист в барочном оркестре исполнял партию постоянно звучащего аккомпанемента — басса континуо (*basso continuo*), и его роль была куда более ответственной, чем роль рядового скрипача. На клавесинисте держался весь фундамент музыкального здания; нередко именно он задавал темп всему оркестру и мог выполнять функции дирижёра. Во многих театральном оркестрах имелось два клавесина. За одним сидел исполнитель партии континуо, а за другим — капельмейстер, руководивший и инструменталистами, и певцами. Чаще всего в роли капельмейстера за клавесином (*maestro al cembalo*) в Гамбургском театре выступал Рейнхард Кайзер. Но в конце 1704 года его не было в городе, и руководство оркестром перешло в руки Маттезона, всё ещё занимавшего более высокое положение в музыкантской иерархии, нежели Гендель.

Это и привело к вооружённому конфликту.

Причиной ссоры оказалась «Клеопатра» — новая опера Маттезона. Вечером 4 декабря 1704 года гордый автор руководил исполнением, сидя в оркестре за клавесином, и одновременно исполнял теноровую партию героя-любовника, Марка Антония. Оперная драматургия обычно строилась так, что персонажи, в том числе главные, не находились на сцене в течение всего акта. Спев арию, они, как правило, уходили за кулисы, — или, как в случае с Маттезоном, спускались в оркестр. Оркестровой ямы в театрах того времени чаще всего не было; оркестранты сидели перед первым рядом партера и были отделены от слушателей небольшой оградой, так что можно было наблюдать и за певцами на сцене, и за инструменталистами. Видимо, Маттезону нравилось блистать в обоих качествах. Хотя действие оперы происходило в Египте древнеримского периода, костюмы героев не сильно отличались от парадного платья начала XVIII века. Военачальники эпохи барокко тоже носили шлемы с плюмажами и сверкающие доспехи. Поэтому римский полководец Марк Антоний, играющий на клавесине, не смотрелся нелепо или потешно.

Пока Маттезон пел на сцене, за клавесином его подменял Гендель. Но после финальной арии, в которой Марк Антоний прощался с жизнью и гордо уходил умирать, Маттезон, спустившись в оркестр, обнаружил, что Гендель не собирается уступать ему место. Последовал обмен весьма нелюбезными выражениями, продолжившийся по окончании оперы на улице. Разгневанный Маттезон дал Генделю пощёчину, и у того не оставалось иного выбора, как немедленно вызвать обидчика на дуэль. События развивались стремительно: не заботясь о таких формальностях, как приглашение секундантов, они выхватили шпаги и принялись сражаться прямо на Рыночной площади, неподалёку от оперного театра.

Музыканты XVIII века отнюдь не были неженками и умели постоять за себя. Наличие шпаги на поясе музыканта никого тогда не удивляло; шпага считалась атрибутом парадного костюма, хотя чаще всего имела лишь декоративное значение. Боевому владению шпагой нужно было специально учиться, а затем постоянно тренировать своё умение. Гендель, сын состоятельного бюргера и бывший студент, несомненно, должен был получить уроки фехтования ещё в Галле, но вряд ли в Гамбурге он уделял этим занятиям много внимания. Скорее всего, у Маттезона опыт был солиднее или

же ему просто больше везло. Поэтому Гендель оказался на волосок от гибели: клинок Маттезона легко мог бы пронзить его грудь, но, по счастью, напоролся на массивную железную пуговицу, спасшую жизнь Георга Фридриха. По другой версии этой истории, рассказанной Мейнуорингом, острие шпаги застряло в объёмистой нотной тетрадке, лежавшей у Генделя в кармане. Вероятно, Маттезон сам испугался перспективы оказаться убийцей друга, в гениальности которого он вполне отдавал себе отчёт. Кроме того, дуэль со смертельным исходом поставила бы крест на всей будущей карьере Маттезона. Гендель же защитил свою честь должным образом, однако крови вовсе не жаждал. Эта дуэль на шпагах оказалась единственной в его долгой жизни.

30 декабря, накануне новогодних празднеств, дуэлянты публично помирились, вместе явившись в театр на репетицию, и вновь стали друзьями. Может быть, из их отношений ушла прежняя юношеская непринуждённость, но оба они понимали, что каждый был по-своему не прав, и постарались забыть об этой ссоре.

Впоследствии Маттезон гордился тем, что великий Гендель был его другом, и даже тем, что Георг Фридрих иногда заимствовал его мелодии для своих опер: это означало, по мнению Маттезона, что та или иная мелодия действительно хороша. Понятия об авторском праве тогда сильно отличались от нынешних. Вставить в чужую оперу собственную арию было в порядке вещей, хотя обратное практиковалось гораздо реже и могло повлечь за собой обвинение в плагиате (впрочем, далеко не всегда). Но Гендель заимствовал не целые номера, а лишь темы, мелодии, обрабатывая их по-своему, причём так, что «ограбленным» современникам оставалось лишь признать его право поступать таким образом. Маттезон был тут не первым и не единственным, и внимание Генделя к его творчеству ему льстило — он ведь признавал несоизмеримость их дарований. Как остроумно замечал Маттезон в одном из своих трактатов, «брать в долг можно, но возвращать нужно с процентами». А «проценты» от Генделя всегда покрывали сумму «долга» с излишками. Однако в Гамбурге молодому Генделю было чему поучиться и у Кайзера, и у Маттезона, и у других композиторов, оперы которых шли на местной сцене. Цахов научил Георга Фридриха писать фуги, делать обработки протестантских хоралов и сочинять сонаты и кантаты в «учёном» стиле, но для оперного композитора требовались другие навыки: умение придумывать броские, красивые и удобные для пения ме-

лодии, рассчитывать баланс голоса и оркестра, эффектно инструментовать различные эпизоды партитуры и вообще ощущать внутренний ритм сценического действия, чтобы опера не распадалась на цепочку отдельных «номеров».

Можно назвать лишь некоторые произведения, безусловно известные Генделю, поскольку он либо должен был видеть их партитуры, либо сам принимал участие в их исполнении в качестве скрипача или клавесиниста. В эту традицию прекрасно вписались и первые оперы Генделя, поставленные в 1705 году.

1702:

Дилогия «Орфей во Фракии, или Неизменная верность Орфея до смерти и после смерти»: «Умиравшая Эвридика» и «Превращённая лира Орфея». Музыка: Рейнхард Кайзер; либретто: Фридрих Кристиан Брессанд.

«Благородный Порсенна». Музыка: Иоганн Маттезон, либретто: Ф. К. Брессанд.

1703, весна:

«Проклятая жажда власти, или Соблазненный Клавдий». Музыка: Р. Кайзер, либретто: Генрих Хинш.

«Мудрость, торжествующая над любовью, или Соломон». Музыка: Р. Кайзер, либретто: Кристиан Фридрих Хунольд (псевдоним Менантес).

1704, карнавал:

«Свергнутый и вновь возвеличенный Навуходоносор, царь Вавилонский». Музыка: Р. Кайзер, либретто: К. Ф. Хунольд (Менантес).

1704, 20 октября:

«Несчастливая Клеопатра, царица Египетская, или Обманутое властолюбие». Музыка: И. Маттезон, либретто: Фридрих Кристиан Фойсткиннг.

1705, 5 августа:

«Римские неурядицы, или Благородная Октавия». Музыка: Р. Кайзер, либретто: Бартольд Файнд.

1705:

«Малодушная самоубийца Лукреция, или Властный произвол Брута». Музыка: Р. Кайзер, либретто: Б. Файнд.

1706, июнь:

«Неистовый Мазаниелло, или Восстание неаполитанских рыбаков».

Музыка: Р. Кайзер, либретто: Б. Файнд.

Нелишне попутно вспомнить и «русскую» оперу Маттезона, созданную в 1710 году, но так и не поставленную по политическим мотивам: это «Борис Годунов, или Трон, добытый коварством» («Boris Goudenow, oder Der durch Verschlagenheit erlangte Trohn»). Вероятно, гамбургским властям в тот момент показалось нежелательным портить отношения с Россией, которая с 1709 года была союзницей Гамбурга в Северной войне против Швеции. Хотя Борис Годунов был выведен в опере Маттезона вполне симпатичным человеком и умелым политиком, там действовал также благородный шведский принц Август (в либретто — Гавуст), а смерть царя Феодора Иоанновича показывалась прямо на сцене, что, вероятно, могло бы вызвать резкие протесты русских дипломатов. Хотя в начале XVIII века официального запрета на воплощение в опере монархов из правящей династии в России ещё не существовало, сама мысль о том, что царь, будь то Феодор или Борис, может выйти на сцену и спеть арию, выглядела категорически неприемлемой. Шокировать русских дипломатов могли и образы цариц и царевен (в частности, царицы Ирины, сестры Годунова, и царевны Ксении, его дочери), представленных в опере Маттезона вполне эмансипированными дамами, участвующими в придворных интригах и свободно выбирающими себе женихов и поклонников.

«Борис Годунов» Маттезона был поставлен в Гамбурге лишь в 2005 году, а затем этот спектакль увидели зрители в Санкт-Петербурге и Москве. Заметим, что в 1716 году император Пётр I, возглавивший военно-морскую коалицию России, Англии, Дании и Голландии против Швеции, дважды (2 июня и 4 декабря) посетил представления гамбургского оперного театра, однако осталось неизвестным, какие оперы игрались в эти дни¹.

Гамбург задавал в Германии тон не только в сфере театральной жизни. Новые веяния проникли и в церковную музыку, что поначалу вызвало возмущение ревнителей бла-

¹ Koch A. Die Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678—1738) als Spielstätte im Kontext inß und ausländischer Einflüsse // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Heft 2. Chemnitz: Technische Universität, 1998. S. 70.

гочестия. В 1704 году 17 февраля в Гамбурге состоялась премьера «Страстей по Иоанну» — первого немецкого пассиона драматического типа. В XVI веке тексты Евангелий, повествующие о Страстях Христовых, уже перекладывались на музыку, однако были выдержаны в строгой хорошей манере, лишённой острой индивидуальной экспрессии. В эпоху барокко, прежде всего в творчестве Генриха Шютца, появились пассионы, в которых повествование вёл Евангелист, а в рассказ Евангелиста вставлялись реплики прочих действующих лиц (Христа, Пилата, апостолов), которые поручались другим исполнителям. Однако у Шютца и его современников пассионы не только не имели никакого отношения к опере, но даже не сопровождались инструментами. Гамбургские же страсти 1704 года, напротив, делали шаг в сторону сближения церковной музыки с театральной.

Либретто создал известный гамбургский поэт Кристиан Генрих Постель (1658—1705), а имя композитора до сих пор неизвестно. Ранее «Страсти по Иоанну» приписывались молодому Генделю, но никаких доказательств этой гипотезы, кроме факта вероятного пребывания Генделя в тот момент в Гамбурге, не обнаружено (впрочем, Георг Фридрих мог и отсутствовать, отправившись, например, в Галле — повидаться с матерью и сёстрами). Настораживает и то обстоятельство, что в последующих произведениях Генделя нет никаких заимствований из «Страстей по Иоанну» и никаких следов их прямого влияния на его музыку, что выглядит крайне необычно. Отсутствие «ссылок» на первый значительный гамбургский пассион косвенно говорит о том, что Гендель, вероятно, вообще не видел этой партитуры.

В трактате Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1738) автором «Страстей» туманно называется некий «всемирно прославленный композитор» — однако этот пышный эпитет мог относиться, например, и к Кайзеру (его авторство тоже рассматривается как возможное). Исследователи XX века называли и другие имена вероятных создателей «Страстей по Иоанну» — в частности Георга Бёма (1661—1733), музыку которого очень ценил И. С. Бах. Берндт Базельт выдвинул в 1975 году остроумную гипотезу о том, что автором «Страстей» мог быть сам Маттезон, но точку в этих спорах пока никому поставить не удалось.

«Страсти по Иоанну» оказались не единичным экспериментом в своём роде. В 1712 году гамбургский поэт Бартольд Генрих Брокес создал свободное стихотворное

либретто по мотивам всех четырёх канонических Евангелий, озаглавив его «За грехи мира замученный и умирающий Иисус» («Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus»). Либретто стало чрезвычайно популярным и было положено на музыку всеми выдающимися немецкими композиторами того времени, связанными с гамбургской традицией: Кайзером (1712), Телеманом (1716), Генделем (около 1716) и Маттезоном (1718); частично текст Брокеса был использован и в «Страстях по Иоанну» И. С. Баха (1724). Бах, безусловно, опирался на достижения гамбургских композиторов, в том числе на Генделя, чьи «Страсти по Брокесу» он исполнял силами своих учеников в Лейпциге. Впрочем, различия манер Баха и Генделя очевидны. «Страсти» Баха — трагическое сопереживание крестным мукам Христа; слушатель погружается в них без остатка, мысленно проходя с Христом весь путь от Тайной вечери до смерти и погребения. «Страсти» Генделя — череда ярких картин и выразительных сцен, изображающих эпизоды Священного Писания, однако слушатель находится на безопасном отдалении от разворачивающейся трагедии, словно зритель в театре. Правда, необходимо учитывать, что сейчас мы рассматриваем эти произведения в отрыве от той реальности, в которой они существовали. Если о баховских «Страстях» мы хотя бы знаем, где и когда они исполнялись, то о генделевских неизвестно ни обстоятельств их создания, ни точной даты премьеры. Предполагается, что некий вариант мог прозвучать уже в 1716 году в доме Брокеса, а публичное исполнение состоялось, вероятно, лишь в 1719 году в гамбургском Кафедральном соборе Святой Марии под управлением Маттезона. Интересно, что сольные партии пели оперные артисты, причём не только певцы-мужчины, но и певица, что для первой трети XVIII века было совсем нетипично (церковную музыку Баха исполняли исключительно мальчики и мужчины). На следующий год произведение Генделя прозвучало как оратория — вне церковных стен, в здании гамбургского военного манежа. Затем, в 1721 году, «Страсти по Брокесу» вновь исполнялись в Кафедральном соборе. Для Гамбурга эта ситуация была уже вполне привычной. Хотя Гендель тогда находился в Англии, сама мысль о том, что между оперой и ораторией не существует непроходимой границы, могла укорениться в его сознании уже в юности.

Громкий дебют: «Альмира»

История создания первой оперы Генделя «Альмира» весьма любопытна. Представим себе ситуацию: двадцатилетний оркестрант, пусть и блистательно одарённый, в обход своего непосредственного начальника, капельмейстера Рейнхарда Кайзера, пишет и ставит оперу на ранее выбранный Кайзером сюжет, а тот, вернувшись в город, всецело одобряет и поддерживает произведение дерзкого дебютанта. Возможно ли такое? Как ни странно, при определённом стечении обстоятельств это оказалось вполне возможным.

В сезон 1704/05 года театр переживал очередные финансовые затруднения и очередные нападки со стороны религиозных ортодоксов. Срочно требовалась новинка, которая могла бы привлечь в зал как можно больше публики и увеличить сборы. Уже было составлено либретто, частично переведённое с итальянского и приспособленное к гамбургским обычаям. Фридрих Кристиан Фойсткинг дал своему детищу завлекательное название: «Изменчивое счастье венценосцев, или Альмира, королева Кастилии». По каким-то причинам Кайзер, положивший на музыку этот текст, был вынужден поставить свою оперу в июле 1704 года при герцогском дворе в Вайсенфельсе, после чего, вероятно, уже не мог забрать оттуда нотный материал и осуществить постановку на общедоступной сцене. В октябре 1704 года внимание публики было приковано к «Клеопатре» Маттезона, интерес к которой в декабре оказался подогрет скандалом, возникшим между Маттезоном и Генделем и счастливо улаженным накануне наступления нового года. Однако одна лишь «Клеопатра» не могла спасти сезон, и в репертуар срочно требовалось ввести «Альмиру», к которой имелся текст и, видимо, были сделаны свежие декорации, но не было музыки. Кайзер надолго отлучился из Гамбурга, Маттезон был занят «Клеопатрой» — оставалось дать шанс Генделю, который никогда ранее не писал для театра.

Гендель рискнул — и победил. Его первой оперой дирижировал сам Рейнхард Кайзер, который, вернувшись на свой пост, не поспешил на великодушные похвалы дебютанту. Премьера состоялась 8 января 1705 года, и «Альмира» с триумфом была сыграна 20 раз подряд. Для Гамбурга это был невероятный успех, который молодому композитору повторить здесь уже не удалось. Его вторая опера на текст того же Фойсткинга, «Нерон», поставленная 25 февраля 1705 года, с треском провалилась. Современники воз-

лагали вину за неуспех на либреттиста, создавшего совершенно неудобоваримый текст, однако, возможно, имелись и другие причины. В любом случае, Георг Фридрих смог на собственном опыте убедиться в том, сколь изменчиво счастье не только пресловутых венценосцев, но и оперных композиторов. К сожалению, мы ничего не можем сказать о музыке «Нерона»: она не сохранилась. Но «Альмира» — безусловный шедевр, хотя оперу создавал не слишком опытный автор, пока ещё нуждавшийся в советах старшего друга Маттезона.

Сюжет «Альмиры» ныне выглядит донельзя запутанным и предельно оторванным от какой-либо реальности. Но к барочным пьесам нельзя подходить с современными мерками. У них принципиально иная поэтика. Для барочного театра нагромождение невероятных событий, переплетение нескольких параллельно развивающихся интриг, постоянные заблуждения персонажей относительно чувств и намерений друг друга — самое интересное и привлекательное, что только может происходить в театре. Крайне вольное обращение с историей и географией также было в порядке вещей. Поэтому не следует искать в таких сюжетах ни правдоподобия, ни обычной житейской логики. Здесь царит логика спонтанно возникающих аффектов, причудливо меняющихся привязанностей, роковых недоразумений, столкновений, совпадений. Чтобы достигнуть финальной гармонии с самими собой и окружающим миром, героям приходится претерпевать самые тяжёлые испытания, доказывая своё право на счастье. Если посмотреть на сюжет «Альмиры» под таким углом, то он не покажется совсем уж недостойным внимания.

Опера открывается эффектной сценой торжественной коронации юной королевы Кастилии, Альмиры. Но в душе девушки царит тревога. По завещанию покойного короля, её отца, она непременно должна выйти замуж за сына королевского советника Консальво. Все уверены, что у Консальво лишь один сын, причём внебрачный: военачальник Осман, которого Альмира не любит. Её сердце тайно принадлежит молодому секретарю, Фернандо, происхождение которого неизвестно. Осман также не хочет брака с Альмирой, он любит принцессу Эдилию, живущую при кастильском дворе. Зато в Османа страстно влюбляется приехавшая на торжества принцесса соседнего королевства, Белланта. Ситуация окончатель-

но запутывается, когда свататься к Альмире прибывает король Мавритании, Раймондо. Три молодых человека (Фернандо, Осман и Раймондо) и три девушки (Альмира, Эдилия и Белланта) составляют постоянно меняющиеся пары, причём некоторые коллизии возникают из-за недоразумений или вследствие опрометчивых поступков. Так, Альмира, желая предотвратить дуэль между нелюбимым ею Османом и любимым Фернандо, похищает шпагу Османа и прячет её в своих покоях, но увидевшая эту шпагу Эдилия устраивает королеве сцену ревности. Из-за другого нелепого стечения обстоятельств у Консальво возникают подозрения, что «простолюдин» Фернандо опорочил честь принцессы Эдилии. Альмира же, приняв эту сплетню за признак измены, подписывает любимому смертный приговор. Но, терзаемая сомнениями, она спускается в темницу, чтобы подслушать его последние слова накануне казни. Фернандо клянётся Альмире в вечной любви и завещает ей своё единственное сокровище — перстень, якобы доставшийся ему от утраченных в младенчестве родителей. Альмира глубоко тронута и понимает, что была введена в заблуждение гневом и ревностью. Приговор отменён. Консальво, в руки которого попадает перстень, узнаёт в нём свою фамильную драгоценность и убеждается в том, что Фернандо — его родной старший сын, который считался погибшим в кораблекрушении. Теперь никаких препятствий для брака Альмиры и Фернандо нет. Безродный секретарь сразу обретает и свободу, и любовь, и трон, и семью. Тем временем находят счастье и две другие пары: Раймондо просит руки Эдилии, а Осман намерен обвенчаться с Беллантой.

Тщетно мы будем искать в истории Испании властительницу с именем Альмира или пытаться определить эпоху, в которую происходит действие. Правда, если въедливо докапываться, то в именах персонажей и в некоторых поворотах сюжета можно обнаружить следы знакомства автора исконной пьесы, Джулио Панчери, с хрониками средневековой Испании. У короля Леона и Кастилии Альфонсо VI Храброго (1030—1109) было три дочери: две законные (Уррака и Тереса) и внебрачная (Эльвира). Имя Эльвира могло произноситься как Эльмира (отсюда вариант — «Альмира»). Именно она после смерти своего первого супруга графа Раймунда Тулузского вышла замуж за графа Фернандо Фернандеса (видимо, по любви). Однако королевой Кастилии принцесса Эльвира никогда не была. Зато мотив брака


по условию встречается в биографии её единокровной сестры Урраки, которую после вступления на престол Кастилии придворные обязали выйти замуж; к ней сватались два графа Гонсалеса (Консальво в либретто «Альмиры»), но она предпочла короля Альфонсо Арагонского. В либретто «Альмиры» все имена и сюжетные мотивы настолько переиначены, что говорить о каком-либо реальном историческом содержании не приходится.

Опера Генделя — не про далёкое прошлое некоей экзотической для гамбургской публики страны, а про человеческие страсти. Основные герои «Альмиры» очень молоды, и двадцатилетний композитор должен был хорошо понимать мотивы их поступков, продиктованные пылкостью чувств и неудержимостью эмоциональных порывов, когда от «люблю» до «убью» — всего один росчерк пера, один шаг, одно слово. В этом смысле Альмира — настоящая юная испанка, пылкая, гордая, ревнивая, но наделённая чувством чести и справедливости. По-рыцарски преданный ей Фернандо также обрисован с большой симпатией (эта роль писалась для Маттезона).

Кроме благородных молодых персонажей, в «Альмире» имеются два интригана: Консальво и слуга Табарко. Второй из них — откровенно комический образ, вносящий оживление в пьесу, которая иначе воспринималась бы как слишком патетическая, вплоть до ходульности. Присутствие забавных слуг, вносящих дополнительную путаницу в интригу, было совершенно обычным в барочных драмах и операх XVII века. Но в первой половине наступившего XVIII столетия возникла тенденция либо совсем избавляться от подобных фигур, либо выделять комические элементы в отдельные сценки, игравшиеся между актами серьёзной оперы. Гамбург находился на окраине Европы, и там барочная поэтика всецело господствовала. Более того, в силу местной специфики в оперном театре возник синтез итальянских, французских и немецких традиций, что отчётливо видно и в первом сценическом произведении Генделя.

Французская театральная традиция обязательно включала в себя балет — и как самостоятельное зрелище, и как непременную составную часть оперы и разговорной комедии. Эта особенность приобрела характер неписаного закона при «короле-солнце» Людовике XIV, который в юности был великолепным танцором и желал непременно видеть балетные сцены во всех придворных музыкальных спектаклях.

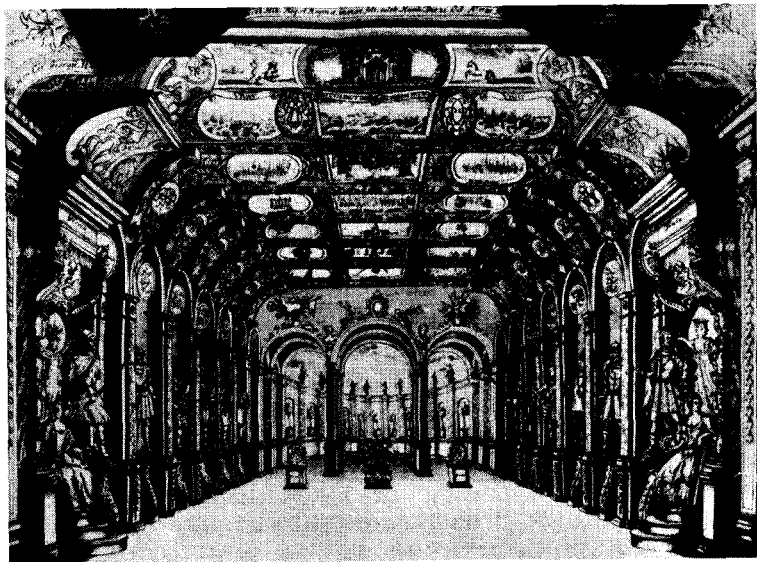
Der
In Krohnen erlangte
Glücks-Wechsel/
Oder:
ALMIRA,
Königin von Kastilien/
In einem Singspiel
Auf dem grossen Hamburgischen
Schauplatz
Vorgestellet
Im Jahr 1704.



Gedruckt bey Friederich Conrad Grefsingern.

Титульный лист
первого издания
либретто оперы
Генделя «Альмира».
Гамбург. 1704 г.

Сцена оперного
театра в Гамбурге.
Гравюра Т. Ледьярда
«Праздничное
представление
в Гамбурге 21 октября
1727 года в честь
короля Англии Георга I»



В «Альмире» Генделя имеются два дивертисмента такого рода: в начале первого акта, где придворные чествуют новую королеву, и в начале третьего, где происходит бал-маскарад. В последнем случае перед нами — «театр в театре». Уже знакомые нам лица, одетые в аллегорические костюмы, представляют страны света, которые изъявляют своё почтение королеве Кастилии. Альмира в очередной раз убеждается, что её тайный избранник, Фернандо, облачённый в костюм древнеримского героя — прекраснее и благороднее всех прочих соперников (уж не в образе ли Марка Антония выходил на сцену Маттезон?). Воинственный Осман символизирует Африку, и сопровождающие его африканцы пляшут энергичный танец ригодон. Царедворец Консальво олицетворяет роскошную Азию, и его свита танцует сарабанду (танец этот проник в Испанию из Америки, однако, поскольку действие происходит в условные Средние века, об Америке в либретто не упоминается). Наконец, слуга Табарко предстаёт в шутовском костюме, изображая Глупость, или Придурь (*Thorheit*), и с ним выходит компания шутов, отплясывающих весёлую жигу.

Сарабанду из «Альмиры» знает, наверное, всякий любитель музыки, даже не подозревающий о существовании этой оперы. Эта мелодия, придуманная молодым Генделем для «азиатского» танца, так понравилась самому композитору, что он впоследствии использовал её ещё дважды — в своей итальянской оратории «Триумф Времени и Правды» (1707) и в опере «Ринальдо» (1711). Ария же из «Ринальдо» завоевала всемирную популярность.

Успех «Альмиры» повлёк за собой значительные перемены в положении Генделя. Отныне он уже не мог считаться всего лишь талантливым клавесинистом; он приобрёл статус многообещающего композитора, заметно превосходящего своим дарованием Маттезона и способного бросить творческий вызов прославленному Кайзеру. Хотя капельмейстер публично выразил своё восхищение «Альмирой», внезапное появление столь сильного соперника должно было его озадачить. Провал «Нерона», второй оперы Генделя, вряд ли удовлетворил честолюбие Кайзера: будучи опытным театральным композитором, он превосходно понимал, что от досадных случайностей никто не застрахован и что творческий потенциал Генделя фантастически высок.

При сохранении внешне хороших отношений между Кайзером и Генделем в самой последовательности создан-

ных ими в 1705—1706 годах опер прослеживается несомненный дух состязательности. На «Альмиру» Генделя маслитый капельмейстер ответил своим произведением на тот же сюжет: в 1706 году он поставил в Гамбурге оперу «Сиятельный секретарь, или Альмира, королева Кастилии» (это была переработка оперы Кайзера 1704 года). Ответом на провалившегося генделевского «Нерона» стала весьма успешно поставленная в августе 1705 года «Октавия» — опера, в которой действовали примерно те же персонажи (император Нерон, его супруга императрица Октавия, его учитель Сенека). Гендель высоко ценил эту оперу своего наставника и взял её партитуру с собой в заграничное путешествие. Он не только учился у Кайзера мастерству композиции и оркестровки, но и заимствовал у него отдельные темы для своих арий (Кайзер относился к этому вполне благодушно).

Роль обычного оркестранта уже не соответствовала амбициям Генделя, и он ушёл из театра «на вольные хлеба», зарабатывая уроками, которые теперь оплачивались ещё лучше, чем прежде. Это нисколько не мешало ему продолжать писать оперы, которые охотно принимались к постановке в Гамбургском театре. Тем не менее уже в 1705 году стало ясно, что, при всей гениальности Генделя, в Гамбурге ему суждено оставаться на вторых ролях. Скорее всего, у молодого композитора появилось желание обособиться от мэтра, что было возможно только в случае отъезда кого-либо из них из города. Поскольку Кайзер не собирался покидать своё любимое детище, Гамбургский театр, то уехать должен был Гендель. К этой мысли молодого музыканта подталкивали его почитатели, хотя сам он поначалу относился к ней без особого энтузиазма.

Флорентийский соблазнитель

Обычно считается, что Гендель принял приглашение герцога Медичи, присутствовавшего в январе 1705 года на премьере «Альмиры», и в 1705 или 1706 году отправился в Италию. Но не всё было так просто и однозначно.

Герцог Джан Гастоне Медичи (1671—1737) гостил в Гамбурге с октября по декабрь 1703 года (или даже до начала 1704-го). Он был братом герцога Тосканы, Фердинанда (1663—1713), известного покровителя искусств и большого любителя музыки. Джан Гастоне был вынужден заключить

династический брак с немецкой принцессой Анной Марией Франциской Саксен-Лауэнбургской, резиденция которой находилась в Праге, но супруги питали друг к другу столь сильную неприязнь, что жили исключительно врозь. Герцог бóльшую часть времени проводил в путешествиях и развлечениях. Возможно, Джан Гастоне познакомился с Генделем уже в 1703 году, но предполагается, что он пригласил композитора во Флоренцию во время своего второго приезда в Гамбург (1705—1706 годы), снабдив его рекомендательными письмами брату, великому герцогу Фердинанду, и другим влиятельным лицам. В частности, Джан Гастоне мог дать Генделю рекомендательное письмо курфюрсту Пфальцскому Иоганну Вильгельму, женатому на сестре герцогов Медичи, Анне Марии Луизе. Резиденция этого курфюрста располагалась в Дюссельдорфе, и Гендель впоследствии неоднократно посещал этот город, встречая у Иоганна Вильгельма самый тёплый приём.

Вероятно, Гендель впоследствии многое рассказывал о том, как герцог Медичи «соблазнял» его Италией, поскольку в книге Мейнуоринга их диалоги приводятся почти дословно:

«Герцог был большим любителем того искусства, которым так славится его страна. Мастерство Генделя не только обеспечило ему доступ к Его Высочеству, но и создало между ними в некотором роде доверительные отношения. Они часто и подолгу беседовали о состоянии музыки вообще и о достоинствах отдельных композиторов, певцов и оркестрантов в частности. Герцог часто выражал сожаление, что Гендель не знаком с итальянскими музыкантами. Он дал ему для ознакомления большое собрание итальянских музыкальных композиций и выразил желание, чтобы тот сопровождал его при возвращении во Флоренцию. Гендель откровенно сознался, что не обнаружил в тех композициях ничего, что соответствовало бы высоким оценкам герцога. Напротив, заявил он, впечатление оказалось почти противоположным, так что итальянские певцы должны быть ангелами, чтобы суметь достойно всё это преподнести. Герцог лишь улыбнулся столь суровому суждению и сказал, что необходимо всего-навсего поехать в Италию, чтобы примириться с господствующим там вкусом и стилем. Он заверил его, что ни в какой другой стране молодому дарованию не удастся провести время с большей пользой, и только в Италии столь успешно развиваются все отрасли его ремесла. Гендель ответил,

что, будь это так, остаётся непостижимым, каким образом столь великая культура могла породить столь незначительные плоды. Тем не менее рассказы Его Высочества и то, что он ранее слышал о славе итальянцев, несомненно убеждают его в желательности предпринять путешествие туда, как только представится подходящий случай. Герцог заверил его, что, если он захочет уехать вместе с ним, то благоприятного момента ждать не придётся».

Логично было бы предположить, что Гендель присоединился к свите герцога и совершил далёкий и трудный переезд в Италию вместе с ним. Однако это было не так. Гендель путешествовал самостоятельно, накопив для этой цели солидную сумму в 200 дукатов.

Если вникнуть в биографию Джан Гастоне Медичи, нетрудно понять, каковы могли быть причины, заставившие Генделя дистанцироваться от любезного внимания герцога. Личная жизнь этого мецената носила скандальный характер, и не только потому, что он откровенно пренебрегал супружескими обязанностями. Джан Гастоне был известным гомосексуалистом. Он путешествовал в компании любимого слуги и наперсника Джулиано Дами, который, как ходили слухи, тайно приводил к нему для утех юных красавцев. Поэтому демонстративное покровительство такого человека могло бы бросить тень на репутацию юноши из добропорядочной семьи. Зная независимый характер Генделя, можно предположить, что ему решительно не нравилось выступать в роли чьего-то протеже и тем более любимца, всецело зависящего от благосклонности покровителя. Властвовать над собой он не позволял впоследствии даже королям.

Хорошо осведомлённый Маттезон упомянул фамилию спутника Генделя, который якобы взял на себя издержки их путешествия в Италию: некто фон Биниц¹. О полном имени и личности этого человека точных сведений нет, однако в некоторых старых источниках его называют бароном.

Маршрут перемещения Генделя с севера на юг Европы неизвестен. Время его отправления из Гамбурга также называют сугубо предположительно. В любом случае, в августе 1705 года он присутствовал в Гамбурге на премьере «Ок-

¹ *Mattheson J., Schneider M. Grundlage einer Ehren-pforte (1740). S. 95.* Эта же фамилия (*Binitz*) упомянута у Мейнуоринга, однако, вероятно, взята именно из маттезоновской книги. Возможно, эта фамилия могла писаться и как *Bienitz* — по названию местности под Лейпцигом.

тавии» Кайзера, поскольку взял с собой в Италию копию её партитуры. По мнению одних исследователей, он мог отправиться во Флоренцию уже осенью 1705 года; другие полагают, что это случилось примерно годом позднее — летом или осенью 1706-го.

Откладывать такое путешествие на холодное время года было бы неразумно. Путники, за исключением курьеров, в то время передвигались медленно. Богатство также не являлось гарантией скорости: знатные люди везли с собой свиту и объёмный багаж, так что экипажи двигались неспешно, делая остановки для отдыха и осмотра достопримечательностей. Дороги за пределами городов чаще всего были плохими, а в горах просто опасными; кареты имели обыкновение ломаться, лошади могли заболеть или охрометь, да и вообще случиться могло всякое, вплоть до нападения разбойников, бури, камнепада или обвалившегося моста. Иногда возникали и другие неприятные обстоятельства.

Как раз летом и осенью 1706 года в Северной Италии велись боевые действия в ходе так называемой Войны за испанское наследство, о которой нам ещё не раз придётся вспоминать, поскольку ряд последующих произведений Генделя оказался связан с персонажами и событиями этой войны. Конфликт длился с 1700 по 1714 год и начался после смерти испанского короля Карла II Габсбурга, у которого не было наследников мужского пола. Карл II завещал свой престол внуку — французскому принцу Филиппу Анжуйскому, который также приходился внуком королю Людовику XIV (тот был женат на испанской принцессе Марии Терезе). Это завещание оспорил император Священной Римской империи Леопольд I, который был женат первым браком на другой испанской инфанте, Маргарите. Образ этой очаровательной золотоволосой инфанты многим знаком по полотнам Диего Веласкеса; тот неоднократно писал Маргариту в детстве и ранней юности. Хотя Маргариты давно не было в живых, а сыновья императора Иосиф и Карл родились от его третьего брака с Элеонорой Нойбургской, Леопольд вступил в войну с Людовиком XIV и даже сумел добиться временного успеха, посадив на испанский трон младшего сына Карла. В 1704—1711 годах австрийский эрцгерцог правил Испанией под именем короля Карла III, но военные действия продолжались, охватив значительную часть Европы и даже Северную Америку. В конце концов испанский престол достался французско-

му принцу, ставшему королём Филиппом V, однако вынужденному при этом отречься от прав на французский престол. А сын императора Леопольда вернулся в Вену и в 1711 году, после смерти отца и старшего брата, стал императором Карлом VI.

Австрийцев в этой войне поддерживали Англия и Голландия, не желавшие чрезмерного усиления Франции. На стороне императора Леопольда и его сына Карла было также большинство вассальных немецких княжеств, за исключением Баварии и Кёльнского курфюршества. Что касается итальянских государств, то их позиции разнились. Тосканское герцогство приняло сторону французов, поскольку семья Медичи была связана и с Баварией, и с Францией. Венеция же и Неаполь заняли сторону Габсбургов. В Северной Италии французским войскам противостояла армия Священной Римской империи под предводительством блестящего полководца принца Евгения Савойского, так что военные действия велись тут активно.

Впрочем, в те времена военные конфликты, как правило, не нарушали обычных коммуникаций. Если Гендель со своим компаньоном фон Биницем ехали по суше (например, через Ганновер, Галле, Лейпциг, Дрезден, Прагу и Вену), то далее они могли пересечь Тироль и попасть на Апеннинский полуостров. Однако, по мнению Дональда Бэрроуза, Гендель и его спутник могли выбрать и гораздо более длинный, но безопасный водный путь, допускавший несколько вариантов. В таком случае наиболее вероятными пунктами их прибытия выглядят Ливорно или Венеция¹.

Гамбург остался далеко позади, но это не значит, что связи Генделя с городом, в котором он вкусил первые плоды славы, навсегда прервались. Многие из того, что составило генделевский стиль зрелых лет и его своеобразную оперную поэтику, сформировалось благодаря Гамбургскому театру. В свою очередь старшие коллеги, Кайзер и Маттезон, а затем и Телеман охотно исполняли его произведения, и Гамбург долгие десятилетия был единственным городом на континенте, где можно было услышать оперы и оратории Генделя.

Примерно через два года после отъезда Генделя из Гамбурга, в январе и феврале 1708-го, там были поставлены две его оперы, написанные в 1706 году и образующие дилогию: «Осчастливленный Флориндо» и «Превращённая Дафна».

¹ *Burrows D. Handel. P. 32.*

Первоначально они составляли весьма объёмистое единое целое, но Кайзер и Маттезон решили разделить их и давать в два вечера. Их музыка уцелела лишь в виде танцевальной сюиты из «Флориндо» и фрагментов из «Дафны». Сюжет был основан на древнегреческом мифе о несчастной любви бога Аполлона к нимфе Дафне, превратившейся в лавр, чтобы избежать его домогательств. Как полагалось в барочном театре, эта простая сюжетная канва была переиначена, и упрямство Дафны объяснялось её любовью к земному жениху, Флориндо. Сочиняя мифологическую дилогию, Гендель, вероятно, опирался лишь на книжные представления о средиземноморской античности, о её чувственном и мистическом мироощущении, о пленительных ароматах нагретых южным солнцем лавров, миртов, кипарисов и пальм.

Всё это ему было суждено в полной мере вкусить и познать в Италии.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

«МИЛЫЙ САКСОНЕЦ»

Музыка Вечного города

Для оперного композитора XVIII века Италия была землёй обетованной. Здесь рождались и тщательно пестовались лучшие в мире голоса, здесь каждый сезон проходило множество премьер, а в некоторых городах действовало сразу несколько театров. Хотя юный Гендель критически относился к итальянской музыке, именно она приобретала в Европе всё большую популярность и считалась воплощением современного вкуса. Германия оставалась средоточием полифонического искусства; её великие музыканты умели мастерски сплести то ажурную, то густую вязь из множества равноправных голосов, что хорошо подходило для церкви, но не очень годилось для театра. В Италии же царицей музыки стала вознесённая над всеми прочими голосами и ясно воспринимаемая слухом мелодия, выражавшая всевозможные чувства и страсти, от самых нежных до скорбных и бурных. Эстетическим идеалом стал красивый, безупречно поставленный человеческий голос, воплощавший образ прекрасного оперного героя — почти непременно молодого, благородного и пылко влюблённого.

Опера стала национальной гордостью итальянцев. Уже к середине XVII века в Италии трудно было найти крупный город, в котором не ставились бы оперы, а к концу столетия оперные театры имелись практически везде. Это вызвало полную трансформацию всей прежней системы музыкальных жанров, форм, исполнительских традиций. Красивые арии и выразительные речитативы проникли в церковную музыку; эстетическим идеалом стало сольное пение, украшенное изящными фиоритурами. В оперном театре начал складываться типовой симфонический оркестр — а значит, всюду требовалось много инструментов высокого качества и музыкантов, умевших хоро-

шо на них играть. В лидеры выбились струнные смычковые инструменты, прежде всего скрипка. Расцвет знаменитых династий скрипичных мастеров — Амати, Гварнери, Страдивари — также был косвенно связан с переменами в музыкальном мире, вызванными воцарением оперного стиля. Резко вырос уровень виртуозного мастерства певцов и инструменталистов, которые нередко состязались друг с другом перед заинтересованной аудиторией: голос подражал скрипке, флейте или трубе, инструмент же словно бы пел арии без слов. Оперный «бум» дал простор творчеству архитекторов, сценографов, изобретателей театральных машин. Вокруг театров возникал свой особый мирок, порождавший профессии импресарио, либреттистов, костюмеров, декораторов, осветителей, переписчиков нот. Всё это требовало очень больших денег, однако при коммерческом подходе к делу неплохо окупалось. Так, в Венеции в разгар сезона спектакли давались в трёх-четырёх театрах одновременно, и они не пустовали, поскольку публика, съезжавшаяся в этот прекрасный город, была жадна до развлечений и удовольствий. Знатные семейства выкупали театральные ложи на весь сезон и обставляли их по собственному вкусу, приглашая туда гостей и устраивая прямо во время представления обеды и приёмы. Такая публика была непокладистой и не очень внимательной, однако живо реагировала на всё яркое и талантливое. Спустя сто лет после своего появления на свет мода на оперу проникла во Францию, Австрию, Германию и Англию.

Правда, на исконной родине музыкальной драмы, во Флоренции, дела обстояли не столь блестяще. Флоренция, хотя и сохраняла лестную репутацию города искусств, давно не являлась ведущей оперной столицей даже в масштабах Италии. Все главные события в музыкальном мире происходили не здесь. Вполне вероятно, что Гендель понял это довольно скоро, поскольку сделал основным местом своего пребывания в Италии не Флоренцию, а Рим.

Все усилия исследователей обнаружить достоверные свидетельства присутствия Генделя при дворе герцогов Медичи в 1706 году успехом пока не увенчались и основываются лишь на предположениях. Разумеется, имея приглашение от Джан Гастоне, он должен был туда захватить хотя бы из вежливости, но если допустить, что он там прожил несколько месяцев, то должны были бы остаться какие-то следы его деятельности — упоминания в документах, письмах, мемуарах.

Первые свидетельства такого рода относятся к громкому дебюту Генделя в Риме. Один из современников, Франческо Валезио, записал в дневнике, что «саксонец» произвёл в Риме фурор своей блистательной игрой 14 января 1707 года на органе в Кафедральном соборе Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме (Сан-Джованни-ин-Латерано). Валезио не назвал имени музыканта, но таковым тогда мог быть только Гендель. Это подтверждается свидетельством другого мемуариста, француза, описывавшего феерическую игру Генделя на клавесине в избранном обществе за день до его публичного органного триумфа: «На следующий день он играл на органах в Сан-Джованни-ин-Латерано, где собралось необычайное множество людей, в основном кардиналов, прелатов и аристократов»¹.

Эта скупая информация способна сильно удивить любого человека, который представляет себе, что такое собор Святого Иоанна Крестителя и каков статус этого храма в католическом мире. По своей значимости он может соперничать только с собором Святого Петра в Ватикане. Древняя базилика, расположенная на Латеранском холме, была освящена в 324 году и стала первым собором Святого престола. Один из фрагментов длинной латинской надписи на фасаде горделиво провозглашает, что Латеранская базилика — «Мать и глава всех церквей». Нынешний вид храм приобрёл в XVI—XVII веках, а торжественный барочный белый фасад со статуями на фронтоне появился ещё позже, в 1735 году, так что Гендель не мог его лицезреть. Форма храма образует огромный крест, просматривающийся только с птичьего полёта. К кресту примыкают с одной стороны — монастырь (ныне в нём Музей церковного искусства), а с другой — Латеранский дворец, долгое время бывший резиденцией римских пап. Неподалёку от дворца и церкви стоит древнейший в Риме баптистерий, построенный вскоре после того, как император Константин сделал в 313 году христианство государственной религией. Капельмейстерами в Сан-Джованни служили самые великие итальянские музыканты, включая Джованни Пьерлуиджи да Палестрину, прозванного «князем музыки». Словом, собор на Латеранском холме — отнюдь не такое место, куда легко пустят поиграть на органе любого заезжего музыканта-иностранца, и к тому же лютеранина. Римский публич-

¹ Цит. по: *Kirkendale U. Organ playing in the Lateran // Handel. P. 355.*

ный дебют Генделя был, несомненно, хорошо подготовлен. По-видимому, Георг Фридрих к тому времени уже успел освоиться в Риме и приобрести поклонников, принадлежавших к высшему духовенству.

Одно из таких имён лежит на поверхности: с 1699 года настоятелем собора Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме был кардинал Бенедетто Памфили — один из римских меценатов Генделя, у которого композитор находился на службе примерно с января по май 1707 года. А значит, в Рим композитор прибыл, скорее всего, в конце предыдущего года. Урсуле Киркендейл удалось обнаружить некоторые свидетельства того, что Гендель приехал в начале декабря, причём не из Флоренции, а из Венеции, где тоже успел произвести сильное впечатление игрой на клавесине.

Другое имя также неоднократно мелькает в биографии Генделя, хотя этот человек был скорее старшим покровителем молодого гения, а не меценатом. Это католический священник, композитор и дипломат Агостино Стеффани (1654—1728). Итальянец по рождению, Стеффани работал большей частью в разных немецких княжествах. В 1703—1704 годах он занимал пост ректора Гейдельбергского университета, одновременно находясь на службе у курфюрста Иоганна Вильгельма Пфальцского в Дюссельдорфе в качестве тайного советника. 13 сентября 1706 года папа Климент XI назначил его епископом малоазиатского города Бига (по-итальянски Спига) на территории Османской империи. Рукоположение состоялось 2 января 1707 года в Риме¹. Но скорее всего, Стеффани прибыл в Рим за некоторое время до торжественного события, и не исключено, что почти одновременно с Генделем. В архиве Генделя сохранилась сделанная его рукой копия вокальных дуэтов Стеффани с пометой «Рим, 1706».

Интересно вообразить, какими глазами молодой немец, воспитанный в лютеранской вере, взирал на богатейшие интерьеры Латеранской базилики, собора Святого Петра и других исторических римских храмов. Даже если, путешествуя с севера на юг, он уже посещал католические церкви, всё же торжественная красота Сан-Джованни-ин-Латерано должна была произвести на него сильнейшее

¹ *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, sive: Summorum pontificum, S. R. E. cardinalium ecclesiarum antistitum series: Monasterii.* 1952. Vol. 5. P. 361.

впечатление. В храме три нефа, из которых наиболее пышно оформлен центральный. Под золочёным кессонным потолком в величаво-размеренном ритме расположены в полукруглых нишах из тёмного мрамора светлые статуи святых. Они ведут к папскому алтарю, находящемуся под балдахином сказочной красоты. Главный алтарь, находящийся в апсиде, украшен мозаикой византийского периода; внизу, в центре апсиды, стоит папский трон. На стенах по обеим сторонам от главного алтаря симметрично помещены два небольших органа XVI века. Они предназначались только для сопровождения певчих. Гендель выступал перед публикой на другом органе, более внушительных размеров, находящемся в трансепте, над входом, ведущим в храм с Латеранской площади. Этот орган был построен в 1600 году по заказу папы Климента VIII (занимал престол в 1592—1605 годах) знаменитым мастером Лукой Блази из Перуджи, так что к началу XVII века инструмент уже имел почтенную историю. Его клавиши помнили прикосновения рук величайшего органиста Италии Джироламо Фрескобальди (1583—1643), который также служил в этом храме.

Итальянские органы, по сравнению с северонемецкими, не могли считаться по-настоящему «большими». Количество регистров, то есть наборов труб одного тембра, в большом северонемецком органе исчислялось десятками, что позволяло создавать любые музыкальные образы, вплоть до самых грандиозных. В Италии отношение к органу было совсем другим; его роль обычно сводилась к сопровождению певческих голосов или к исполнению кратких прелюдий на темы хоралов, поэтому ни огромной мощи, ни живописной красочности от его звучания не требовалось. Орган собора Святого Иоанна Крестителя первоначально имел всего один мануал и 15 регистров. Второй мануал был пристроен к органу в XVIII веке, вероятно, уже после отъезда Генделя из Рима. Однако и на этом, скромном по немецким меркам инструменте уроженец провинциального Галле продемонстрировал мастерство, которое привело слушателей в восторг. Конечно, он играл не во время службы, поскольку его репертуар явно не был литургическим.

Мы останавливаемся на этом эпизоде так подробно, поскольку, вероятно, римские впечатления Генделя должны были сказаться на его последующем творчестве. Может быть, это происходило в силу бессознательных ассоциаций, обращённых к глубинным слоям памяти, в которых фиксируется синтетическое переживание зримых образов и кра-

сок, музыкальных звуков, световых эффектов, запахов, настроений. Ведь, если смотреть на другую сторону трансепта, противоположную органу, взор всё время будет падать на придел Святых Тайн, сень над которым поддерживается четырьмя бронзовыми позолоченными колоннами, взятыми императором Титом из Храма Соломона. Другая легенда гласит, что эти колонны были захвачены с корабля царицы Клеопатры Египетской и привезены в качестве трофеев в Рим для украшения дворца Константина Великого. Под этой сенью, за золотой барельефной иконой «Тайная вечеря» хранится уникальная реликвия — прямоугольная кедровая доска, уцелевшая от стола, за которым происходила Тайная вечеря — последняя совместная трапеза Христа и апостолов. Мраморные колонны в Сан-Джованни-ин-Латерано происходят (если, опять же, верить преданию) из храма Юпитера Капитолийского — святая святых Древнего Рима. Достоверность этих сведений в данном случае совершенно не важна, важен их эстетический смысл. Такое непринуждённое взаимопроникновение времён и культур характерно для христианских преданий, вобравших в себя многое от Античности, но также весьма типично для творчества Генделя, охотно допускающего соседство и взаимопроникновение разных миров, ветхозаветного, христианского и языческого, причём языческий представлен и в мифологической, и в исторической ипостаси, включая в себя образы Греции, Рима и древних восточных царств.

Фреска над приделом Святых Тайн, которую трудно хорошо разглядеть, находясь внизу, но отлично видно с пульта органиста, изображает вознесение Христа. Его парящая в воздухе полуобнажённая фигура в развевающихся белых ризах окружена золотистым сиянием, а лик исполнен неземным счастьем и светлой радостью. Не то ли самое настроение охватывает нас, когда мы слышим хор «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя?.. Впрочем, до создания «Мессии» было ещё далеко, однако те же образы воплощены в юношеской оратории Генделя, написанной в 1707 году именно в Риме: «Воскресение».

Торжественное великолепие католицизма оказалось в чём-то созвучным художественным идеалам Генделя, однако не смогло поколебать его религиозных убеждений. Римские покровители Генделя, среди которых были кардиналы Памфили, Оттобони и Колонна, пытались внушить ему мысли о смене конфессии. Мейнуоринг писал: «Подвергшись усиленному давлению со стороны одного из этих

высокопоставленных прелатов, он ответил, что не обладает ни компетенцией, ни желанием вести споры на подобные темы, но решил до смертного часа остаться верным той общине, в лоне которой был рождён и воспитан».

Тем не менее Рим стал основным местом пребывания Генделя в Италии. Он прожил здесь дольше всего: с конца 1706 года до октября 1707-го, затем с февраля по апрель и с июля по сентябрь 1708-го, и напоследок — с зимы по март 1709-го. Из Рима он периодически уезжал то во Флоренцию, то в Венецию, то в Неаполь. Вечный город явно пленил его сердце, хотя именно в этот период опера в Риме в очередной раз оказалась под запретом.

Судьба музыкального театра в Риме всегда зависела от личных воззрений и вкусов верховных понтификов. Расцвет римской оперы пришёлся на эпоху Барберини (1623—1644). Папа Урбан VIII (Маффео Барберини) был поэтом и продолжал сочинять стихи даже после того, как занял высочайший пост в католическом мире. Его братья и племянники, носившие фамилию Барберини, покровительствовали искусствам и наукам. Герб Барберини — три пчелы — украшает многие церкви, дворцы и другие сооружения в Риме. В великолепном дворце (палаццо) Барберини, построенном в 1630-е годы, были собраны выдающиеся произведения живописи и скульптуры, а неподалёку был воздвигнут Театр у четырёх фонтанов, вмещавший до трёх тысяч зрителей (к сожалению, в XX веке это барочное здание было легкомысленно перестроено в кинотеатр). Для театра был создан ряд выдающихся шедевров, в том числе духовная опера Стефано Ланди «Святой Алексей», которой, собственно, в 1632 году этот театр и открылся. После смерти Урбана VIII семья Барберини, впавшая в немилость у нового папы, была вынуждена отправиться в изгнание во Францию, и театр долгое время не функционировал.

Два следующих папы относились к опере неодобрительно. К сожалению, всего два года длился понтификат Климента IX (1667—1669) — талантливого кардинала Джулио Роспильози, который был известным драматическим поэтом (он написал, в частности, либретто оперы Ланди «Святой Алексей»). Этот папа распорядился о постройке нового музыкального театра, но смерть помешала осуществлению этого замысла. Союзницами просвещённого папы Климента IX были две незаурядные дамы — королева Кристина Шведская и Мария Манчини, племянница кардинала Мазарини, предмет пылкой юношеской любви короля Фран-

ции Людовика XIV. Марию, разлучив с королём, выдали замуж за римского патриция Лоренцо Колонна. В 1668 году супруги Колонна начали ставить оперные спектакли в своём римском дворце. Это продолжалось всего два сезона, после чего на дальнейшую деятельность этого частного театра был наложен запрет.

Примерно такая же судьба постигла и театр, основанный королевой Кристиной. Она пользовалась в Риме предупредительным вниманием высшего духовенства. Кристина стала одной из трёх женщин, удостоенных погребения в соборе Святого Петра. При жизни ей также позволялось многое из того, что запрещалось простым смертным. Ещё в 1666 году она добилась права на оперные постановки у себя во дворце, а папа Климент IX незадолго до кончины успел даровать ей лицензию на организацию частного театра Тординона, который просуществовал четыре сезона. В конце XVII века к Тординона ненадолго присоединились частные театры, созданные другими римскими меценатами; особо выделялся среди них театр, созданный маркизом Помпео Капраника.

Новый расцвет римской оперы, едва начавшись, был пресечён очередным гонителем этого «греховного» искусства — папой Иннокентием XII (понтификат 1691—1700), по приказу которого театр Тординона был в 1697 году разрушен, а деятельность театра Капраника приостановлена до 1711 года. Лишь несколько произведений были поставлены в сугубо частных условиях при дворе польской королевы Марии Казимиры, проживавшей в Риме с 1699 по 1714 год.

Во время пребывания Генделя в Риме на папском престоле находился Климент XI (понтификат 1700—1721). Публичные оперные представления были в городе по-прежнему запрещены, да и частные спектакли казались рискованным делом, ибо шли вразрез с указаниями папы и могли повлечь за собой выговор или немилость.

Это совсем не означало, что музыкальная жизнь Рима была скудной и скучной. Напротив, благодаря находившимся там великим музыкантам и щедрым меценатам процветали самые разные жанры, как вокальные, так и инструментальные.

В какой-то мере заменой оперы служила оратория — жанр, возникший почти одновременно с ней, но развивавшийся в другом направлении. Первым классиком оратории стал Джакомо Кариссими, капельмейстер королевы Крис-

тины Шведской. Сам Кариссими называл свои произведения не ораториями, а чаще всего «историями»: «История Иова», «История Иеффая» и т. д. Текст распределялся по ролям, каковых было обычно немного — заведомо меньше, чем в опере. Сами сюжеты были намного проще оперных, а музыкальный стиль отличался благородной сдержанностью. Итальянские композиторы, работавшие в этом жанре после Кариссими (Алессандро Страделла, Алессандро Скарлатти, Антонио Кальдара), в той или иной мере сближали ораторию с оперой, увеличивая размах произведения, усложняя формы сольных номеров и делая более виртуозными вокальные партии.

Итальянский художник Джованни Паоло Панини создал в 1747 году картину, изображающую празднование свадьбы французского дофина в римском театре Арджентина. В первых рядах партера восседают высшее духовенство и цвет аристократии; в ложах красуются знатные дамы. На сцене же, как установлено, исполняется драматическая кантата на аллегорический текст с музыкой Никколо Йомелли. Декорации умопомрачительно роскошны: витые колонны украшены статуями античных богинь, вверху в облаках видна квадрига Аполлона. Среди облаков восседают хор, разделённый на два полухория, и довольно многочисленный оркестр. Так что, несмотря на строгие ограничения по отношению к опере, оратория в Риме также могла преподноситься как увлекательное зрелище.

Другим любимым жанром в начале XVIII века стала камерная кантата, сочинявшаяся для одного или двух солистов в сопровождении континуо (клавесин и виолончель) и, если требовалось, с добавлением других инструментов. Самые скромные кантаты состояли из пары контрастных арий, соединённых речитативом. Но кантата могла разрастаться и до размеров небольшой камерной оперы, если в ней имелся сюжет, а количество арий превышало обычный минимум.

В Риме молодой Гендель написал огромное количество кантат — около сотни. Большинство из них были созданы по заказам его покровителей-кардиналов, а также маркиза (впоследствии — князя) Франческо Мария Русполи (1672—1731). В 1705 году Русполи получил в наследство огромное состояние и смог позволить себе вести роскошный образ жизни, включавший щедрые траты на музыку и музыкантов. Первая из генделевских кантат по заказу Русполи была написана ещё к Рождеству 1706 года,

но официально Гендель поступил на службу в мае 1707 года. Должность не была обременительной, и обращался маркиз со своим капельмейстером чрезвычайно любезно и предупредительно.

Дворец, в котором жил Русполи, и сейчас стоит на прежнем месте, в самом центре Рима на площади Венеции напротив колонны Траяна. В течение столетий это здание сменило несколько названий по именам прежних владельцев. Ныне это дворец Валентини, ранее — дворец Одескальки, а ещё ранее — дворец Бонелли. Генделю были отведены апартаменты в соседнем дворце, принадлежавшем семье Русполи (ныне — палаццо Печчи-Блант). В архиве семьи Русполи сохранились счета, из которых видно, что щедро оплачивались не только музыкальные, но и бытовые расходы композитора. У него имелся собственный слуга, к его услугам была карета для выездов и т. п. За столом Гендель восседал среди самых уважаемых гостей. Хотя фактически Гендель находился на содержании у Русполи, маркиз, видимо, гордился тем, что может оказывать ему покровительство.

В семье Русполи сохранилась большая, в полстены, многофигурная картина работы Алессандро Пьяццо. Как обнаружила исследовательница Урсула Киркендейл, эта картина, помимо прочего, содержит первое известное нам изображение Генделя. На полотне запечатлён торжественный парад полка, созданного с одобрения папы римского маркизом Русполи, и продефилировавшего перед дворцом Бонелли 7 сентября 1707 года. Среди приближённых маркиза, стоящих у стены дворца и наблюдающих за церемонией, виден стройный молодой человек в белом парике и тёмном платье, напоминающий Георга Фридриха. Маркиз, видимо, пожелал, чтобы его капельмейстер был изображён на весьма заметном месте. Среди других зрителей торжественного парада, представленных на картине, исследователи идентифицировали Агостино Стеффани и певицу Маргериту Дурастанти.

Почти дружеское обхождение маркиза Русполи с Генделем было обусловлено в том числе и особой атмосферой, царившей на интеллектуально-художественных собраниях Аркадской академии, которые тогда проходили во владениях маркиза. Академия эта была создана в 1690 году в память о королеве Кристине Шведской, постоянно общавшейся в Риме с богословами, учёными, поэтами и музыкантами. Два юриста и литератора, Джованни Марио Крешимбе-

ни и Джованни Винченцо Гравина, решили продолжить эти собрания и назвали академию Аркадской — в честь легендарной древнегреческой области, воспетой в творчестве древнеримских поэтов как блаженный край цветущей природы, населённой мирными пастухами, приверженными поэзии и музыке. Академия ни в коей мере не являлась учебным заведением. Скорее это был элитарный клуб, в который принимались талантливые и образованные люди интеллектуальных и артистических профессий, а также аристократы, поддерживающие развитие искусства. Помимо литераторов, в Аркадскую академию входили некоторые выдающиеся музыканты: скрипач и композитор Арканджело Корелли (1653—1713), знаменитый оперный композитор Алессандро Скарлатти (1660—1725), органист и композитор Бернардо Пасквини (1637—1710). Её членами могли становиться и дамы. Это были поэтессы либо высокопоставленные меценатки, хотя нередко одно сочеталось с другим. В XVIII веке Аркадская академия приобрела в Италии огромное влияние. Во многих городах были открыты её отделения, и ряд блистательных итальянских поэтов и драматургов являлись членами этой академии.

Вступая в академию, адепты принимали «пастушеские» псевдонимы, которыми подписывали и свои послания друг другу, и свои печатные труды. Иногда эти псевдонимы выбирались так, чтобы отчётливо намекать на профессию и значимость своего носителя. Так, Арканджело Корелли звался среди аркадцев Аркомело Эримантео. Первая часть псевдонима «Arcomelo» переводится примерно как «Извлекающий мелодии смычком», а Эриманф — это горный хребет в исторической Аркадии. Композитор Алессандро Скарлатти именовался Терпандро в честь Терпандра — древнегреческого поэта и музыканта. Сам маркиз Русполи носил «пастушеское» имя Олинто Арсенио.

Аркадская академия разрабатывала эстетические принципы, близкие принципам французского классицизма, хотя и не столь ригористичные. Обращение к античной истории и мифологии, подражание древним и современным классикам, возвышенность слога без лишней высокопарности, избегание смешения героического и бытового, трагического и юмористического — эти идеи нашли претворение в поэзии аркадцев и в написанных ими оперных либретто. Влияние аркадской эстетики на Генделя было велико, хотя его гений был слишком могуч и разносторонен,

чтобы довольствоваться только поэтически трактованной пасторальностью или рассудочными классицистскими канонами.

Гендель не мог быть принят в «Аркадию» в качестве равноправного члена по причине своей молодости: совершеннолетие по тогдашним законам наступало лишь в 24 года, а ему в 1707 году было всего 22. Но в формальном членстве Генделя необходимости не было, коль скоро он и так присутствовал на еженедельных заседаниях, представляя на каждом из них по свежей кантате.

Благостный итальянский климат позволял проводить собрания не только в стенах дворца Бонелли, но и на свежем воздухе, в ухоженных садах, среди фонтанов и мраморных статуй. Иногда встречи назначались в «сельской хижине», то есть в роскошной загородной вилле Русполи близ городка Виньянелло под Римом. На собраниях аркадцев, называвшихся «беседами», всегда звучала музыка, причём каждый раз новая. Исполнял эту музыку первоклассный ансамбль инструменталистов и певцов. У Русполи служили скрипачи Пьетро Каструччи и Сильвестро Ротонди (Каструччи потом работал с Генделем в Лондоне). Украшением ансамбля была молодая певица-сопрано Маргерита Дурастанти (около 1687 — после 1734), с которой Гендель подружился и с удовольствием сотрудничал в течение последующих тридцати лет. Насколько мы можем судить, никаких романтических отношений между ними не было, — примадонна, к сожалению, не блистала красотой, зато отличалась безупречным профессионализмом и человеческой порядочностью. Большинство римских кантат Генделя предназначалось для голоса Дурастанти — сильного, подвижного и выразительного.

Некоторые кантаты Генделя весьма драматичны и воплощают очень яркие женские образы: «Лукреция», «Покинутая Армида», «Агриппина, приговорённая к казни», «Геро и Леандр». Это своего рода театр без сцены, где солистка должна создавать портрет своей героини, пользуясь лишь вокальными средствами (и, может быть, лишь отчасти помогая себе мимикой и жестами). Тексты кантат нередко брались из шедевров итальянской литературы, обычно из пасторальных драм XVI века «Аминта» Торквато Тассо и «Верный пастух» Джамбаттисты Гварини. Стихи для кантат сочиняли и римские покровители Георга Фридриха. Например, текст кантаты «Геро и Леандр» создал кардинал Пьетро Оттобони. Перу другого карди-

нала, Бенедетто Памфили, принадлежат несколько текстов, положенных Генделем на музыку. Это, в частности, кантата «Совет», или «Среди пламени» («Tra le fiamme»). В некоторых стихах данной кантаты исследовательница Эллен Харрис усмотрела намёк на роман Генделя с флорентийской примадонной Витторией Тарквини, который кардинал считал бессмысленным и опасным: «Ты играешь с огнём ради вящего счастья, о сердце моё, и тебя влечёт обманчивая красота. Но тысячи мотыльков гибнут в пламени, и только Феникс способен восстать из смерти»¹. В другом тексте Памфили безудержно восхвалял самого Генделя, сравнивая его с божественным Орфеем (кантата «Handel, non può mia musa» — «Гендель, не в силах Муза моя»). Не страдавший ложной скромностью композитор положил этот панегирик на музыку. Впоследствии, правда, он предпочитал не афишировать данный «грех юности» и довольно нелицеприятно отзывался об авторе текста. В одной из заметок на полях книги Мейнуоринга английский либреттист Генделя, Чарлз Дженненс, записал: «Гендель сказал мне, что слова “Триумфа [Времени и Правды]” написал кардинал Памфили, добавив — “старый дурак”. Я спросил: “Почему же дурак? Из-за того, что он сочинил ораторию? Может, по этой причине вы и меня назовёте дураком?” Он ответил: “И назвал бы, если бы вы отпускали мне такие же комплименты”»². Эллен Харрис в своём труде о кантатах Генделя выдвинула гипотезу относительно гомоэротической подоплеки всей этой истории. Кардинал Памфили явно питал к «милому саксонцу» нежные чувства, которые тот предпочитал игнорировать.

Коль скоро речь зашла об этой пикантной теме, необходимо заметить, что в современной западной литературе, в том числе в упомянутой книге Харрис, нередко высказываются предположения о том, что молодого Генделя могли «совратить» его старшие друзья, начиная едва ли не с Маттезона. И якобы этими тайными склонностями объясняется то необычайно великодушное покровительство, которое оказывали «милому саксонцу» в Италии и в Англии многие меценаты. Поскольку ныне на Западе подобные темы пользуются спросом, почти любой великий композитор, оставшийся неженатым и не афишировавший свою интимную

¹ См.: *Harris E. Handel's Italian Cantatas // Handel Complete Cantatas. Vol. 2. (CD). Brilliant Classics. P. 5.*

² *Dean W. Charles Jennens's Marginalia to Mainwaring's Life of Handel. P. 163; факсимиле записи — иллюстрация между с. 162 и 163.*

жизнь, попадает под подозрения в нетрадиционной сексуальной ориентации, а едва ли не все его друзья того же пола рассматриваются как потенциальные партнёры¹.

Разумеется, для исследователей запретных тем быть не может, и любой биограф должен уделять внимание личной жизни своего героя, какой бы она ни была. Однако в отношении Генделя подобные пикантные догадки не имеют ровно никаких документальных оснований. Если бы обнаружили хоть какие-то достоверные свидетельства (письма, мемуары и дневники современников, язвительные намёки в прессе), то они, конечно, давно уже были бы обнародованы. Но их нет. Аргументы вроде того, что якобы все доказательства были старательно уничтожены после смерти Генделя, поскольку он превратился в национального гения Великобритании, и бросать тень на его память было негоже, не выдерживают критики. Действительно, в Англии действовали весьма суровые законы, касавшиеся приверженцев нетрадиционной сексуальной ориентации. Разоблачение было чревато не только диффамацией, но и тюремным сроком, а то и смертной казнью. Подобных судебных процессов в Лондоне первой половины XVIII века происходило немало, хотя искоренить само явление они, разумеется, не могли, и все заинтересованные лица знали о местах встреч гомосексуалистов, называвшихся на лондонском жаргоне «моллис» (*mollies*). К таким местам относились и театральные кулуары, и некоторые парки, и определённые пабы. Гендель был слишком заметной фигурой и имел слишком много врагов, чтобы вращаться в подобных кругах и при этом сохранить совершенно безупречную нравственную репутацию — а дело обстояло именно так.

Крупная личность, прожившая долгую жизнь, всегда оставляет множество разных следов в истории, особенно если речь идёт об эпохе Нового времени. Личных писем Генделя сохранилось, правда, не очень много, зато современники писали о нём часто и с самыми разными чувствами — писали друг другу, отсылали заметки в газеты и журналы, публиковали оды и панегирики, сатиры и памфлеты, эпиграммы и карикатуры. Однако никаких намёков на нетрадиционные пристрастия в этих материалах мы не обнаружим. Генделя боготворили и ниспровергали, им восхищались и возмущались, его любили и ненавидели, над ним

¹ См., напр.: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* / Ed. by Ph. Brett, E. Wood, G. C. Thomas. New York: Routledge, 1994.

издевались, ему злорадно перебивали косточки — бывало всякое, кроме одного: его личная жизнь оставалась тайной за семью печатями. Или, может быть, никакой тайны и не было, так что и судачить было не о чем.

Харрис, ища доводы в пользу своей гипотезы, анализирует словесные тексты итальянских кантат и некоторых других произведений Генделя, однако это чрезвычайно уязвимый метод доказательств, ибо стихи не принадлежат самому композитору и могут интерпретироваться совершенно по-разному. Во множестве текстов использовались самые расхожие сюжеты и словесные клише того времени, так что искать в них скрытый смысл — занятие неблагодарное. Десятки и даже сотни композиторов XVIII века писали музыку на известные стихи о любовных страданиях аркадских пастушков — Миртилло, Хлои, Амариллис, да и про Орфея было создано немало опер, причём их авторы (например, Клаудио Монтеверди и Кристоф Виллибальд Глюк) заведомо никакого отношения к гей-культуре не имели. Сравнение же великого музыканта с Орфеем превратилось в общее место искусства Нового времени. И если кардинал Памфили высказывал в своих текстах какие-то собственные чувства, это совершенно не означает, что Гендель их разделял. Более того, судя по процитированному выше воспоминанию Дженненса, Гендель даже в юности не был склонен идти у кого-то на поводу и исполнять чьи-то прихоти. Кардинал Памфили был очень образованным и талантливым человеком, и композитор мог находить удовольствие в беседах с ним, но и только.

«Триумф Времени и Правды» — первая оратория Генделя, исполненная в 1707 году, также была написана на либретто кардинала Памфили. Её сюжет — аллегорический и нравоучительный. Картины и гравюры на подобные темы были тогда в ходу, и слушатели оратории прекрасно представляли себе, о каких символах повествуют текст и музыка. Обычно художники изображали триумфальную повозку, на которой находился крылатый старец с орудием смерти — острой косой, символизировавший Время. Однако Время не только быстротечно и неумолимо. Оно позволяет открыться Истине, или Правде. Правду олицетворяла прекрасная молодая женщина, обнажённая или лишь слегка прикрытая белыми одеждами. В данном сюжете нередко также присутствовала тема тщеты и суетности земной жизни — Ванитас (*Vanitas*). Кроме Времени и Правды, в либрет-

то Памфили присутствуют Красота, Удовольствие и Обман. При всей умозрительности этих образов, они предоставляли музыканту полную свободу выражения, чем Гендель не преминул воспользоваться.

На Пасху 1708 года маркиз Русполи устроил в своём дворце премьеру второй оратории Генделя — «Воскресение» на либретто Карло Сиджизмондо Капече, придворного поэта жившей в Риме польской королевы Марии Казимиры. В данном случае в тексте присутствовал сюжет, причём довольно драматический. Оратория открывалась, вслед за вступительной увертюрой, басовой арией Люцифера — то есть Сатаны, торжествовавшего победу, поскольку Христос был распят и погребён. Христа оплакивают женщины — Мария Магдалина и Мария Клеопова и любимый ученик — апостол Иоанн. Однако Ангел возвещает скорбящим о великой радости: Христос воскрес, посрамив силы ада и победив смерть.

Русполи не поспешил на роскошное оформление премьеры. Хотя оратория — не театральное сочинение, элементы театрализации здесь всё-таки присутствовали. Исполнение происходило на фоне просцениума — гобелена, изображавшего пальмы (символ триумфа), райские кущи и крылатых херувимов. В центре размещались художественно оформленное и ярко освещённое название оратории и изображение самого воскресения Христа. Поскольку никаких рисунков или гравюр не сохранилось, по описаниям можно лишь предполагать, как могло выглядеть целое. Оркестр, огромный для того времени, включал 40 исполнителей на струнных смычковых инструментах во главе с первым скрипачом и дирижёром Арканджело Корелли, а кроме того, четыре гобоя, две трубы, тромбон и кларнет. Инструменталисты были расположены в четыре ряда амфитеатром, окружавшим сцену с двух сторон. Партию Марии Магдалины на премьере пела Маргерита Дурастанти, за что маркизу Русполи тотчас последовал строгий выговор от самого папы: в Риме женщинам нельзя было выступать публично, пусть даже речь шла о концертном исполнении оратории в частном дворце. В последующих исполнениях «Воскресения» Маргериту пришлось заменить кастратом по имени Пиппо.

«Воскресение» стало кульминацией римской карьеры Генделя и первой из его драматических ораторий, имеющих сюжет и героев. В дальнейшем он развивал именно этот тип ораторий. Но «Воскресение» оказалось отделён-

ным от других генделевских произведений подобного жанра очень большим промежутком времени, заполненным преимущественно оперным творчеством.

Опера и политика

Как уже было сказано, источников, подтверждающих пребывание Генделя во Флоренции при дворе Медичи в 1705 или 1706 году, пока не обнаружено. Зато исследователям удалось отыскать документы, согласно которым Гендель был лично представлен герцогу Фердинанду в октябре 1707 года, причём в это время молодого музыканта при флорентийском дворе знали, видимо, не очень хорошо, коль скоро секретарь записал его имя с ошибкой: «Синьор Джованни Джорджо Гендель, исполнитель на клавесине»¹. Следовательно, если он и приезжал во Флоренцию ранее, то не задержался там надолго, но год спустя заявил о себе не только как виртуоз, но и как композитор.

Для флорентийского двора Гендель написал свою первую итальянскую оперу — «Родриго, или Величайшая победа есть победа над собой» («Rodrigo, ossia Vincere se stesso è la maggior vittoria»)². Она была поставлена в конце 1707 года при дворе Фердинандо Медичи. Правда, исследовательница итальянского периода жизни Генделя, Урсула Киркендейл, предположила, что Гендель мог написать и поставить «Родриго» ещё в конце 1705-го, а спектакль 1707 года являлся всего лишь возобновлением, но документальных подтверждений этому пока не найдено.

В основу была положена драма Франческо Сильвани «Поединок любви и мести», написанная ещё в 1700 году. Автор переработки либретто, сделанной для Генделя, остался неизвестным.

Действие, как и в гамбургской «Альмире», происходит в Испании в весьма отдалённые времена. Родриго (Родерих) — лицо историческое, он действительно являлся последним испанским королём вестготского происхождения. В 711 году он потерпел поражение в битве с арабами и, вероятно, погиб. Невымышленным персонажем является и дон

¹ СНЕ. Р. 412.

² Удачный перевод второй части названия оперы предложен Т. Верещагиной в издании книги Силке Леопольд (*Леопольд С. Оперы Генделя*. С. 390).

Хулиан (Юлиан), граф Сеута. Его дочь (в опере — Флоринда) была обманута и обесчещена Родриго, из-за чего Хулиан стал врагом короля и союзником арабов. Сыновья прежнего короля Витицы также боролись против Родриго.

Самое необычное в сюжете «Родриго» — то, что заглавный герой, король Испании, показан с сугубо отрицательной стороны. Он сверг своего предшественника и изгнал из страны его сыновей; он изменяет своей добродетельной супруге Эсилене с Флориндой — сестрой своего военачальника Юлиана; он обманывает всех и каждого. Итог такого поведения едва не стоит Родриго жизни: начинается восстание, Родриго и Эсилена скрываются в храме, где их настигает разгневанная Флоринда, желающая собственноручно заколоть предателя. Но Эсилена угрожает, что, если та поднимет руку на короля, она убьёт маленького сына Родриго и Флоринды. Раскаявшись в своих злодеяниях, король принимает решение отречься от престола как Кастилии, так и завоёванного им Арагона. В Арагоне будут править Эванко, сын покойного короля Витицы, и ответившая на его любовь Флоринда, а наследником Кастилии станет сын Родриго и Флоринды. Сам Родриго обретает душевный покой и счастье с верной Эсиленой.

Для Генделя, насмотревшегося и наслушавшегося гамбургских опер, в которых встречались и куда более причудливые сюжеты, эта типично барочная драма ничего нового в себе не заключала, и он быстро написал музыку — вполне удачную, хотя и не особенно выдающуюся. Вероятно, композитор торопился, а возможно, не хотел рисковать, предпочитая не слишком сильно отклоняться от общепринятых норм. Не исключено, что Гендель, как обычно, воспользовался старым материалом и обильно цитировал здесь музыку из своих гамбургских опер, не дошедших до нас. Впрочем, Фердинанд Медичи и его гости остались довольны. Интереснее другое: почему герцогу вздумалось поставить оперу со столь неприятным главным героем — деспотичным и вероломным монархом, которого восставшие подданные свергают с престола?

Опера XVII—XVIII веков, даже если ныне кажется крайне оторванной от действительности, на самом деле была очень тесно связана с политикой. Сам выбор пьесы, место действия которой — Испания, указывает на возможный злободневный подтекст. Опера ставилась в разгар Войны за испанское наследство. Флоренция в силу династических причин была на стороне испанцев, признавших ко-

ролём внука Людовика XIV — Филиппа V. Однако в 1707 году испанский трон всё ещё занимал Карл Габсбург, сын императора Леопольда I. Не он ли имелся в виду под «плохим» королём?.. Однако драма Сильвани появилась гораздо раньше, чем началась борьба за испанский трон. Был, вероятно, другой повод для обращения именно к этой пьесе, и ключ к её трактовке находился в самой Флоренции.

Правящий герцог Фердинанд, запутавшийся в беспорядочных любовных связях и давно уже страдавший от неизлечимой венерической болезни, мог сделать примирительный жест в сторону своей нелюбимой, но пользовавшейся всеобщим уважением супруги Виоланты Беатрисы Баварской (с ней, между прочим, дружил Джан Гастоне, брат и наследник герцога). Филипп V был её племянником и обращался именно к ней, а не к её мужу, с титулом «королевское высочество». Фердинанда Медичи это глубоко задевало, но при его пренебрежительном отношении к супруге добиться расположения короля было вряд ли реально. В 1703 и 1709 годах Филипп V посещал Флоренцию и во время этих визитов всё внимание уделял герцогине, подчёркнуто игнорируя герцога¹. Нельзя утверждать, что в 1707 году семья Медичи вновь ожидала визита августейшего родственника герцогини, но, возможно, на случай его приезда опера «Родриго» оказалась бы как нельзя кстати. Герцогиня Виоланта Беатриса должна была узнать себя в благодетельной королеве и оценить этот художественный комплимент. Символическое послание, заключённое в «Родриго» (раскаяние преступного короля и возвеличивание королевы), могло быть донесено до Филиппа V по дипломатическим каналам.

Неизвестно, где именно впервые исполнялась опера, в герцогском дворце Питти или в муниципальном театре Кокомеро, равно как неизвестно, сколько раз её сыграли. Сохранились достоверные сведения о спектаклях 9 и 11 ноября 1707 года в театре Кокомеро (на них присутствовал брауншвейгский принц Антон Ульрих, зафиксировавший это в своих заметках)². Возможно, эти представления были не первыми и не последними. Поскольку герцог Фердинандо Медичи был страстным меломаном, то оперы давались и на его загородной вилле Пратолино, где также имелся театр. Однако ставился ли там «Родриго», сведений нет. Судя

¹ *Acton H.* The Last Medici. P. 249.

² *Burrows D.* Handel. P. 41.

по гонорару в 100 цехинов и подаренному Генделю красивому сервизу, герцогу опера понравилась¹. Но дальнейшим продвижением произведения не занимался больше никто — ни герцог, подорванное здоровье которого с каждым годом ухудшалось, ни сам Гендель.

Партитура «Родриго» была издана Фридрихом Кризандером ещё в составе старого полного собрания сочинений Генделя в 1873 году, однако в ней имелись лакуны: музыка сохранилась не полностью. Лишь столетием позднее, в 1983 году, обнаружился пропавший фрагмент третьего акта. Начиная с 1984 года «Родриго» начали записывать на диски и ставить на европейских сценах. По силе воздействия музыка «Родриго», пожалуй, уступает «Альмире», хотя Гендель успешно решает здесь новые для себя задачи. Несмотря на всю незрелость этого произведения, композитору удалось схватить нерв драмы и притом избежать стилистической пестроты, свойственной гамбургскому театру.

Роман с примадонной

С Флоренцией был также связан романтический эпизод, на которые биография Генделя отнюдь не богата. По сведениям Джона Мейнуоринга, в этом городе у молодого композитора возник роман с примадонной Витторией Тарквини, которая была значительно старше его. Инициатива явно исходила с её стороны. Мейнуоринг писал: «Юность и миловидность Генделя вкупе с его славой и музыкальным талантом произвели на неё сильное впечатление. Ей достало искусства скрывать свои чувства от окружающих, однако у неё не было ни намерения, ни желания побороть их в себе». Из этих слов явствует, что роман не афишировался, однако Виттории всё-таки удалось покорить сердце «милого саксонца», и в самых высших кругах Флоренции, Рима и Ганновера об этом знали.

Даты жизни Виттории Тарквини, а также её происхождение, к сожалению, неизвестны. Она дебютировала как оперная певица в Венеции в сезоне 1688 года², и можно предположить, что ей тогда было не менее шестнадцати, но

¹ Об этом гонораре сообщил Мейнуоринг. Существует, однако, мнение, что герцогу при этом не понравились ни манеры Генделя, ни слухи о его романе с Витторией Тарквини. См.: СНЕ. Р. 412.

² *Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660—1760. P. 185.*

вряд ли более восемнадцати лет. В 1689 году Виттория вышла в Копенгагене замуж за французского скрипача и композитора Жана Батиста Фаринеля, или, как его называли на итальянский лад, Фаринелли (1655—1725), который до 1713 года являлся концертмейстером придворной капеллы в Ганновере.

Этим объясняется пристальный интерес к роману Генделя с Витторией, зафиксированный в письмах пожилой ганноверской курфюрстины Софии. В июне 1710 года она писала своей внучке, что Гендель «обладает красивой внешностью и слывёт возлюбленным Виттории»¹. Поскольку певица не была свободна, хотя и подолгу жила вдали от мужа, этой любви суждено было остаться лишь волнующим эпизодом в жизни обоих. Если летом 1710 года о романе Виттории с Генделем всё ещё судачили в высшем свете, то, видимо, чувства были прочными и взаимными.

Как установили исследователи, Виттория выступала во флорентийском театре Кокомо в 1706 и 1707 годах, однако в «Родриго» по каким-то причинам не пела². Считается, что для неё могла быть написана сольная партия в кантате Генделя «Влюблённая душа» («Un'alma innamorata»), сочинённой в конце июня 1707 года и исполненной вскоре после этого в Виньянелло — на загородной вилле маркиза Русполи, на очередном собрании Аркадской академии. Виттория Тарквини находилась там в качестве гостьи и могла принять участие в исполнении этой кантаты. Следовательно, её знакомство с Генделем состоялось до премьеры «Родриго» — либо во время первого предполагаемого визита композитора во Флоренцию осенью 1706 года, либо в Риме летом 1707 года. По мнению Джонатана Китса, на голос и актёрские способности Виттории могла быть рассчитана и другая, гораздо более известная кантата Генделя — «Покинутая Армида»³.

Гендель помнил Витторию всю жизнь. Ведь Мейнуоринг никак не мог бы узнать имя певицы, если бы Гендель не произнёс его невзначай в узком кругу самых доверенных лиц. Главный информатор Мейнуоринга Джон Кристофер Смит-младший бывал в Италии, однако вряд ли там

¹ ННВ. Bd. 2: [B. Baselt] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. S. 45.

² СНЕ. P. 109. Ранее ошибочно предполагалось, что это была другая флорентийка, контральто Виттория Тези, однако даты её жизни (1700—1775) полностью исключают данную гипотезу.

³ Keates J. Handel: The Man and his Music. P. 34.

спустя 30 лет продолжали обсуждать роман «милого саксонца» с давно ушедшей со сцены примадонной. Генделевские певцы-итальянцы 1750-х годов были слишком молоды, чтобы знать, кто такая Виттория Тарквини, которой, скорее всего, уже давно не было в живых. Следовательно, рассказ о том давнем увлечении восходил к самому Генделю.

Правда, Кристофер Хогвуд, как и некоторые другие исследователи, полагал, что Виттория Тарквини, будучи одной из фавориток герцога Фердинандо Медичи, не могла позволить себе романа на стороне¹. Но нравы флорентийского двора были вольными до распушенности, симпатии герцога менялись очень быстро, и нередко его услаждали как дамы, так и юноши. Возможно, в период пребывания Генделя во Флоренции герцог уже охладел к певице, которая, напомним, была тогда не очень молода. Если наши подсчёты верны и она родилась в начале 1670-х, то в 1707 году ей было около тридцати пяти — тридцати семи лет.

Остаётся лишь гадать, как мог относиться к её бурной личной жизни законный супруг, маэстро Фаринель, с которым Гендель в 1710 году встретился в Ганновере. Видимо, тот давно понял, что брак с примадонной оказался формальностью, и предпочитал закрывать глаза на похождения Виттории. Никаких сцен ревности Генделю он, насколько нам известно, не устраивал.

О каких-то других романтических историях в жизни Генделя ничего конкретного не известно. Правда, существует рассказ Уильяма Кокса, почерпнутый, вероятно, из бесед с его отчимом Джоном Кристофером Смитом, о том, что Гендель как минимум дважды становился объектом страстной привязанности молодых девушек или дам, которые были не прочь выйти за него замуж.

«Когда он был юн, — вспоминал Кокс, — две его ученицы, дамы, располагавшие значительным состоянием, были настолько сильно в него влюблены, что каждая желала бы сочетаться с ним браком. Первая, как говорят, стала жертвой своего увлечения. Гендель был готов жениться на ней, но его гордость была сильно задета грубым заявлением её матери о том, что та никогда не позволит своей дочери выйти замуж за скрипача. Возмущаясь этим высказыванием, он прервал с ними все отношения. После смерти матери отец той девушки возобновил знакомство с ним и сообщил, что

¹ *Hogwood Chr.* Georg Friedrich Händel. S. 34.

теперь все препятствия к браку исчезли, но Гендель ответил, что время упущено. Девушка начала чахнуть и вскоре скончалась. Вторая же привязанность — дама, занимавшая блестящее положение, чью руку он мог бы получить, если бы отказался от своей профессии. Это условие было для него решительно неприемлемым, и он достохвальным образом разорвал отношения, которые неизбежно стеснили бы великие возможности его ума».

Где и когда эти истории происходили, Кокс не упоминал (возможно, он и сам этого не знал). Обозвать Генделя «скрипачом» могли, скорее всего, в Гамбурге, поскольку нигде позднее он в этом качестве не подвизался, предпочитая выступать как клавесинист и органист. Не случайно он и во Флоренции отрекомендовался именно как «исполнитель на клавесине». Здесь таились довольно тонкие различия внутри музыкантского цеха. Скрипачи могли играть на улицах, в кабачках, на танцах — в сущности, где угодно, клавесинисты же и органисты — только в храме, театре или светских салонах. Обозвать учёного музыканта, каковым являлся Гендель, всего лишь «скрипачом» означало нанести ему обиду, покорно проглотить которую он, естественно, не мог.

Имя девушки, якобы зачахшей от любви к Генделю, неизвестно. Однако в его письме от 18 марта 1704 года Маттезону, который тогда находился в Амстердаме, упоминается некая «мадемуазель Сбюленс» — их общая знакомая в Гамбурге, вместе с которой Гендель намеревался встретить друга, как только он вернётся в город. Отто Эрих Дойч предположил, что это могла быть дочь Иоганна Вильгельма Сбюлена, торговца датского происхождения, с которым Гендель много лет поддерживал деловые отношения (Сбюлен умер в 1738 году). Однако нет никаких сведений о том, питала ли «мадемуазель Сбюленс» какие-то нежные чувства к Генделю и как сложилась впоследствии её судьба.

Второй эпизод ещё более загадочен, хотя история сама по себе выглядит правдоподобной. Если уж отец Генделя, будучи бюргером, полагал, что профессия музыканта недостойна его сына, то с точки зрения богатой и знатной дамы она выглядела совсем неприемлемой.

И коль скоро подобные случаи происходили как минимум дважды, горький опыт мог заставить Генделя вообще отказаться от идеи поиска спутницы жизни в кругах, добавивших ему по социальному статусу, то есть среди состоятельных бюргеров или нетитулованной знати. Впрочем,

бюргерскую среду он давно перерос и во время своих последующих кратких приездов в Галле должен был чувствовать себя в духовном отношении как свифтовский Гулливер среди лилипутов. Члены его семьи и многочисленные родственники могли оценить лишь внешние успехи Генделя, но совершенно не понимали его творческих устремлений. Английская же аристократия, напротив, была способна оценить масштаб его гения, однако вряд ли согласилась бы причислить композитора к себе равным.

Что касается артистической среды, то Гендель прекрасно представлял себе, какие там царили нравы, как легко завязывались и распадались любовные связи и сколь условными нередко становились брачные узы. Многие оперные певицы были замужем, но далеко не каждая из них могла считаться образчиком семейной добродетели. Если оба супруга были артистами, то им редко удавалось получить ангажемент в один театр. Примадонны зарабатывали тогда намного больше композиторов, и такое неравенство в доходах (да и в славе) также не способствовало супружеской гармонии. Наблюдая за театральным закулисным, Гендель видел, как часто молодые и хорошенькие певицы не могли устоять перед знатными покровителями и до какой степени глупыми, вздорными и вероломными бывали эти очаровательные создания с ангельскими голосами. Впрочем, примадонны были, как правило, итальянками, а стало быть, католичками. Конфессиональный вопрос был для Генделя, при всей широте его взглядов, принципиально важен, и вряд ли бы он всерьёз стал рассматривать идею брачного союза с «паписткой».

Наконец, для него имело ключевое значение ощущение того, что он свободен и может располагать собой независимо ни от каких обстоятельств. Лютеранская привычка к строгой самодисциплине сочеталась в его натуре со свободолобием во всех смыслах. Взаимоотношения композитора с его земными патронами всегда были крайне далеки от модели «господин и слуга». То же самое касалось и личных привязанностей. Даже самые дорогие ему люди (мать, сёстры, друзья) не могли претендовать на исключительное обладание им. Увлечение Витторией Тарквини, открывшее для него мир новых чувств, ни к чему его не обязывало, в то время как наличие семьи сильно затруднило бы его частые перемещения из города в город, из страны в страну. А когда он окончательно обосновался в Лондоне, свобода поступать по собственному разумению вошла у него в неистребимую

привычку. И даже когда он обрёл в 1723 году собственный очаг, он уже не захотел ничего менять в своих привычках, всецело посвятив себя искусству. Ромен Роллан полагал, что женщине просто не нашлось бы места в его жизни, — похоже, что так оно и было.

В юные же годы он жадно набирался самых разных впечатлений. Италия предлагала ему множество возможностей узнать нечто новое. Каждый из её великих и малых городов был не похож на другой, и каждый — полон художественных сокровищ, интересных людей и заманчивых перспектив. Освоившись в Риме и успешно создав оперу для Флоренции, зимой 1708 года Гендель посетил Венецию — пока ещё только в качестве любознательного путешественника, заглянувшего в этот город на знаменитый карнавал. А летом 1708 года он вновь отправился в путь — на юг Италии, в Неаполь, город, отмеченный совершенно особым колоритом и обладавший весьма специфической историей.

Неаполитанская серенада

Облик Неаполя определялся зримой близостью действующего вулкана Везувия, который делал местную почву исключительно плодородной, но представлял собой постоянную угрозу для жителей сельских окрестностей. История же Неаполя была связана с длительным иностранным владычеством. Власть в Неаполитанском королевстве с 1442 по 1743 год с некоторыми перерывами принадлежала Испании. Неаполь управлялся вице-королём, назначавшимся испанским монархом. Однако в 1707 году испанское владычество на некоторое время уступило австрийскому влиянию, и 30 июня почётный пост вице-короля Неаполя занял кардинал Винченцо Гримани (1652/1655—1710), представитель очень знатного и влиятельного венецианского рода. Венеция же, как мы помним, в Войне за испанское наследство заняла проавстрийскую позицию. Так что Неаполь в 1708 году оказался политическим оппонентом Флоренции, которая была союзницей испанцев.

Гендель был приглашён для сочинения музыки к одному из произведений, входивших в программу большого свадебного праздника. 19 июля 1708 года состоялось бракосочетание герцога Толомео Саверио Галлио ди Альвито с пятнадцатилетней принцессой Беатриче ди Токко Сансеверина. Эти имена ныне ничего нам не говорят, но

подоплёка союза двух семейств таила политический смысл. Жених, владевший маленьким княжеством Альвито, был приверженцем австрийских Габсбургов, а стало быть, единомышленником нового вице-короля Неаполя Гримани.

Политические мотивы Генделя мало волновали, коль скоро его музыка нравилась всем противоборствующим сторонам. Однако общение с сильными мира сего, находившимися по разные стороны международного конфликта, вынуждало его к известной дипломатичности поведения. «Милый саксонец» умудрялся ладить со всеми, не вступая ни в религиозные, ни в политические дискуссии.

В Неаполь он ехал в компании музыканта, чрезвычайно почитаемого во всей Италии, — Алессандро Скарлатти, который считался самым выдающимся оперным композитором своего времени. Скарлатти был южанином, сицилийцем, уроженцем Палермо, однако относить его всецело к «неаполитанской школе» было бы неверно. Не менее важными были его связи с Римом. Скарлатти учился там у Джакомо Кариссими, затем занимал пост капельмейстера королевы Кристины Шведской и лишь в 1684 году (впрочем, ещё совсем молодым человеком) стал капельмейстером неаполитанского вице-короля и вернулся в родные края. В 1702 году он вновь покинул Неаполь и работал в разных городах, в том числе во Флоренции, Риме и Венеции. После освобождения в 1707 году Неаполя от испанцев Скарлатти согласился вернуться на должность капельмейстера при новом вице-короле и проработал на этом месте почти десять лет.

Гендель сблизился с семьёй Скарлатти в Риме. Сыновья столь прославленного отца также были видными музыкантами. Младший сын, Доменико (1685—1757), ровесник Генделя и Баха, обладал не просто талантом, а был музыкальным гением. Он, единственный из всех итальянцев того времени, был способен составить конкуренцию Генделю в игре на клавишных инструментах. Кардинал Пьетро Оттобони однажды устроил в своём римском дворце состязание между ними, и высокое жюри пришло к выводу, что на клавесине Скарлатти, пожалуй, превосходит Генделя, однако на органе первенство саксонца неоспоримо. Несколько ранее, как гласит известный анекдот, Доменико услышал игру Генделя в Венеции, ещё не будучи с ним лично знакомым, но уже зная о его искусности, и в восторге произнёс: «Так может играть либо сам чёрт, либо Гендель!» В каком именно году это могло произойти, неизвестно — либо ещё

в ноябре 1706-го, либо в карнавальный сезон 1708-го. Забавно, что мнение о «дьявольском» даре Генделя разделяли и некоторые другие итальянские музыканты, поскольку он, лютеранин, являлся в их глазах еретиком. Артистическое соперничество с Доменико не помешало их приятельским отношениям, а впоследствии судьба раскидала их в разные стороны: Гендель устремился в Лондон, а Доменико Скарлатти — сначала в Лиссабон, затем в Мадрид.

Отец семейства, великий Алессандро, почти всецело посвятил себя опере, хотя в его творческом наследии имелись также церковные произведения, оратории, произведения для ансамбля и оркестра. К 1708 году Алессандро Скарлатти являлся автором десятков опер, поставленных в разных городах Италии — правда, далеко не всегда им сопутствовал должный успех, что определялось отнюдь не качеством музыки, а зачастую совсем другими обстоятельствами. Как раз накануне переезда Скарлатти в Неаполь, в сезоне 1707 года, в Венеции практически провалилась одна из его лучших опер, грандиозный пятиактный «Митридат Евпатор». Возможно, трагический накал страстей, господствовавший в тексте и музыке, пришёлся не по вкусу венецианцам, а возможно, музыка Скарлатти показалась слишком сложной и изысканной (такое впоследствии случилось и с произведениями Генделя). В Риме такую музыку было кому оценить — но, увы, в Риме тогда нельзя было ставить оперы...

В Неаполе их принимали с южным радушием. Генделю гостеприимство оказывали сначала вице-король Винченцо Гримани, а затем сам герцог Альвито, который, как и маркиз Русполи, предоставил в распоряжение маэстро покой в своём дворце, слуг и персональную карету.

Свадебные торжества, как было принято в то время, сопровождались разнообразными зрелищами и развлечениями. Произведение, порученное Генделю, «Ацис, Галатея и Полифем», было отнюдь не главным украшением празднеств, однако оно чрезвычайно понравилось заказчикам и подтвердило его репутацию гения.

Жанр этого произведения — театральная серенада, нечто среднее между оперой и кантатой. Серенадой в XVIII веке могло называться вовсе не пение песен под окном возлюбленной, а крупное инструментальное или вокальное произведение, приуроченное к какому-то торжеству. В отличие от полномасштабной оперы, театральные серенады не требовали дорогостоящего антуража (декораций, сценичес-

ких машин, уникальных зрелищных эффектов) и в принципе могли исполняться в концертном варианте. Однако, представляя себе значимость события, ради которого Генделя пригласили из Рима в Неаполь, можно предположить, что какие-то постановочные элементы были задействованы. Скорее всего, действие разворачивалось либо внутри театральной декорации, либо на фоне прекрасной живой природы (например, в парке), а герои были облачены в соответствующие сюжету костюмы.

Сюжет «Ациса, Галатеи и Полифема» кажется не совсем подходящим для радостного бракосочетания, однако он имел местное, причём весьма древнее происхождение. Согласно античному мифу, переложённому в прекрасные гексаметры в «Метаморфозах» Овидия, морская нимфа Галатея любила юного сицилийского пастуха Ациса, который стал жертвой ревности чудовищного циклопа Полифема. Полифем убил Ациса, обрушив на него огромный камень, но Галатея превратила бездыханного Ациса в ручей, впадающий в море, — так любовь победила смерть, и возлюбленные соединились навеки. Этот красивый и печальный миф возник в области близ Мессины, где протекала речка Ачис. Следовательно, в Неаполе условные мифологические персонажи воспринимались как прародители и божественные покровители ныне живущих потомков.

Заказ на серенаду исходил от влиятельной тётки юной невесты — герцогини Авроры Сансеверина, во втором браке герцогини Лауренцана (1669—1726)¹. Герцогиня являлась членом римской Аркадской академии (под псевдонимом Люцинда Коритезия), причём не только в качестве покровительницы искусств: она сама была поэтессой. Однако либретто «Ациса, Галатеи и Полифема» написала не она. В старой литературе о Генделе можно прочесть, что текст серенады принадлежал другой благородной даме, поэтессе Лауре Капече, состоявшей в неаполитанском отделении «Аркадии». Как было установлено исследователями, Лаура Капече — персонаж мифический, и на самом деле либретто написал секретарь герцогини Авроры, аббат Никола Джуво².

¹ В генделевской биографии Мейнуоринга имя герцогини неверно названо как Лаура (возможно, ошибка исходила из уст пожилого композитора). Ср.: *Mainwaring J. Memoirs of the life of the late George Frederic Handel to which is added a catalogue of his works and observations upon them.* P. 66; *Burrows D. Handel.* P. 47.

² Имя либреттиста удалось установить по косвенным источникам. См.: СНЕ. P. 2; *Hicks A. Introduction.* P. 4.

В серенаде всего три персонажа: Галатея (контральто), Ацис (сопрано) и Полифем (бас). Наиболее трудна и необычна партия Полифема, написанная для певца с огромным диапазоном голоса — от *ре* большой октавы до *ля* первой. Предполагается, что первым исполнителем этой партии мог быть неаполитанский певец и священник Антонио Манна (другие певцы-басисты, сотрудничавшие с Генделем в Италии, таким диапазоном не обладали)¹. Об исполнителях партий Ациса и Галатеи сведений нет. Это могли быть две певицы, два кастрата или кастрат и певица (в любом сочетании). Однако соотношение партий Галатеи и Ациса позволяет предположить, что Гендель вложил в трактовку мифологического сюжета нечто глубоко личное. Его Галатея, судя по порученной ей музыке, — не юная неопытная девушка, а скорее зрелая, умудрённая опытом женщина, с самого начала отдающая себе отчёт в том, что её любовь к Ацису завершится трагедией. Уж не Виттория ли Тарквини стала прообразом Галатеи? Кардинал Памфили предостерегал Георга Фридриха от игры с огнём, и не воспринимал ли Гендель сюжет «Ациса, Галатеи и Полифема» как проекцию коллизии между ним самим, Витторией и герцогом Медичи?.. Такие аллюзии могли быть совершенно скрыты от непосвящённых, особенно если никого из участников любовного треугольника, кроме Генделя, в Неаполе не было, а партия Галатеи писалась заведомо не для Виттории и, возможно, исполнялась кастратом. В тогдашнем Неаполе трудно было представить себе иное.

Неаполь в XVII—XVIII веках стал едва ли не ведущим центром по обучению кастратов. Операции, бесповоротно калечившие мальчиков, но дававшие самым голосистым из них шанс сделать головокружительную карьеру, были тогда поставлены на поток, невзирая на неоднократные запреты со стороны римских пап и местных властей. Делались эти операции, правда, обычно не в самом Неаполе, где всего лишь принимали мальчиков в консерватории — первоначально школы при монастырских приютах, а в XVIII веке музыкальные учебные заведения, готовившие певцов, композиторов и инструменталистов. Власти закрывали глаза на любые «липовые» справки о якобы медицинских показаниях к подобной операции. Кастраты требовались прежде всего в самом Риме, в папских ка-

¹ СНЕ. Р. 2.

пеллах и во всех храмах Вечного города, где, как и в театре, не имели права петь женщины. Некоторые мальчики соглашались на операцию добровольно, под воздействием убеждений своих наставников и родственников. Дети десяти-одиннадцати лет не вполне понимали, каковы будут физические, моральные и юридические последствия операции (кастраты не имели права вступать в брак, даже формально), зато им красочно расписывали ту роскошную жизнь, которая им якобы предстояла в обмен на «незначительное» увечье. Для сирот или детей из бедных семей карьера кастрата давала шанс быстро разбогатеть, ибо певцы с красивыми голосами получали гонорары, которые не снились ни композиторам, ни прочим музыкантам. Правда, участь рядового кастрата, голос которого не оправдывал ожиданий, оказывалась жалкой: выше церковного певчего он подняться не мог. Зато звёзды оперной сцены действительно купались в роскоши. Уйдя со сцены, многие из них обзаводились виллами и палаццо, обставленными не хуже, чем дворцы аристократов. Поэтому своеобразная каста певцов такого рода составляла элиту музыкального мира XVIII века. Кастратам за их божественное пение прощали всё: взбалмошность, заносчивость, скандальное поведение. Как ни странно, некоторые из них были вовсе не обделены личной жизнью. Некоторые миловидные кастраты пользовались огромным успехом у женщин, а кое-кто ухитрялся даже всеми правдами и неправдами жениться. Такие браки, однако, не признавались законом, и родственники девушек и дам, рискнувших связать свою судьбу с кастратом, обычно добивались расторжения подобных союзов.

Гендель почти всю творческую жизнь, за исключением гамбургского периода, имел богатый опыт общения с итальянскими кастратами. Он высоко ценил их голоса, стараясь извлечь максимум выразительных эффектов из их вокального и сценического мастерства, но с годами научился жёстко пресекать вздорные выходки звёзд своей труппы. Пусть кастраты получали денег больше, чем сам маэстро, но хозяином положения в театре был он.

Успех «Ациса, Галатеи и Полифема» подтвердил высокую репутацию Генделя, завоёванную им в Риме и во Флоренции. Из важнейших оперных городов Италии непокорённой оставалась только Венеция. В 1709 году и эта своенравная красавица отдала своё сердце «милому саксонцу».

Триумф «Агриппины»

Кардинал Винченцо Гримани, занявший в 1708 году высокий пост вице-короля Неаполя, пригласил Генделя в свой родной город, Венецию, где в театре Сан-Джованни-Кризостомо во время карнавального сезона 1709/10 года была с триумфальным успехом поставлена опера Генделя «Агриппина». Автором либретто был сам Гримани, который, подобно некоторым другим церковным иерархам, писал стихи и увлекался театром. Собственно, театр Сан-Джованни-Кризостомо, расположенный возле церкви Святого Иоанна Златоуста, принадлежал семье Гримани. Здание театра не сохранилось, и о его внутреннем виде мы можем судить лишь по нескольким изображениям. Это был просторный зал с пятью ярусами лож, абонированных обычно на сезон. Помимо представлений, в театре, по обычаю того времени, проводились балы и маскарады. Для танцев использовали пространство партера, и это было обычной практикой не только в Италии, но и во всей Европе.

Партитура оперы «Агриппина» датирована 1709 годом. Первое исполнение могло состояться либо 26 декабря 1709 года, когда после Рождественского поста радостная публика хлынула в театры, либо в первые дни 1710 года, в «высокий» карнавальный сезон.

Остроумно выстроенный сюжет, мастерски очерченные персонажи, упоительная музыка и великолепное исполнение привели венецианскую публику в восторг: в зале кричали «да здравствует милый саксонец!», и «Агриппина» была дана 27 раз подряд. При том, что в Венецию на карнавальный сезон съезжались гости со всей Италии и из соседних государств, город всё-таки был не настолько велик, чтобы аудитория обновлялась каждый вечер — значит, многие приходили в театр неоднократно. А ведь, помимо Сан-Джованни-Кризостомо, в Венеции действовали и другие оперные театры, конкурировавшие между собой. Так что успех «Агриппины» был безусловным и даже сенсационным. Не так уж часто иностранцам, и особенно немцам, удавалось покорить прихотливую венецианскую публику. Покровительство высоких особ, значимое в Риме, здесь не могло служить гарантией благосклонности зала. Более того, Венеция всегда старалась дистанцироваться от Рима, подчёркивая свою культурную самобытность и политическую независимость.

Это венецианское фронтёрство сказалось и на трактовке кардиналом Гримани сюжета «Агриппины», осно-

ванного на событиях древнеримской истории. Персонажи, фигурирующие в опере, были хорошо знакомы каждому тогдашнему школьнику, читавшему труды римских историков Светония и Тацита. Прекрасно знал их и Гендель, ибо в Гамбурге сам написал оперу «Нерон» и увёз с собой в Италию партитуру «Октавии» Кайзера, а в Риме создал кантату «Агриппина, приговорённая к смерти». Трудно сказать, могла ли ему быть известна гениальная «Коронация Поппеи» Монтеверди, поставленная в Венеции в 1643 году и остававшаяся в поле зрения современников вплоть до середины XVII века. В любом случае венецианской публике не надо было объяснять, кто такие Агриппина, Нерон, Оттон и Поппея. Однако, в отличие от трагической оперы Монтеверди, «Агриппина» Генделя балансирует на грани сатиры. Гримани выбрал эпизод из юности будущего императора Нерона, когда тот не успел совершить никаких злодеяний и даже ещё не дорвался до власти.

В центре действия — мать Нерона, Агриппина, энергичная и хитрая жена престарелого, напыщенного и не очень умного императора Клавдия. Её цель — возвести на трон своего сына Нерона, который приходится Клавдию пасынком. До Рима доносится слух, будто Клавдий погиб на войне с германцами. Однако, как вскоре выясняется, его жизнь спас полководец Оттон, которого Клавдий в знак благодарности намерен сделать своим наследником. Оттона же интересует не столько императорская власть, сколько любовь юной красавицы Поппеи, вокруг которой увиваются и Нерон, и вернувшийся в Рим с триумфом Клавдий. Агриппина решает использовать интригу вокруг Поппеи в своих интересах, чтобы скомпрометировать Клавдия и вынудить его отречься от трона в пользу Нерона. Но уличённый в супружеской измене Клавдий принимает неожиданное решение: императором станет Оттон, а супругом Поппеи — Нерон. План Агриппины едва не рушится, однако прекраснодушный и недалёкий Оттон отказывается от трона, при условии, что Поппея станет его женой, и та поддерживает его просьбу. Клавдий признаёт своим преемником Нерона. Все счастливы: каждый получил желаемое.

Гримани и Гендель безо всякого пиетета отнеслись к историческим персонажам, высветив все их пороки и слабости. Здесь нет ни одного положительного героя, ни одно-

го идеального образа, и почти ни одной сцены, лишённой иронического подтекста. Агриппина и Поппея — две интриганки и хищницы, зрелая и юная; они стоят друг друга, и каждая считает себя самой хитрой и неотразимой. Клавдий и Оттон откровенно придурковаты; первый произносит бредовые речи о величии Рима, а второй легко меняет трон на любовь ветреной кокетки. Нерон — пока ещё не законченный злодей, однако в опере Генделя полная безнравственность этого персонажа совершенно очевидна. И при всём этом «Агриппину» нельзя назвать ни комедией, ни пародийной буффонадой: музыка прекрасна, большинство арий написаны с размахом и с заботой о том, чтобы показать певцов с самой выигрышной стороны, а некоторые моменты заставляют слушателя всерьёз отнестись к страстям, обуревающим героев. Самый патетический эпизод оперы — речитатив и ария Агриппины из второго акта, где запутавшаяся в своих интригах императрица предчувствует свою трагическую судьбу: «Раздумья, вы истерзали меня» («Pensieri, voi mi tormentate»)… В заглавной роли выступила Маргерита Дурастанти, наконец-то получившая возможность продемонстрировать, помимо голоса, актёрское мастерство.

Однако как музыкальное целое «Агриппина» представляет собой эстетическую проблему. Для слушателя наших дней (впрочем, как и для венецианской публики 1710 года) опера выглядит произведением очень цельным, живым и свежим. Но исследователи обнаружили в партитуре многочисленные заимствования, в том числе из произведений Кайзера, Маттезона, Люлли и Корелли. Использовал он и собственные более ранние произведения, если их материал подходил к ситуациям, предлагавшимся либретто. Разумеется, Гендель не переносил в свою партитуру чужую музыку механически. Где-то он пользовался только темами, где-то расширял первоисточник. Но лишь пять арий в трёхактной опере были совершенно новыми. В этом смысле работа Генделя может быть названа *композицией* в самом прямом, исходном смысле этого слова: составление, сочетание, компиляция целого из готовых элементов.

Современники сумели оценить всё остроумие этой оперы, столь непохожей на ходульные псевдоисторические драмы. После венецианского триумфа «Агриппину», уже без участия композитора, ставили в 1713 и 1724 годах в Неаполе, Гамбурге и Вене.

Расставание с Италией

В 1710 году Гендель принял твёрдое решение покинуть Италию.

Почему — достоверно судить трудно. Причин на самом деле могло быть множество. Как бы сердечно ни относились к «милому саксонцу» его высокопоставленные покровители в Риме, Георг Фридрих, несомненно, должен был ощущать, что он внутренне перерос необременительную службу у маркиза Русполи. Он был способен на гораздо большее, нежели сочинение кантат к заседаниям Аркадской академии, игра на клавесине во дворцах князей и кардиналов, и изредка — создание ораторий на морализаторские тексты. Его гений требовал других форм деятельности. Генделя манил театр. Вполне освоившись с итальянским языком и итальянским стилем, он научился писать оперы почти как настоящий итальянец и, наверное, мог бы продолжать в том же духе. Но вплоть до триумфа «Агриппины» маэстро Джорджо Федерико Эндель (так его имя прозвучало в Италии) представлял собой исключительное явление, и каждое его крупное театральное сочинение имело уникальный характер, поскольку создавалось по особому заказу. Захоти он конкурировать с местными композиторами, ему пришлось бы приноравливаться к театральной рутине и вдобавок подвергнуться риску провала, неизбежного при таком положении дел. Покинуть Италию победителем, оставив позади себя легенды о своих подвигах за органом и клавесином, было мудрым поступком.

Ещё до премьеры «Агриппины» он начал подыскивать себе новое место службы. Герцог Фердинандо Медичи дал ему рекомендательное письмо в Инсбрук, к князю Карлу фон Нойбургу, тогдашнему правителю австрийского Тироля. В начале марта 1710 года Гендель из интереса наведался туда, но этот вариант его по каким-то причинам не устроил, и он быстро покинул Инсбрук.

У него было из чего выбирать. В Венеции композитору было сделано весьма интересное предложение. Английский посол, сэр Чарлз Монтегю, граф Манчестерский, присутствовал на премьере «Агриппины» и позвал Генделя в Лондон. Посредником выступал банкир Джозеф Смит, который жил в Венеции и страстно увлекался искусством (позднее, в 1711 году, он женился на английской примадонне Кэтрин Гофтс). После предварительных переговоров Гендель, судя по дальнейшему ходу событий, дал своё согласие

приехать в Лондон уже в 1710 году. Был ли при этом заключён какой-то контракт, неизвестно.

Одновременно с английскими почитателями переговоры с Генделем вели представители ганноверского курфюрста Георга Людвига — посол его высочества в Венеции, барон Иоганн Адольф фон Кильмансегг, и младший брат курфюрста принц Эрнст, посещавший все спектакли «Агриппины». Вскоре после краткого вояжа в Тироль Генделю был предложен пост придворного капельмейстера в Ганновере.

Казалось бы, эти два варианта развития карьеры никак не совмещались друг с другом, по крайней мере на начальном этапе. Но, как выяснилось уже вскоре, Фортуна вновь завязала причудливый узел, соединивший, казалось бы, несоединимое.

Прежде чем перейти к повествованию о новом этапе в жизни нашего героя, ещё раз оглянемся на оставленную им позади Италию.

Гендель должен был испытывать к этой стране самые нежные и благодарные чувства. Она дала ему необычайно много. Именно здесь произошла радикальная перемена его вкусов и взглядов и он превратился из чисто немецкого мастера в музыканта мирового класса с необычайно широким культурным кругозором. Достаточно визуально сравнить ту среду, в которой он вырос в Галле, и ту, которая стала для него привычной в Риме, чтобы понять, как сильно должен был этот контраст потрясти его самого.

В строгом протестантском Галле и даже в богатом, но не отличавшемся тонкостью вкуса вольном городе Гамбурге у Генделя не было возможности ежедневно и ежечасно созерцать шедевры искусства разных эпох, от Античности до современности. Архитектура также была другой: бюргерские фахверковые домики ютились под сенью мрачноватых готических кирх; в княжеских резиденциях красовались барочные дворцы, подражающие стилю французского Версаля, но гораздо менее амбициозные по размаху и убранству. Церковные интерьеры, с детства знакомые Генделю, были скромны и привлекали взор лишь отдельными выдающимися деталями (мы недаром подробно останавливались на них при описании Мариенкирхе в Галле).

Природа находилась либо где-то совсем в стороне от мощёных улиц и каменных стен городских зданий, либо представляла укрощённой, аккуратно причёсанной и огороженной, будь то регулярный парк в княжеской резиденции,

аптекарский огород или маленький цветничок во дворике зажиточного горожанина. Растительность вокруг Галле довольно неброская на вид, и лишь в окрестностях Гибихенштейна взору открываются могучие крутые скалы, поросшие густыми кустами и деревьями. Города, в которых Гендель бывал в ранней юности — крохотный Вайсенфельс, торговый и университетский Лейпциг, столичный, но пока ещё далеко не роскошный Берлин, колоритный ганзейский Любек, — также не блистали природными красотами и выглядели на фоне Италии довольно скромно, хотя и обладали каждый своим лицом и своей неповторимой прелестью.

Италия стала для него школой прекрасного в самом широком смысле слова. Здесь, особенно в Вечном городе, Риме, взору и слуху представала грандиозная полифония всех эпох, всех стилей и всех сущностей, природных и рукотворных. Ренессансные и барочные дворцы непринуждённо соседствовали с античными руинами; многие церкви покоились на древнеримских фундаментах и таили под собой обширные катакомбы, а фасады, апсиды и интерьеры были украшены византийскими мозаиками. Произведениями искусства подчас являлись даже полы дворцов и храмов, услаждавшие взгляд изысканными узорами из разноцветного мрамора. Некоторые лестницы не просто выполняли утилитарную функцию, а представляли собой чудо вдохновенной архитектоники, будь то интерьерное пространство (лестницы Бернини во дворце Барберини) или общественное (Испанская лестница, величаво нисходящая от храма к фонтану на площади). Если же поднять голову и посмотреть вверх, то нетрудно заработать головокружение от избытка живописного убранства: золочёные кессоны с фамильными гербами, декоративные фигуры фантастических зверей и растений, плафоны и люнеты, расписанные выдающимися художниками... Дворцы и загородные виллы маркиза Русполи, кардиналов Памфили, Оттобони, Колонна соперничали друг с другом в роскоши, измеряемой не столько собственно зримым богатством, сколько количеством шедевров, собранных воедино.

Рядом с храмами, дворцами и античными руинами лепились дома простолюдинов, а над их кровлями высились гордые римские пинии, пышные пальмы и остроконечные пики кипарисов. С улиц, как тогда водилось, летела пыль и шёл смрад от мусора и навоза, однако ветер доносил также ароматы лимонных и апельсинных садов, почти круглогодично цветущих розариев, нагретых солнцем вечно-

зелёных деревьев и кустарников — лавра, мирта, самшита. В Венеции и Неаполе к этому добавлялись терпкие ароматы моря — пьянящая свежесть прибоя, пряная вонь водорослей, острый запах рыбы. Слышались крики чаек, песни гондольеров, моряков и рыбаков, зазывные прибаутки торговцев животрепещущим уловом. Звуки, картины и запахи порта были хорошо знакомы Генделю по гамбургской жизни, но всё-таки северный город сильно отличался от южных краёв. Даже бедняки выглядели в Италии не столь жалкими, как в северных странах, — по крайней мере от них не веяло безнадежным унынием.

Гендель, конечно, видел в Италии множество разных человеческих типажей, но общался в основном с представителями артистического мира и высших сословий. И здесь его глазам ежедневно представляли вереницы изысканно одетых людей, наделённых если не безупречной классической красотой, то тем средиземноморским очарованием, которое древние римляне называли словом «грация», что означало и «прелесть», и «любезность», и «изящество». Римские религиозные процессии, пестрота и блеск венецианского карнавала, нарядная публика в театральных ложах, пышность придворных празднеств во Флоренции и Неаполе... Подобной концентрации природных, рукотворных и человеческих красот не было тогда, пожалуй, нигде, кроме Италии. И даже если какой-то германский или английский аристократ мог собрать у себя во дворце коллекцию античных статуй и картин ренессансных мастеров, разместив их в соответствующих интерьерах, всё это не воспроизвело бы лёгкой и радостной атмосферы Италии, где эти художественные объекты существовали естественно и нестеснённо.

Впоследствии Гендель пытался создать маленькую воображаемую Италию в своём лондонском доме. Он страстился к коллекционированию картин, гравюр и рисунков, покупая их на аукционах и у знакомых антикваров¹. Далеко не всегда это были именно итальянские художники, и нередко — не подлинники, а хорошие копии либо гравюры со знаменитых оригиналов. Гендель часто приобретал работы немецких, датских, голландских, английских, французских мастеров. Однако многие из сюжетов, представленных в его коллекции, оказывались так или иначе

¹ *McGeary T. Handel as art collector: Art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain.*

связанными с Италией. Судя по опубликованной в 1985 году описи этой коллекции, проданной в 1760 году с аукциона, Генделя привлекала чувственная красота человеческой плоти, цветущих садов и великолепных архитектурных пейзажей, напоминавших ему об итальянском «утраченном рае». Живя в Лондоне, он постоянно погружался взглядом в виды Венеции, разглядывал знакомые ему римские церкви, вспоминал их многоцветные росписи по чёрно-белым изображениям на гравюрах, предавался приятной меланхолии, любясь пейзажами с изображениями античных руин, тешил взор созерцанием прекрасных тел греческих богов, нимф, вакханок...

Итальянская музыка также навсегда осталась с ним как нечто родное, близкое и любимое. Гендель прибыл в Италию не как ученик, а как сложившийся виртуоз и композитор. Однако в Италии он научился очень многому. Кое-что он улавливал интуитивно, общаясь с местными музыкантами, особенно такими великими, как Корелли, Пасквини, Алессандро и Доменико Скарлатти, а также, вероятно, Антонио Вивальди (они должны были встречаться в Венеции, хотя документальных подтверждений этому нет). Гендель пропустил через себя огромное количество музыки, изучая партитуры композиторов прошлых веков или тех современников, с которыми не был лично знаком. Об этом свидетельствует большое количество цитат из их сочинений, обнаруживаемых в его произведениях. При этом он всегда оставался самим собой; его собственный стиль властно доминировал над всеми чужеземными влияниями.

Наконец, в Италии он был почти безмятежно счастлив. Никогда ранее и, пожалуй, никогда позднее Гендель не наслаждался таким благоденствием. У него не было ни житейских, ни материальных проблем; он был молод, здоров и полон сил; его баловали и одаривали самые могущественные и просвещённые меценаты; с ним прекрасно ладили коллеги, певцы и оркестранты. Единственное, что омрачило его пребывание в итальянском Эдеме, — это известие о смерти девятнадцатилетней младшей сестры Иоганны Кристианы, скончавшейся в Галле 16 июля 1709 года. Зато другая сестра, Доротея София, в сентябре 1708 года вышла замуж за Михаэля Михаэльсена, так что у немолодой матери имелась опора в виде заботливого и добропорядочного зятя. Письма Генделя из Италии к родным до нас не дошли, но вряд ли можно сомневаться в том, что его связь с семьёй все эти годы не прерывалась. Только сам он в глубине души

должен был ясно отдавать себе отчёт в том, что возвращение в Галле после Италии стало абсолютно невозможным. Он пережил такую духовную трансформацию, что больше не вмещался ни в любимый им, но жёстко ограниченный немецкий бюргерский мир, ни даже в карнавальную итальянскую реальность, закулисы которой зачастую оказывались не столь пленительным, как роскошный фасад.

Роман Генделя с Италией завершался на высокой ноте, что само по себе не могло его не радовать. Возможно, уезжал он с лёгким сердцем. Во-первых, никто не закрывал для Генделя пути к возвращению и он действительно ещё раз побывал в Италии в 1729 году, пусть на короткое время и с сугубо деловыми целями. Во-вторых же, в юности ему, вероятно, казалось, что он в силах завоевать весь мир, и поэтому расставался с прекрасной Италией без лишней сентиментальности.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПОКОРЕНИЕ АЛЬБИОНА

Из Ганновера в Лондон

Курфюршество Ганновер, в котором 25-летний Гендель стал придворным капельмейстером, ранее называлось Брауншвейг-Люнебургским княжеством. Резиденция правителя — курфюрста Ганноверского — располагалась в Ганновере, который по сравнению с итальянскими городами и даже с Гамбургом должен был показаться Генделю маленьким, провинциальным и не слишком интересным. Но он чем-то походил на его родной Галле, да и находился относительно недалеко. Город лежал на плоской равнине и был лишён особых природных красот, за исключением протекающей по нему небольшой реки Лайне. Главным центром общественной жизни в Ганновере были дворец курфюрста (разрушен в 1943 году) и прилегавшие к нему искусно разбитые сады, подражавшие королевским садам в Версале.

На троне тогда находился Георг Людвиг (1660—1727), человек с весьма неоднозначной репутацией. Он искренне любил искусство и музыку, в которой достаточно хорошо разбирался. Генделю не на что было жаловаться: ему было назначено солидное жалованье, и к нему относились с полным уважением, причём не только сам курфюрст, но и его мать, весьма пожилая, очень умная и хорошо образованная курфюрстина София (1630—1714). В 1710 году ей исполнилось 80 лет, но она продолжала активно интересоваться политикой, искусством и вообще всем, что происходило вокруг.

Однако семейная жизнь курфюрста выглядела далеко не тривиально и могла бы послужить сюжетом для какой-нибудь гамбургской оперы.

В 1680 году молодой курфюрст наведлся в Лондон, чтобы познакомиться со своей дальней родственницей,

принцессой Анной: он рассматривался как возможный претендент на её руку. Однако брак не состоялся, и в 1682 году Георг Людвиг по настоянию матери женился на своей кузине, принцессе Софии Доротее Брауншвейг-Целльской (1666—1726). Ни о какой любви между супругами при этом речи не было; брак был предпринят ради объединения наследственных владений. Более того, когда юной невесте впервые показали портрет жениха, она с отвращением запустила им в стену, воскликнув: «Я не пойду замуж за этого борова!» Курфюрстина София при личном знакомстве также невзлюбила сноху. Хотя молодая супруга прилежно исполнила свой долг и родила курфюрсту сына Георга Августа и дочь Софию, закончилось всё жестокой трагедией. В 1694 году София Доротея была уличена в супружеской измене, разведена и помещена под домашний арест в отдалённом замке Альден, где и прожила 33 года вплоть до своей кончины. Ей было строго запрещено иметь какие-либо сношения с детьми. Дочь была выдана замуж за прусского короля Фридриха Вильгельма I и уехала в Берлин, так и не повидавшись перед свадьбой с матерью. Скандальность истории с адюльтером усугублялась тем, что возлюбленный курфюрстины Софии Доротеи, шведский граф Филипп Кристоф фон Кёнигсмарк, был убит некими «неизвестными лицами». Курфюрст, конечно же, отрицал свою причастность к этой вендетте, устроенной в испанско-сицилийском стиле. Высокий ранг убитого не давал возможности совсем замять дело, но открыто винить курфюрста никто не решался. Между опальной Софией Доротеей и графом Кёнигсмарком была не обычная светская интрижка, а настоящее глубокое чувство, возникшее ещё до её злосчастного замужества. Отец принцессы, зная об этой привязанности, пытался разлучить влюбленных, посылая графа то на одну войну, то на другую, но тот неизменно возвращался к Софии Доротее и в конце концов за свою преданность ей заплатил жизнью.

При этом сам Георг Людвиг отнюдь не хранил верность супруге. Он открыто сожительствовал с фаворитками, которые позднее, уже в Англии, получили в придворных кругах нелестные прозвища Слониха и Жердь. «Слонихой» именовали тучную баронессу Софию Шарлотту фон Кильмансегг. Впрочем, существует мнение, будто она пользовалась расположением курфюрста лишь потому, что являлась внебрачной дочерью его отца и, стало быть, приходилась ему не любовницей, а единокровной сестрой. Куда боль-

шее влияние на него имела настоящая дама сердца, высокая и худощавая графиня Мелузина фон дер Шуленбург (1667—1743), фрейлина курфюрстины Софии. Она родила Георгу Людвигу трёх дочерей: Анну, Петронеллу Мелузину и Маргарет. Официально девочки именовались «племянницами» собственной матери, однако воспитывались как принцессы и находились при дворе. Впоследствии курфюрст даровал Мелузине, матери своих детей, титулы герцогини и принцессы. Как предполагают некоторые историки, после смерти несчастной курфюрстины он даже вступил с Мелузиной в тайный морганатический брак, сделав её некоронованной королевой Англии. Они действительно любили друг друга. Предание гласит, будто Георг обещал, что навестит Мелузину, если умрёт первым, и потому, когда после его смерти в окно её покоев влетел чёрный ворон, она увидела в птице воплощение покойного короля и трогательно ухаживала за пернатым гостем, пока тот не вернулся на свободу.

Впрочем, всё это происходило много лет спустя после знакомства Генделя с его новым патроном и его непростыми семейными обстоятельствами. Несмотря на разыгравшуюся в Ганновере драму, Гендель решил сделать ставку на этот двор и лично на Георга Людвига. Здесь вырисовывались перспективы, которых не имелось ни в каком другом маленьком немецком княжестве.

Ганноверский дом имел законные права на английский престол, и в 1714 году Георг Людвиг стал королём Георгом I, которому было суждено основать новую династию британских монархов. Так что Гендель вновь встретился в Лондоне со всеми описанными здесь колоритными персонажами, кроме скончавшейся к тому времени старой курфюрстины. Собственно, право наследования английской короны принадлежало в первую очередь курфюрстине Софии, двоюродной сестре королевы Анны. И Гендель, конечно, не мог этого не знать с самого начала своей придворной службы.

Почему потребовалось приглашать короля Англии из Ганновера? Королева Анна принадлежала к шотландскому роду Стюартов, которые исповедовали католицизм, однако сама она была воспитана в лоне англиканской церкви. Несчастливая женщина к тому времени похоронила мужа и всех своих многочисленных детей: из семнадцати беременностей лишь пять завершились рождением живых младенцев, но и эти дети не дожили до взрослых лет. В начале XVIII века встал вопрос о наследнике. Английский народ не мог за-

быть о попытках реставрации католицизма в Англии, не прекращавшихся до последней трети XVII века (свержение прокатолического короля Якова II Стюарта). В 1701 году парламент издал закон, согласно которому трон Англии отныне не могли занимать католики, что лишало наследственных прав самых близких родственников Анны — Стюартов. В 1707 году, после унии Англии и Шотландии, ганноверская династия была утверждена также в праве наследовать трон объединённой Великобритании. Королеве Анне всё это было сильно не по душе. Возможно, она затаила в душе неприязнь к Георгу ещё с того времени, когда его прочили ей в мужья. А может быть, ей не нравилось всё ганноверское семейство, начиная с курфюрстины Софии. Однако королева не могла пойти против воли парламента, хотя английское высшее общество было отнюдь не единодушно в этом вопросе.

Стюарты, жившие в Риме, упорно именовали себя королями Англии и Шотландии, поскольку папа римский не счёл закон британского парламента легитимным. Претензии Джеймса Фрэнсиса Эдуарда Стюарта, который с 1701 года считал себя королём Яковом III, поддержали Франция, Испания, Парма и Модена. Скорее всего, Гендель в Риме должен был встречаться со Стюартами или по крайней мере мог видеть их в публичных местах и во дворцах своих покровителей. Но по понятным причинам хвастаться в Ганновере (и тем более в Лондоне) такими знакомствами было совершенно неуместно, все якобиты воспринимались Георгом I как враги, заговорщики и мятежники. Собственно, таковыми они и были. Новому королю пришлось подавлять восстание якобитов уже в 1715 году, а его сыну Георгу II — в 1746-м.

Гендель, по натуре своей человек честный до прямолинейности и не склонный к интригам, был вынужден, строя свою карьеру, учитывать все хитросплетения политических интересов и человеческих симпатий и антипатий. Конечно, его никак не касались ни проблемы наследования английского престола, ни личная жизнь курфюрста Георга Людвига, однако игнорировать все эти обстоятельства он не мог: неосторожное высказывание или опрометчивое поведение могли создать ему непримиримых врагов в каждом из враждующих лагерей. В Ганновере ему удалось этого избежать — вероятно, не без полезных советов его предшественника Агостино Стеффани.

Многое из того, что происходило вокруг Генделя в Ган-

новере, покажется почти невероятным, если рассматривать факты сами по себе, вне связи с политическим контекстом. Но внутри этого контекста они становятся не столь удивительными.

Первое, что обращает на себя внимание: чрезвычайная любезность Агостино Стеффани по отношению к молодому преемнику. Никакой зависти, ревности, чувства конкуренции — лишь желание помочь освоиться на новом месте службы и всесторонняя поддержка. В среде музыкантов такое вообще случается редко, тем более при замене одного капельмейстера на другого. Однако, если помнить, что Стеффани был не только композитором, но и дипломатом, а в 1707 году стал епископом, то многое становится на свои места. Он уже не держался за должность ганноверского капельмейстера, да и не мог её больше занимать в силу своего продвижения в церковной иерархии. Так что почвы для соперничества в данном случае не существовало, и Стеффани охотно стал «добрым гением» молодого коллеги. В масштабах дарования Генделя он имел возможность уже не раз убедиться, а живой интерес Генделя к сочинениям Стеффани несомненно льстил старшему мастеру.

Для музыканта XVIII века получить в 25 лет пост капельмейстера было большой удачей. К этому стремились очень многие, но осуществить свою мечту порой не удавалось даже гениям (включая Моцарта). Тем не менее Гендель, едва успев подписать контракт, подал прошение о бессрочном отпуске в связи с запланированной ранее поездкой в Лондон — и курфюрст Георг Людвиг охотно на это согласился. Эта вторая странность ганноверского капельмейстерства Генделя также может поставить в тупик, если не учитывать многих внемузыкальных факторов, сподвигших курфюрста на такое решение. Видимо, Гендель требовался Георгу Людвигу как своего рода «звезда» современной музыки, и никто не рассчитывал на то, что новый капельмейстер с головой погрузится в служебную рутину. Как правило, в любой капелле имелся вице-капельмейстер, на которого и вваливали основной груз черновой работы. Это был либо более молодой музыкант, имевший перспективы со временем занять капельмейстерский пост, либо честный трудяга, не имевший громкого имени и высоких амбиций. По-видимому, в Ганновере жизнь капеллы была достаточно хорошо налажена, чтобы длительное время обходиться без личного присутствия капельмейстера. Да и музыки, в сущности, требовалось не

так уж много. Сочинять каждую неделю по новой кантате, как в Риме, Генделю больше не приходилось.

Оперные представления давались в княжестве не постоянно, а лишь время от времени. Важным событием стала премьера оперы Стеффани «Генрих Лев» («Henrico Leone»), состоявшаяся 30 января 1689 года в Ганноверском дворцовом театре. Ганновер заявил тогда о себе как о влиятельном княжестве, находящемся на пути к дальнейшему возвышению. Опера рассматривалась как знак процветания и престижа, и хотя постоянно действующим ганноверский театр не стал, представления в нём устраивались в честь важных государственных событий.

С 1692 года, помимо Дворцового театра, функционировал Садовый театр, смотревший фасадом на Большой сад, разбитый в виде регулярного французского парка, однако с аллюзиями на итальянские реалии. Курфюрстина София даже выписала из Венеции профессионального гондольера для прогулок по каналам на настоящей гондоле (можно вообразить себе, как это зрелище должно было веселить Генделя, хорошо знакомого с настоящей Венецией). В 1709 году в Ганновере была поставлена очередная опера Стеффани, уже находившегося в звании епископа — «Эней». Автором музыки был объявлен секретарь Стеффани, Григорио Пива, однако это был, в сущности, секрет Полишинеля, дань официальным условностям.

В программы придворных празднеств, помимо приёмов, балов и маскарардов, входили представления итальянских опер, французских комедий и демонстрации необычайно зрелищных фейерверков, запускавшихся под музыку. Первый из таких фейерверков состоялся в 1710 году, но неизвестно, принимал ли Гендель участие в его музыкальном оформлении. Осенью 1710 года двор Георга Людвига переместился в охотничий замок, где, разумеется, никаких опер не ставили, да и для полного состава капеллы места не было. Поэтому курфюрст спокойно отпустил своего нового капельмейстера в Лондон.

Возможно, в этой длительной поездке, своего рода «командировке», был заинтересован не только сам Гендель, но и курфюрст — опять же в силу политических обстоятельств. Королева Анна в течение многих лет не желала поддерживать никаких отношений со своими ганноверскими наследниками. Молодой, красивый, обаятельный, гениально одаренный и уже весьма знаменитый Гендель мог способствовать изменению позиции королевы или

по крайней мере стать «послом доброй воли» Ганновера в Лондоне, расположив к себе всю местную аристократию. Такую точку зрения высказал, в частности, авторитетный генделевед Дональд Бэрроуз, который писал: «Его приезд в Лондон отвечал иностранной политике ганноверского двора. Курфюрстина и её семья изыскивали разные способы, чтобы проложить себе путь в лондонские круги и приглушить мощное влияние якобитов»¹.

Вообще использование выдающихся артистов и музыкантов в качестве дипломатов было не столь уж редким в XVIII веке и практиковалось также и позже. Самый очевидный пример успешного совмещения обеих ролей — многократно упомянутый здесь Агостино Стеффани. Вспомним также концертмейстера ганноверской капеллы, Жана Батиста Фаринеля, мужа Виттории Тарквини, возлюбленной юного Генделя. Фаринель был возведён Георгом Людвигом в дворянство и послан в 1714 году в Венецию в качестве специального уполномоченного английского короля². В свою очередь, в роли английского дипломата при венском дворе в 1705—1711 годах подвизался итальянский певец-кастрат и композитор Пьер Франческо Този.

Возлагалась ли на Генделя какая-то тайная или явная миссия? Формально, видимо, нет, но фактически композитор оказался вовлечён в дипломатическую игру вокруг английского престола. Вряд ли он сам не отдавал себе в этом отчёта. Дональд Бэрроуз опубликовал два письма ганноверского резидента в Лондоне Кристофа Фридриха Крейенберга от 5 июня и 3 июля 1713 года, из которых явствует, что Крейенберг считал очень важными для ганноверского двора те сведения, которые Гендель получал из сугубо конфиденциального источника: композитор подружился с литератором Джоном Арбутнотом, личным врачом королевы Анны. Арбутнот был видным литератором и журналистом, так что эта дружба могла основываться на общности взглядов и интересов, но её последствия имели неожиданные результаты. 5 июня Крейенберг писал: «Г-н Гендель мог бы быть, да и уже не раз оказывался, чрезвычайно полезным, поскольку просвещал меня относительно некоторых обстоятельств, касающихся состояния здоровья Королевы.

¹ *Burrows D.* Handel and the English Chapel Royal: Oxford Studies in British Church Music. P. 42—43.

² *Timms C.* Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and His Music. P. 46.

И речь шла не просто о том, как именно она себя чувствует. Например, если я узнавал из других надёжных источников о том, что Королева больна, то он мог сообщить мне, что в ту или иную ночь врач оставался спать в покоях Королевы, и прочие подробности, которые проясняли суть дела, будучи поставленными в связь с другими фактами. <...> А поскольку Королева больше всего охоча до историй про Ганновер, доктор в силах удовлетворить её любопытство, располагая собственными сведениями — Вы понимаете, о каких историях я говорю»¹. Интересовавшими Анну «историями» были, наверное, сплетни о семейной жизни Георга Людвига. В июльском письме Крейенберг, имея точную информацию о плохом состоянии здоровья королевы, выражал твёрдую уверенность в том, что Гендель, уволенный в то время с поста капельмейстера, вновь займёт подобающее ему место после того, как на британском троне воцарится ганноверская династия.

То, что Гендель не являлся дипломатом и вообще был далёк от политики, играло на руку и ему самому, и его ганноверскому начальству. Он покорял людей своим искусством и магнетическим притяжением своей личности. И в этом смысле его миссия оказалась весьма удачной.

Примерно к 1710 году относится первое собственное портретное изображение Генделя. Это миниатюрная пастель работы Кристофа Платцера, которая, к сожалению, в 1948 году была похищена из собрания Музея Генделя в Галле и до сих пор не найдена. Существуют лишь репродукции оригинала и копия, сделанная Луцией Шнайдер, выставленная ныне в экспозиции музея. Однако и по этим источникам можно судить о том, что в молодости Георг Фридрих был вовсе не тем корпулентным мужем с властным и суровым взглядом, который смотрит на нас с поздних портретов. В свои 25 лет Георг Фридрих выглядел стройным красавцем с немного ироничным выражением пытливых глаз и дружелюбной полуулыбкой, которая, впрочем, обычно не переходила в настоящую улыбку. Он любил пошутить, причём его остроты нередко включали игру слов на разных языках. Шутил же он обычно с самым невозмутимым, иногда нарочито серьёзным, видом. Он был начитан, остроумен и достаточно хорошо образован, хоть и не удосужился

¹ *Burrows D. Handel and the English Chapel Royal: Oxford Studies in British Church Music. P. 93.*

окончить университет: его университетом стала Италия, где он приобщился к вершинам классического искусства и научился разбираться в живописи и литературе. К тому времени Гендель говорил и писал, кроме родного немецкого, на латыни, французском и итальянском, а позднее выучил и английский, хотя изъяснялся на чужих языках с неистребимым германским акцентом. Вероятно, он щегольски одевался и при выходах в свет носил самые модные, неизменно пышные, парики.

Таким он прибыл в Лондон, успешно преодолев бурные воды Ла-Манша примерно в середине ноября 1710 года.

Перепутья английской оперы

Историк музыки Чарлз Бёрни полагал, будто заказ на оперу поступил к маэстро уже после его приезда в Лондон. Возможно, Бёрни ошибался, поскольку о событиях конца 1710 года мог знать лишь понаслышке. Думается, что предварительная договорённость о сочинении Генделем оперы для Лондона была достигнута ещё в Венеции в начале 1710 года, однако конкретные условия, включая сюжет, либретто и исполнителей, оговаривались уже на месте.

Идея пригласить немецкого композитора, чтобы он привил англичанам вкус к итальянской опере, выглядела парадоксально, но в XVIII веке именно рискованные затеи часто имели наибольший успех. Это был век блистательных авантюристов, имена которых у всех на слуху, причём некоторые из них — итальянские, прежде всего чародей-мистификатор «граф Калиостро» (Джузеппе ди Бальзамо) и великий соблазнитель Джакомо Казанова. Если добавить сюда знаменитых либреттистов второй половины XVIII века, которые также прославились своими приключениями (особенно соавтор Моцарта, аббат Лоренцо да Понте), то картина станет ещё красочнее.

Гендель по складу своего характера не принадлежал к игрокам такого рода. Строгое протестантское воспитание, серьёзность натуры и преданность искусству всегда удерживали его от морально сомнительных эскапад даже в юные годы. Однако известная доля озорства и дерзновенной тяги к риску была ему совсем не чужда. Ему нравилось бросать вызов судьбе и раз за разом выигрывать — или же, терпя поражения, вдруг открывать новые возможности, о которых он ранее не подозревал. Бросок из Ганновера

в Лондон был поступком именно такого рода, сочетавшим в себе юношеский азарт и трезвый бюргерский расчёт.

Конкурентов у него здесь практически не было. Оперное искусство в Англии уже существовало, однако никак не могло выбраться из стадии экспериментов. Слишком могущественны были в Англии традиции драматического театра, в котором музыка играла важную роль, но никогда не претендовала на первенство. Так было и во времена Шекспира, и во времена Генделя. В начале XVIII века Шекспира продолжали ставить, пусть и в переделках, адаптированных ко вкусам наступившей эпохи. Появлялись и новые драматурги: Джозеф Аддисон, Ричард Стил, Уильям Конгрив. Английская актёрская школа быстро развивалась в сторону реалистического изображения страстей и характеров. В первой половине XVIII века появились выдающиеся представители актёрской профессии, поднявшие её престиж в глазах общества — Колли Сиббер, а затем и великий Дэвид Гаррик. В 1660-х годах на сцену вышли актрисы (до этого все женские роли исполнялись мальчишками), и хотя долгое время считалось, что порядочной девушке или даме не пристало играть в театре, некоторые яркие дарования придали английскому театру новый блеск и шарм.

Опера на этом фоне выглядела чужеродным явлением. Самый крупный английский композитор XVII века Генри Пёрселл (1659—1695) предпочитал работать в жанре «маски», или «семиоперы», то есть пьесы, в которой разговорные диалоги чередовались с поющими номерами и танцами. Как правило, предпочтение отдавалось комедиям, особенно с элементами волшебной феерии («Королева фей» по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь»). Единственная опера Пёрселла, в которой не было разговорных диалогов, «Дидона и Эней», была поставлена в 1689 году в закрытом пансионе для благородных девиц в Челси, и попытки перенести её на публичную сцену в начале 1700-х годов успеха у публики не имели. Это было очень интимное, глубоко лирическое произведение с печальным концом. Поэтому никто из последующих английских композиторов не отваживался следовать по пути, указанному Пёрселлом в «Дидоне и Энее», предпочитая более эффектные сюжеты.

У поборников оперного жанра в Англии имелось два варианта его развития. Либо сделать ставку на сугубо национальное искусство, создавая произведения на английском языке, либо попытаться укоренить на британской почве итальянскую оперу. До приезда Генделя в Лондон там

были испробованы оба варианта, и ни один не получил решительного перевеса в общественном мнении.

В 1705 году импресарио Джон Рич поставил в театре Друри-Лейн оперу Томаса Клейтона «Арсиноя, царица Кипра» с текстом на английском языке. Впрочем, в музыкальном отношении это была скорее компиляция из разных итальянских источников, нежели оригинальная композиция. Успех «Арсинои» вызвал к жизни «Камиллу, царицу вольсков», поставленную в 1706 году в том же Друри-Лейн, но на сей раз на итальянском языке и с музыкой Джованни Бонончини в обработке Никола Франческо Хайма (оба эти имени ещё не раз появятся в нашем повествовании). «Камилла» также принята с воодушевлением и долго не сходила со сцены. Более того, популярность «Камиллы» фактически обрекла на неудачу опыты по созданию сугубо английской оперы — а ведь здесь были задействованы такие литературные мэтры, как Уильям Конгрив и Джозеф Аддисон. В 1707 году была поставлена «Розамунда» («Rosamond»), опера на английский средневековый исторический сюжет, с текстом Аддисона и музыкой Клейтона. Героиней оперы была прекрасная Розамунда, возлюбленная короля Генриха II, жившая в XII веке и ставшая жертвой ревности его законной жены, королевы Алиеноры Аквитанской. Но именно эта весомая заявка на появление серьёзной национальной оперы провалилась. «Розамунда» сошла со сцены после трёх представлений, — скорее всего, из-за вялой музыки и слишком эстетизированного текста либретто. Тщательно отделанные стихи классициста Аддисона хорошо подходили для чтения или декламации, но в опере, видимо, были обузой для композитора.

В отместку Аддисон, выступавший также в качестве журналиста и критика, вдоволь поиздевался над промежуточными опытами скрещивания английской и итальянской традиций. Он иронизировал над неловкими переводами итальянских арий на английский язык или над вынужденным двуязычием некоторых спектаклей. Когда же оперы стали петь только на итальянском, Аддисон по-прежнему находил поводы для язвительности. Доставалось от него впоследствии и Генделю — вернее, постановкам его опер, поскольку на самого маэстро нападать было бы себе дороже: достоинства его музыки никто не оспаривал.

О возможном заимствовании французской оперной модели речь вообще не велась. Эта модель, созданная в 1670—1680-х годах Люлли, сильно отличалась от итальянской,

начиная прямо с увертюры, сочинявшейся в особой форме из двух контрастных разделов — торжественного марша и быстрой фуигированной пьесы. Гендель очень любил эту форму и часто её использовал как в операх, так и в ораториях. Но если французская увертюра прекрасно уживалась с итальянской оперой, то всё прочее было здесь неприменимо. Французы непременно снабжали каждую оперу аллегорическим прологом, что итальянцы перестали делать уже во второй половине XVII века. Во французской опере было пять актов; итальянцы в XVIII веке обычно предпочитали трёхактную структуру. У французов в операх непременно присутствовали хоровые и балетные сцены; итальянские же оперы могли вообще обходиться без того и другого. Французская опера делала ставку на ансамбль всех исполнителей (певцов, танцоров, хористов, оркестрантов), итальянская же была царством солистов-виртуозов.

Причины, по которым итальянская опера сумела стать всеевропейским и даже всемирным явлением, лежали не только в экономической или политической плоскости (напомним, однако, что в Войне за испанское наследство Англия и Франция были противоборствующими сторонами). Французская модель была рассчитана на стационарный театр, субсидирующийся из государственной казны. Вне Парижа или Версаля она во многом утрачивала свой смысл. Итальянская модель жанра оказалась более универсальной, гибкой и легко поддающейся переносу на другую почву. Благодаря ей была создана система, сейчас называемая оперной индустрией: все компоненты и детали произведения были в немалой степени стандартизированы и унифицированы, что позволяло композиторам работать в разных театрах, а певцам постоянно переезжать из города в город и из страны в страну. При этом итальянская модель оказывалась довольно пластичной; она могла включать в себя и французские, и немецкие, и испанские влияния и была открыта для талантливых композиторов и певцов из разных стран. Среди авторов итальянских опер, ставившихся в XVIII веке в самой Италии, были, в частности, немцы (Гендель, Глюк, Иоганн Адольф Хассе, Иоганн Кристиан Бах), испанцы (Висенте Мартин-и-Солер), австрийцы (Моцарт), русские и украинцы (Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский, Пётр Скоков), чехи (Флориан Леопольд Гассман, Йозеф Мысливечек)... Правда, деятельность почти всех перечисленных здесь мастеров относится уже к середине и второй половине XVIII века, но

развитие шло именно в этом направлении. Поэтому приглашение в Лондон не исконного итальянца, а саксонца Генделя не выглядело таким уж экстравагантным. Он был восходящей звездой музыкального мира, добился успеха в Италии, — по сути, он являлся идеальной кандидатурой на роль покорителя пока ещё не определившейся в своих вкусах английской публики.

Почва для появления Генделя была подготовлена не только отдельными опытами постановок в Лондоне адаптированных к местным условиям итальянских опер. В английскую столицу уже начали приезжать итальянские певцы, а среди англичан появились виртуозы вокала, способные составить им конкуренцию. В 1705—1709 годах на сцене царила первая английская примадонна Кэтрин Тофтс (около 1685—1756) — изумительная красавица, обладавшая дивным серебристым голосом и невыносимо вздорным характером. Поэт Александр Поуп посвятил ей довольно едкую эпиграмму:

Красы твоей блеск и разливы рулад
И диких зверей, и Орфея манят.
Но алчность и гордость твои таковы,
Что звери и бард околеют, увы.

С этой певицей Генделю поработать не довелось: в 1709 году Тофтс покинула сцену по болезни (согласно другой версии, она просто спасалась от кредиторов) и вскоре уехала из Англии в Венецию, где в 1711 году вышла замуж за банкира Джозефа Смита, ставшего затем английским консулом. То ли эпиграмма Поупа попала в цель, то ли поэт был несправедлив к прекрасной Кэтрин, но о пресловутых «зверях» она на склоне лет заботилась весьма трогательно: после её смерти осталось 20 кошек, и каждой из них она завещала деньги на пропитание. Супруг надолго пережил её и скончался в 1770 году в возрасте девяноста шести лет. Тофтс и Смит жили в палаццо на Большом канале. Вероятно, Гендель мог у них бывать во время своего второго путешествия в Италию.

Соперницей Тофтс в Лондоне с 1703 года стала итальянка Франческа Маргерита д'Эпине — в 1718-м она вышла замуж за композитора Джона (Иоганна Кристофа) Пепуша, немца по происхождению. Она несколько лет боролась с Тофтс за первенство и всё-таки одержала победу. Публика XVIII века очень любила такие негласные состяза-

ния и порой ходила не только слушать оперы, но и следить за тем, как развивается та или иная артистическая дуэль.

Самой лакомой приманкой для лондонцев были, однако, кастраты, которых в Англии ранее не знали. В английской церковной музыке и в театральных постановках партии высоких голосов пели мальчики и контртенора-фальцетисты. В 1707 году в Лондон приехал кастрат Валентини (Валентино Урбани), обладатель приятного, но не слишком сильного голоса и тонкой исполнительской манеры; впоследствии в операх Генделя он пел партии вторых героев. Нужно заметить, что кастраты того времени обычно выступали под сценическими псевдонимами, порой производными от их настоящих имён и фамилий, а порой являвшимися прозвищами.

Настоящий фурор произвело прибытие в 1708 году в Лондон кастрата Николини (Николо Гримальди). Он поразил англичан не только своим великолепным голосом и отточенной техникой, но и актёрской игрой, что ценилось здесь особенно высоко. Ведь до ноября 1710 года драматическая и оперная труппы выступали попеременно в одном и том же здании Королевского театра на Сенном рынке, и у них была одна и та же публика. Николини выступил вместе с Кэтрин Тофтс в опере Алессандро Скарлатти «Пирр и Деметрий» (со смешанным итало-английским текстом). Сохранилось редчайшее изображение домашней репетиции этой оперы, где, помимо прочих музыкантов, запечатлены, как полагают, Николини, Тофтс и сидящий за клавесином Никола Франческо Хайм. Подобные репетиции проводил позднее у себя дома и Гендель.

В поставленной чуть позже опере Франческо Манчини «Верный Гидасп» Николини покорила сердца публики своим сценическим поединком... со львом. Правда, некоторые критики (например, Джозеф Аддисон) считали эту сцену вульгарной и ребяческой, но она лишь приумножила славу певца. Лев, разумеется, был не настоящим; его играл переодетый в соответствующий костюм статист. Аддисон в своем ироническом отзыве сообщил, между прочим, очень ценные подробности тогдашней театральной практики. Из его рассказа явствует, что сугубо вспомогательная роль льва выглядела на сцене по-разному в зависимости от того, кто её играл: «Первый лев был осветителем, следившим за свечами, и, будучи человеком вспыльчивого холерического темперамента, он слишком переигрывал в своей роли и не позволял убивать себя так легко, как это следовало бы.

<...> Второй лев был по профессии портным, работавшим в театре, и как портной пользовался репутацией скромного и миролюбивого человека. <...> Лев, играющий в настоящее время, как мне сообщили, — сельский джентльмен, который делает это для собственного развлечения, но желает, чтобы имя его оставалось скрытым»¹. Когда мы встречаем в либретто генделевских опер указания на участие в спектакле непоющих статистов, можно предположить, что это были, как в «Гидаспе», либо работники театра, либо безымянные волонтеры.

Первой итальянской оперой, исполненной в Лондоне на итальянском языке итальянскими же певцами, стала «Альмахида» Джованни Бонончини, поставленная на сцене Королевского театра в 1710 году, то есть совсем незадолго до приезда Генделя. Среди солистов, помимо Николини, Валентини и д'Эпине, были кастрат Джузеппе Кассани и сопрано Изабелла Жирардо (итальянка, вышедшая замуж за француза). «Альмахида» являлась не оригинальным сочинением, а пастиччо — спектаклем, составленным из фрагментов разных произведений других композиторов («пастиччо» по-итальянски означает «паштет»), причём между актами игрались интермеццо на английском языке. Следовательно, гибридный характер спектакля отчасти сохранялся и здесь, обеспечивая симпатии как италоманов, так и любителей английского театра. Впрочем, в ноябре 1710 года две труппы перестали выступать в одном здании: Королевский театр остался за оперными представлениями, поскольку был оборудован сложной машинерией, а драматические актёры перешли в театр Друри-Лейн.

Словно в хорошей пьесе, всё было подготовлено к появлению на сцене «бога из машины», в роли которого предстояло выступить Генделю.

Торжествующий «Ринальдо»

Обстоятельства заказа «Ринальдо», первой лондонской оперы Генделя, к сожалению, неизвестны. Вероятно, это случилось вскоре после прибытия композитора в Лондон, то есть в конце ноября или в начале декабря 1710 года. Му-

¹ Из истории английской эстетики XVIII века [Александр Поуп, Джозеф Аддисон, Александр Джерард, Томас Рид]. М.: Искусство, 1982. С. 71.

зыку нужно было написать очень быстро, поскольку репетиционный и постановочный процесс должен был занять изрядное время, а премьера состоялась 24 февраля 1711 года (так что Гендель фактически преподнёс себе подарок ко дню рождения).

Мотором всего предприятия стал интереснейший человек: литератор, актёр, драматург и продюсер Аарон Хилл (1685—1750), ровесник Генделя, обладавший прекрасным знанием законов театра и предпринимательским талантом. Взяв в 1710 году в аренду здание Королевского театра, он привлёк к себе в помощники менеджера швейцарско-немецкого происхождения Джона Джеймса Хайдеггера, которому были поручены все прозаические материи. Хайдеггер, помимо деловых способностей, славился на редкость безобразной наружностью; он слыл самым некрасивым человеком в тогдашнем Лондоне.

Хилл занялся художественной стороной спектакля: концепцией, сценарием, постановочными эффектами. Он полагал, что оперным постановкам в Лондоне до сих пор не хватало именно зрелищности. Хилл придумал сюжетную канву, а итальянец Джакомо Росси написал либретто — далеко не выдающееся в поэтическом отношении, однако шедевра тут никто и не ждал. Зато требовался сюжет, который должен был понравиться и утончённым ценителям поэзии, и не слишком образованным слоям публики, идущим в театр поглазеть на всякие чудеса и красоты. Поэма Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим», написанная в XVI веке, нисколько не утратила со временем своей популярности. Этим произведением восхищались не только те, кто знал итальянский язык. В 1600 году в Лондоне появилось издание «Освобождённого Иерусалима» в английском переводе Эдуарда Фэрфакса, которое оказало сильное влияние на британскую литературу и искусство. Во времена Генделя нужно было быть совсем уж невежественным человеком, чтобы не знать, кто такие Ринальдо и Армида.

Поэма Тассо содержит множество сюжетных линий. Одна из центральных — волнующая история любви. Прекрасная царица Дамаска, волшебница Армида, желая не допустить взятия Иерусалима христианами, завлекает к себе юного рыцаря-крестоносца Ринальдо и хочет его убить во время сна, но влюбляется в него, поражённая его юностью и красотой. Момент, когда сама Любовь останавливает кинжал Армиды, занесённый над спящим

Ринальдо, неоднократно изображался живописцами (у Никола Пуссена есть две картины на эту тему; одна из них хранится в Государственном Эрмитаже). Присутствует эта сцена и во всех операх на данный сюжет, в том числе в «Армиде» Люлли и «Ринальдо» Генделя. Дальнейшие события могли варьировать, но конец был довольно печальным: соратники находят Ринальдо и призывают его вернуться в строй; рыцарь освобождается от любовных чар и возглавляет битву за Иерусалим. Город взят, а сердце Армиды навсегда разбито.

В хорошей опере, однако, одной героини бывает мало — нужна роль для второй певицы. И Хилл придумал персонажа, отсутствовавшего у Тассо: юную Альмирену, невесту Ринальдо, дочь главнокомандующего войском крестоносцев Готфрида Бульонского (в опере — Гоффредо). Кстати, имя героини наводит на мысль о том, что тут не обошлось без участия Генделя, вспомнившего о своей гамбургской «Альмире». В «Ринальдо» сюжет вращается не вокруг любви Армиды и Ринальдо, а вокруг спасения Альмирены, похищенной Армидой, чтобы помешать штурму Иерусалима. Армида и здесь проникается к Ринальдо пылкими чувствами, однако он остаётся безупречно верен своей невесте. Девушку спасают, Иерусалим успешно штурмуют, но... ничьё сердце в финале не страдает: Армида возвращается к своему прежнему возлюбленному, царю Иерусалима Арганту, которого убеждает принять христианство и заключить дружеский союз с Ринальдо и Альмиреной.

Рыцарский роман, волшебная сказка с превращениями и похищениями, героическая грёза о подвигах, приключениях, любви и славе; фантазия о взаимном притяжении и отталкивании Запада и Востока, язычества и христианства, магии и веры — «Ринальдо» увлекал именно своим полным неправдоподобием, поэтикой чудесного и небывалого, составлявшей самую суть барочного театра.

Однако сюжет «Ринальдо» на самом деле не был настолько оторван от реальности, как это кажется сейчас. Доказательством может служить биография Аарона Хилла. При том, что жизненный путь Генделя к 1710 году изобиловал неожиданными поворотами, Георгу Фридриху было далеко до приключений, изведанных его ровесником Хиллом. В 1700 году пятнадцатилетний Аарон решил, что жизнь в Лондоне слишком скучна, и выпросил у пожилой тётки деньги на поездку

в Константинополь, где английским консулом служил его родственник. Юный путешественник свалился на дядюшку-консула как снег на голову. Но Константинополем исследовательский азарт Хилла не ограничился. Он пожелал познакомиться с Османской империей поближе и попросил родственника помочь ему осуществить этот замысел. И вновь, как ни покажется нам это удивительным, не встретил отказа. До 1702 года Хилл путешествовал по нынешним Турции, Сирии, Египту и Греции, посетил Иерусалим (тот самый, за который сражаются герои «Ринальдо»!) и даже заехал в Мекку. На обратном пути в Англию он повидал развалины легендарной Трои и греческий остров Патмос, где, по преданию, евангелист Иоанн создал пророческую книгу «Апокалипсис». Некоторые приключения были весьма рискованными, и временами жизнь Хилла висела на волоске. Впечатления о своей поездке Хилл отразил в изданной им в 1709 году книге «Полный и точный отчёт о нынешнем состоянии Оттоманской империи во всех её областях» («A full and just account of the present state of the Ottoman empire in all its branches»).

Поэтому то, что мы, читая либретто «Ринальдо», воспринимаем как красивый вымысел, на самом деле отражало реальность, лично пережитую сценаристом. Хилл собственными глазами видел роскошь, окружавшую восточных властителей, цветущие сады в пустыне, пещеры христианских отшельников, загадочные подземные лабиринты и многое другое, включая странствующих гадалок, коварных соблазнительниц, разбойников и торговцев с караванами верблюдов. Конечно, и для Хилла, и для Генделя театр во многом был игрой, а во многом и бизнесом, но в то же время пресловутый дух авантюризма и жажда охватить и показать все причудливые красоты мироздания проникли в «Ринальдо» и сделали этот сказочный сюжет если и не правдоподобным, то уж заведомо нескучным.

Для подготовки сногшибательного спектакля Хилл не пожалел средств. Нужно было сразить лондонскую публику наповал, и он сумел это сделать. Первому изданию либретто с параллельным итальянским и английским текстом было предпослано торжественное посвящение «Её Священнейшему Величеству, Королеве». Посвящение содержало не только по-барочному цветистую лесть в адрес монархини, но и важные эстетические постулаты:

«Мадам,

среди многочисленных Искусств¹ и Наук, коими ныне отличается Наилучшая из Наций, управляемая Наилучшей из Королев, Музыка, наиболее занимательная из Череды себе подобных, являет себя ныне преисполненной чарующих Красот, никогда не виданных прежде, поскольку Вселенская Слава Блистательного Имени Вашего Величества привлекла сюда знаменитейших Маэстро со всех концов Европы.

При всех благоприятных возможностях Процветания досадным в глазах Общества выглядело то, что Оперы вследствие недостаточного Поощрения развивались слабо и вяло. Моё невеликое Состояние и моё Усердие ныне посвящены Попытке установить, сможет ли столь благородное Развлечение с должным Великолепием продлить своё существование в Городе, который изо всех городов Европы обладает наибольшими возможностями к тому, чтобы наслаждаться ею и поддерживать её.

Мадам,

эта опера создана уроженцем Ваших Владений и, следовательно, Вашим исконным подданным. Посему таковому надлежит должным образом искать Вашего Королевского Благоволения и Защиты — той Благодати, которая, будучи дарована однажды, не может умалиться в последующих Милостях. И оттого мне не пристало более сомневаться, преуспею ли я в моём начинании: увидеть английскую Оперу более великолепной, нежели её Мать, опера итальянская. Смиренно взыскую чести получить Разрешение Вашего Величества подписаться с глубочайшим Покорством и Послушанием,

Мадам, Вашему Величеству
навеки преданнейший подданный и слуга
Аарон Хилл».

В предисловии, следующем за посвящением и обращённым к публике, Хилл разъяснял свою позицию более конкретно:

«Когда я отважился на столь рискованное предприятие, как руководство Операми в их теперешнем Помещении, я решил не жалеть ни Трудов своих, ни Издержек, каковые способствовали бы процветанию сих Развлечений в подобающем им Великолепии, дабы по крайней

¹ По обычаю того времени в официальных публикациях большинство существительных писались с заглавной буквы. В переводе эта особенность по возможности сохранена.

мере не мне в вину было бы вменено то, что Город лишён столь благородного Досуга.

Недостатки, обнаруженные мною, насколько я мог судить, в тех Итальянских Операх, кои ранее ставились у нас, сводились к следующему. Первое: они сочинялись в расчёте на вкусы и голоса, отличные от тех, что звучали на Английской Сцене. И второе: их восприятие и созерцание оказывалось в значительной мере ущербным из-за недостатка в Машинах и Декорациях, придающих Представлению столь большую Красоту.

Дабы разом исцелить обе эти Напасти, я решил набросать некую Пьесу, которая, заключая в себе различные События и Страсти, потребовала бы Музыки для разнообразного и превосходного их отображения, и коль скоро Зрение наполнялось бы восхитительными Видами, то оба Чувства испытывали бы равное Удовольствие.

Я не мог выбрать более прекрасный сюжет, нежели прославленная история Ринальдо и Армиды, украшающая оперные Сцены на всех Языках Европы. Однако я воспользовался Привилегией, дарованной Поэту, и отклонился от фабулы Тассо, насколько то оказалось необходимо для создания Театрального Представления.

Мне необычайно посчастливилось повстречать столь превосходно знающего своё дело человека, как синьор Росси, который наполнил набросанный мною план Словами настолько звучными и богатыми Смыслом, что мой Перевод оказался вынужденно неточным, ибо мне не доставало Искуности достичь Силы воздействия его Оригинала.

Г-н Гендель, справедливо прославленный во всём мире, создал Музыку, прекрасно говорящую саму за себя, и я преднамеренно умолчу об этом Предмете, добавив лишь, что, когда я брался за данное Начинание, у меня не было никакой иной Цели, кроме как снискать Признательность и Одобрение господ граждан моей Страны. И никакие ожидаемые Издержки не заставят меня отказаться от Стремления ко всем Усовершенствованиям, каковые могут и должны быть введены в нашем Английском Театре».

Наконец, после двух высказываний Хилла, в печатном либретто следовало обращение Джакомо Росси на итальянском языке: «Поэт — к читателю», в котором Гендель именовался «Орфеем нашего столетия» и утверждалось, будто музыка оперы, отличающаяся «великим совершенством», была написана всего за две недели.

К сожалению, никаких картин, рисунков или гравюр, позволяющих судить о том, как выглядели придуманные Хиллом декорации, костюмы и сценические машины, не сохранилось. В нашем распоряжении лишь косвенные источники, но и они захватывают воображение. Главный источник — это содержащиеся в либретто описания мизансцен, созданных, несомненно, фантазией Хилла, но, вероятно, не без участия Генделя, также имевшего богатый театральный опыт.

Чрезвычайно впечатляет выход на сцену Армиды, союзницы и возлюбленной царя Арганта. Аргант, несмотря на внешнюю помпу, полон дурных предчувствий: ему кажется, что Иерусалим неизбежно падёт. Он зовёт Армиду: «Приди, дорогая, утешь меня своим нежным взглядом»... Но вместо утешительницы перед ним оказывается демоническая колдунья. Ремарки красноречивы: *«Армида в воздухе на колеснице, влекомой двумя огромными драконами, чьи пасти извергают дым и пламя. <...> Когда колесница опускается, драконы устремляются вперёд и доставляют её к Арганту, который выходит навстречу»*. Правда, придиричivé современные сетовали, что напечатанный текст либретто не совсем соответствовал его зримому воплощению: колесница Армиды всё-таки выезжала из-за кулис, а не прилетала по воздуху. Вероятно, конструкция с огнедышащими драконами оказалась слишком тяжёлой и сложной для вертикального перемещения. Но бутафорские драконы на сцене, бесспорно, присутствовали.

Юная Альмирана ожидала свидания с любимым женихом в прелестном саду, описание которого сохранилось не только в либретто, но и в иронической рецензии Аддисона в журнале «Зритель» («Spectator») от 6 марта 1711 года: «Примерно недели две тому назад, прогуливаясь по улицам, я увидел обыкновенного человека, несущего на плече клетку, полную мелких птиц; я про себя удивился, какое применение он им может найти, и — как раз очень удачно — он встретил своего знакомого, который полюбопытствовал о том же. Когда тот его спросил, что он несёт на плече, он ответил, что скупает воробьёв для оперы. “Воробьи для оперы, — говорит его друг, облизываясь, — что же, их будут жаривать?” — “Нет, нет, — говорит другой, — они должны появиться к концу первого акта и летать по сцене”. Этот странный диалог до такой степени подогрел моё любопытство, что я немедленно купил билет в оперу, благодаря чему узнал, что воробьи должны были играть роль

певчих птиц в прекрасной роще... хотя они летали на виду у публики, музыку обеспечивали расположенные за кулисами флажолеты в сочетании с птичьими голосами».

Рощу, а вернее, сад, как явствует из описаний, изображали не только декорации, но и настоящие живые деревца и цветы в кадках. Учитывая, что премьера «Ринальдо» была в феврале, стоил этот реквизит очевидно дорого, и достать его можно было лишь в частных оранжереях. Эксперимент с птицами, однако, оказался не вполне удачным, поскольку контролировать их полёты по залу было невозможно и они лишь мешали публике, так что вскоре от них пришлось отказаться.

Хотя в опере нет хоров и все вокальные номера исполняются только силами солистов, из ремарок в либретто следует, что в ряде случаев на сцене находилось и действовало довольно много участников. В первом акте это крестоносцы и свита Арганта, в третьем — два войска, христианское и языческое, которые сначала маршируют друг перед другом, а затем вступают в битву за Иерусалим. Этот эпизод, вероятно, потребовал усердных репетиций: *«Армии атакуют друг друга, и начинается настоящая битва, исход которой неясен, пока Ринальдо, бросившись на штурм города, не поднимается со своими воинами на стену и с тыла обрушивается на язычников, которые тотчас бросаются в бегство, преследуемые Ринальдо»*. Хилл, единственный из всех авторов постановки, хорошо представлял себе, как выглядел Иерусалим, но в опере полного реализма не требовалось, так что декорации вовсе не обязательно отражали реальный пейзаж. Важнее было ощущение яростной схватки и не без труда одержанной блистательной победы. Без твёрдой режиссёрской руки поставить такой эпизод было бы невозможно, поскольку здесь требовалась точнейшая координация всех участников спектакля, включая и оркестр, и певца, исполнявшего роль Ринальдо (Николини). В арии Ринальдо перед битвой композитор использовал мощное, пламенное и пронзительное звучание четырёх труб — аналоги этому трудно найти не только в итальянской опере того времени, но даже в творчестве самого Генделя.

Буквально каждый сюжетный поворот оперы сопровождался неожиданными и увлекательными зрелищными эффектами. Во втором акте Ринальдо, Готфрид и Эвстаций, брат Готфрида (персонаж симпатичный, но совершенно декоративный), отправившиеся на поиски похищенной Альмирены, оказывались на берегу моря, в волнах которого

резвились, распевая песенку, две русалки. В море виднелась ладья с загадочной женской фигурой, которая манила к себе Ринальдо, обещая ему встречу с Альмиренной, и отважный юноша прыгал в эту ладью и уносился на ней в морские просторы. Море в театре XVIII века обычно изображали при помощи нескольких рядов длинных брёвен или труб из папье-маше, обвитых изображениями «пены»; эти конструкции вращались при помощи рычагов рабочими сцены, находившимися за кулисами. Изобразить небольшой корабль поверх такого «моря» было рутинной задачей. Однако сделать так, чтобы по «морю» могла уплывать ладья, способная выдержать вес двух взрослых артистов, было не просто. Так что насмешки Аддисона по поводу «Николини, оставленного беззащитным перед бурей на сцене в одеждах из горноста и плывущего по морю в открытой ладье из картона», на самом деле описывают эффектность постановочных решений Хилла. Ладья, конечно, двигалась вдоль волн горизонтально, и она не могла быть слишком тяжёлой и громоздкой.

Трудно сказать, насколько Аддисон преувеличивал, приводя в своей рецензии на спектакль закулисные разговоры о перспективах этой постановки: «Я из разговоров актёров узнал, что готовятся грандиозные планы совершенствования оперы; что было предложено сломать часть стены и удивить публику, выпустив на сцену сотню лошадей, и что ещё действительно существует проект провести в здание оперы новую реку и использовать её для фонтанов и водопадов. Как я позднее слышал, этот проект отложен до летнего сезона, так как полагают, что тогда прохлада, исходящая от фонтанов и каскадов, будет более приемлема и освежающа для благородной публики. А пока в качестве более приятного развлечения для зимнего сезона опера “Ринальдо” наполнена громом и молниями, иллюминациями и фейерверками, которые публика может смотреть, не простужаясь и даже не подвергаясь большой опасности обжечься, ибо на тот случай, если что-либо подобное произойдёт, имеется несколько машин, наполненных водой и готовых вступить в дело в течение минуты».

Исследователи музыкального театра, пишущие о «Ринальдо» в наши дни, иногда используют применительно к премьерному спектаклю такие выражения, как «шоу» или «блокбастер». В принципе, примерно на такой эффект Хилл и рассчитывал. Но перед Генделем стояли несколько другие задачи. Без музыки «Ринальдо» превратился бы в ве-

реницу почти цирковых трюков. Сколь бы композитор ни любил театр, музыка была для него на первом месте. Она тоже должна была «схватить» публику и не отпускать с начала до конца представления.

Музыка «Ринальдо» необычайно ярка, свежа, эмоционально заразительна. Чувствуется, что её писал совсем молодой ещё человек, который искренне сочувствовал своим героям и азартно увлекался любовными перипетиями, битвами и победами. Однако и здесь он остался верен испытанному методу: больше половины музыкального материала «Ринальдо» восходит к ранее написанным генделевским сочинениям (кантатам, операм, ораториям). Но, как ни странно, в новом окружении заимствованные либо несколько переделанные арии приобретают иной смысл и прекрасно встраиваются в единое целое.

Самый знаменитый номер из «Ринальдо» — ария Альмилены из второго акта «*Lascia ch'io pianga*» («Дай мне оплакать»). Пленницу преследует своими домогательствами влюбившийся в неё Аргант, обещающий исполнить любое её желание. Она просит вернуть ей свободу. Тот смущённо отвечает, что это не в его власти. «Дай мне оплакать рок мой жестокий, дай о свободе тайно вздыхать», — просит девушка. Мелодию этой арии Гендель взял из своей юношеской «Альмиры», где она звучала у оркестра в качестве «танца африканцев» в сцене маскарада. В Италии он переработал эту мелодию в арию сопрано «Оставь тернии, возьми розу» («*Lascia la spina...*») из оратории «Триумф Времени и Правды». Но лишь в устах Альмилены музыка обрела свой истинный смысл. Ритм медленной сарабанды, просветлённый, но не весёлый мажор, благородная простота интонаций — всё это создаёт образ возвышенного страдания и духовного аристократизма. Ария Альмилены ложится на душу сразу и навсегда.

В «Ринальдо» были заняты уже знакомые лондонским меломанам кастраты Николини (в заглавной роли), Валентини (Эвстаций, брат Готфрида) и Кассани (диковинный безымянный персонаж, обозначенный в либретто как «магхристианин»). Женские роли исполнили виртуозная примадонна Элизабетта Пилотти-Скьявонетти (Армида) и более лиричная Изабелла Жирардо (Альмирена). Интересно, что главнокомандующего христианским войском, Готфрида Бульонского, также пела дама — контральто Франческа Ваннини-Боски. Пикантности сценическому раскладу ролей добавляло то, что партию врага христиан, Арганта,

исполнял её супруг, великолепный бас-баритон Джузеппе Мария Боски. Состав был самым лучшим, какой тогда можно было набрать в Лондоне.

«Ринальдо» имел оглушительный успех. В сезон 1711 года, то есть с конца февраля до начала Великого поста, было дано 15 спектаклей, из них два последних — дополнительно, «по требованию благородной публики». В сезоне 1712 года представления возобновились; не наскучила опера лондонцам и в последующие сезоны, но, поскольку состав певцов постоянно менялся, а сценические машины и декорации ветшали, Гендель дважды основательно перерабатывал оперу, приспособивая её к новым исполнителям. Редакция 1717 года ближе к начальной, а редакция 1731-го отличается от неё очень сильно, причём не в лучшую сторону (многое здесь было вызвано давлением обстоятельств). С 1715 года «Ринальдо» игрался в Гамбурге, где появлялся на сцене вплоть до 1730 года. В 1718 году оперу поставили в Неаполе для короля Карла VI, спектаклем дирижировал композитор Леонардо Лео. Избранные арии из «Ринальдо» были изданы в Лондоне Джоном Уолшем, и они исполнялись едва ли не в каждом светском салоне. Особенно популярными стали ария Альмирены и жалобная ария Ринальдо из первого акта: «О невеста дорогая, где же ты?» («Cara sposa...»).

Успешная премьера «Ринальдо» доказала, что у итальянской оперы в Лондоне есть заинтересованная публика, а стало быть, есть перспективное будущее. Всё это должно было подтолкнуть Генделя к решению остаться в Лондоне надолго, если не навсегда. В Италии он был лишь одним из множества оперных композиторов, в Лондоне он мог стать отцом-основателем нового вида искусства.

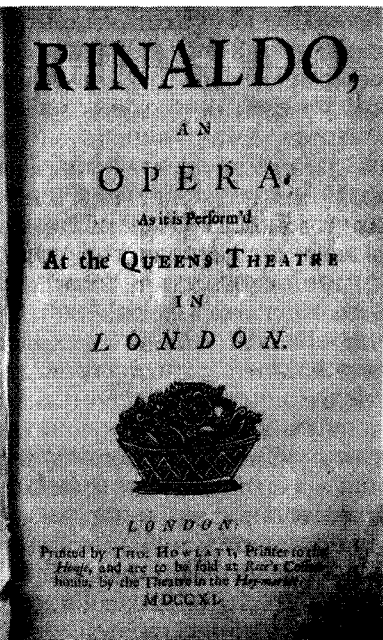
Королева Анна также была настроена к нему благосклонно, невзирая на его связи с не любимым ею ганноверским семейством. Незадолго до премьеры «Ринальдо» Гендель был приглашён выступить в качестве клавесиниста в концерте, устроенном 6 февраля 1711 года в честь дня рождения королевы Анны; на этом концерте присутствовали члены правительства и весь двор¹. Анна не была страстной любительницей музыки, но после этого выступления Гендель стал модным персонажем. Посвящение королеве либретто «Ринальдо» также сыграло свою роль.

¹ *Burrows D.* Handel and the English Chapel Royal: Oxford Studies in British Church Music. P. 43.



Титульный лист первого издания арий из оперы Генделя «Ринальдо»

Титульный разворот первого издания либретто оперы «Ринальдо» с параллельным текстом на двух языках. Лондон. 1711 г. Москва. РНБ, Музей книги



Правда, две последующие оперы Генделя, поставленные в Королевском театре в 1712 и 1713 годах, «Верный пастух» и «Тесей», большого успеха не имели. «Верный пастух» на либретто Джакомо Росси выдержал лишь семь представлений и сошёл со сцены. Пастораль Джамбаттисты Гварини, поэта XVI века, положенная в основу сюжета, в Италии была хрестоматийным произведением. Имена «верного пастуха» Миртилло и его возлюбленной Амарилли стали в Италии почти нарицательными. Этот сюжет в точности соответствовал эстетике Аркадской академии, но был, вероятно, недостаточно зрелищен для лондонских театралов, ожидавших увидеть что-то наподобие фееричного и остро сюжетного «Ринальдо». Современники недовольно отмечали, что костюмы на спектакле были старые, место действия не менялось (а значит, и декорации не отличались разнообразием), а сама опера показалась слишком короткой.

«Тесей», поставленный в начале 1713 года, был гораздо более зрелищным. На сей раз в качестве либреттиста с Генделем сотрудничал Никола Франческо Хайм (1678—1729) — человек многосторонних талантов. Немец по происхождению, родившийся в Риме и воспитывавшийся в Италии, а в 1701 году переехавший в Лондон, он одинаково свободно владел немецким, итальянским, французским и английским языками, был профессиональным виолончелистом, сочинял музыку, хорошо владел пером, увлекался историей, математикой, нумизматикой, театром и вообще всем, что считал интересным.

В качестве основы для «Тесея» Хайм и Гендель выбрали французское либретто Филиппа Кино, написанное некогда для Люлли. Этим объясняются некоторые особенности оперы: пятиактная структура, обилие речитативов, черты французского стиля не только в увертюре, но и в музыке некоторых других номеров. В то же время «Тесей» имел нечто общее с «Ринальдо». Здесь также присутствовали две резко контрастные героини: демоническая волшебница Медея и нежная царевна Агилея, воспитанница афинского царя Эгея и возлюбленная его пока ещё не признанного сына Тесея. Медея хочет любой ценой завладеть тронem, для чего пытается устранить Агилею, в которую влюблены как царь, так и царевич. Но козни Медеи разрушены: в последний момент Эгей понимает, что Тесей — его сын, и вышибает из его рук кубок с отравленным вином. В финальной сцене волшебница, изрекая проклятия обоим, уносится по воздуху на повозке, запряжённой крылатыми

драконами, — этот реквизит, несомненно, был взят из постановки «Ринальдо».

Казалось бы, успех должен был быть гарантирован. Однако премьере «Тесея» сопутствовал громкий театральный скандал: импресарио Оуэн Максуини после первых двух представлений, когда зал был битком набит и выручка оказалась значительной, бежал из Англии в Италию вместе с деньгами, не заплатив ни певцам, кроме двух звёзд — кастрата Валериано Пеллегрини и примадонны Маргериты д'Эпине, — ни декораторам, ни оркестрантам. Ошеломлённая труппа решила всё-таки продолжить сезон, а будущую выручку поделить между собой. «Тесей» выдержал 13 представлений, причём на последних спектаклях публики было мало. Гендель к этой опере больше не возвращался, хотя музыка её великолепна, а контраст двух женских образов получился даже рельефнее, чем в «Ринальдо».

В кругу английских аристократов

После 1713 года Гендель уже откровенно манкировал своими капельмейстерскими обязанностями при ганноверском дворе, проводя практически всё время в Лондоне. Этот город оказался ему под стать. Чем-то он, вероятно, напоминал Генделю шумный торговый Гамбург, чем-то — царицу моря Венецию, а чем-то даже и Рим. Правда, античных памятников здесь не было, а множество старинных домов оказались уничтоженными страшным пожаром 1666 года. Зато в год приезда Генделя в английскую столицу был завершён величественный собор Святого Павла, который архитектор Кристофер Рен создавал как гордую аллюзию на собор Святого Петра в Ватикане. Купол собора Святого Павла возвышался над всей округой и особенно эффектно смотрелся с Темзы. Во время празднеств на воде Темза наполнялась судами всех размеров, от раззолочённых королевских и аристократических галер до парусников, катеров и шустрых лодочек, сновавших между менее поворотливыми собратьями. О том, как это выглядело, мы можем судить по пейзажам (ведутам) венецианца Антонио Каналетто, который в 1740-х годах работал в Лондоне. Увиденный глазами итальянца Лондон напоминает и Рим, и Венецию.

Другой зримой доминантой, определявшей силуэт Лондона, оставалось средневековое Вестминстерское аббатство — место коронаций и последнего упокоения англий-

ских королей. Здесь сходства с Италией уже не просматривалось, однако грандиозные масштабы панорамы с видом на Вестминстер впечатляли не меньше, чем зрелище собора Святого Павла. В момент своего появления в Лондоне Гендель, конечно же, ещё не мог и мечтать о том, что когда-нибудь будет торжественно погребён в Вестминстере. В 1710-х годах он просто решил, что хочет остаться в этом огромном городе, в котором рождались необычные идеи и были востребованы яркие личности. В Лондоне жили порядка миллиона человек, и хотя лишь немногие из них разбирались в музыке, перспективы выглядели захватывающими.

Уже в 1712 году Гендель принялся активно учить английский язык. Кое-что для Ганновера он всё-таки сочинял, но по значимости эти пьесы были несравнимы с произведениями, создававшимися в Англии.

Между тем политическая обстановка в Европе начала ощутимо меняться. В том же 1713 году компромиссом закончилась долгая Война за испанское наследство, в которую была вовлечена и Англия, поддерживавшая притязания Габсбургов. Мир был подписан в голландском Утрехте. Одновременно король Франции Людовик XIV согласился не оспаривать права ганноверской династии на английский трон.

С примирением двух давних, но всё-таки тесно общающихся между собой врагов, Англии и Франции, была связана история создания одной из самых загадочных опер Генделя — «Луций Корнелий Сулла» («*Lucio Cornelio Sil-la*»), на либретто Джакомо Росси по мотивам жизнеописания римского диктатора Суллы у Плутарха. Неизвестно, где и когда состоялось исполнение и состоялось ли вообще. По крайней мере в Королевском театре для широкой публики эта опера не шла, а в напечатанном либретто отсутствовал обычный в таких случаях английский перевод текста. Ныне предполагается, что опера могла предназначаться для закрытого показа в честь приезда в Лондон весной 1713 года французского посла герцога Луи Мари Дюмона де Рошебарона, которому и было посвящено либретто¹. Историческая канва сюжета включала события в период от триумфа Суллы-полководца и объявления его диктатором Рима до сложения им с себя верховных полномочий. Политическая фабула была украшена зрелищными эффектами вроде землетрясения, ночного появления богини Гекаты с огне-

¹ *Dean W., Knapp J. M. Handel's Operas: 1704—1726. P. 269.*

дышащими драконами и фуриями (вновь реквизит из «Ринальдо?»), морской бури и нисхождения бога Марса на Капитолий в финальной сцене. Может быть, в тексте «Суллы» августейшие особы обнаружили нежелательные политические аллюзии, но Гендель больше никогда к этому сюжету не возвращался, а музыку использовал в своём следующем произведении, весьма успешном «Амадисе Гальском» (1715) — очередном рыцарском «романе» с противостоянием злой волшебницы Мелиссы и добродетельной пары влюблённых — Амадиса и Орианы.

По случаю состоявшихся в Лондоне в 1713 году в честь заключения мира придворных торжеств Гендель сочинил «Утрехтский Те Деум» («Utrecht Te Deum») и «Оду ко дню рождения королевы Анны» (называемую иногда также «Одой миру»). Это были крупные многочастные композиции для хора и солистов в сопровождении оркестра. Англичане называли подобные композиции «одами», или «антемами» (*anthem* — от греческого «антифон», то есть песнопение с чередующимися группами участников).

У жанра *Te Deum* («Тебя, Бога, хвалим») в XVII—XVIII веках была самостоятельная линия развития. Создание этого латинского религиозного гимна приписывается Отцам Церкви — Амвросию Медиоланскому и Августину Блаженному, жившим в IV веке. Текст *Te Deum* часто использовался для государственных и придворных торжеств. Земной властитель при этом уподоблялся Царю Небесному, что подчёркивало сакральность монаршей власти. *Te Deum* мог звучать либо в церкви, либо под открытым небом, во время больших публичных церемоний. В последнем случае он иногда сопровождался особыми шумовыми и световыми эффектами: по завершении музыки раздавался артиллерийский пушечный салют или запускался фейерверк. Поэтому музыка *Te Deum* всегда была подчёркнуто помпезной и громкой, с обилием духовых и ударных инструментов.

«Ода ко дню рождения королевы Анны» — произведение тоже весьма праздничное, но гораздо более тонкое. Текст написал поэт Амброуз Филипс, и это была отнюдь не ремесленная поделка, хотя содержание оды ограничивалось воспеванием королевы. В семи строфах восхвалялся день, «когда на свет родилась великая Анна, принесшая на землю прочный мир». Из-за этого словесного рефрена, звучащего в конце каждой строфы, у произведения появилось впоследствии второе название — «Ода миру». Необычайно возвышенно и вдохновенно звучит медленное вступле-

ние, где голосу солирующего певца вторит сияющее звучание высокой трубы-кларино, что полностью соответствует смыслу поющих слов (труба символизировала Славу):

Источник вечный, горний свет,
Удвой поток своих лучей,
Да будет славою одет
Великолепнейший из дней —
В тот день явилась Анна в мир,
Что ныне всем дарует мир.

Неизвестно, как отреагировала королева на музыку и стихи в свою честь, но щедро вознаградить Генделя за эту оду она не преминула: композитору была назначена пожизненная пенсия в 200 фунтов стерлингов (для той эпохи сумма не маленькая). Скорее всего, за Генделя при дворе похлопотали, намекнув, быть может, на то, что при ганноверском дворе он якобы впал в немилость.

Увы, пожеланиям долголетия и благоденствия, выраженным в оде, сбыться было не суждено. В 1713 году здоровье королевы резко ухудшилось, а 1 августа 1714 года в возрасте сорока девяти лет Анна скончалась. К тому времени её объявленной наследницы, курфюрстины Софии, также не было в живых, и права на английский трон, как и предполагалось, перешли к Георгу Людвигу.

Сам курфюрст отнюдь не горел желанием становиться королём Великобритании. Он любил свой маленький уютный Ганновер и плохо представлял себе, что будет делать в Лондоне, где на него обрушилось множество самых разных проблем: военных, политических, финансовых, психологических. Однако отказываться от британской короны было бы безрассудно. Осенью 1714 года курфюрст прибыл в Лондон и 20 октября был коронован в Вестминстерском аббатстве как король Георг I. Одновременно он оставался курфюрстом Брауншвейг-Люнебургским и потому довольно много времени проводил на континенте. Ходили слухи, будто Георг так и не удосужился выучить английский язык и всю жизнь общался со своими министрами исключительно по-французски. По другим сведениям, король всё-таки в некоторой мере освоил английский, но, видимо, стеснялся на нём говорить, боясь показаться смешным, и потому предпочитал французский, принятый во всей Европе как язык светского и дипломатического общения. Гендель, судя по мемуарам его современников, также изъяснялся на английском языке с сильным немец-

ким акцентом, но его, в отличие от короля, это нисколько не смущало.

Относительно взаимоотношений Георга I с его беглым капельмейстером существует забавная легенда. Гендель якобы долгое время боялся показываться на глаза королю, но их примирила музыка. Когда во время королевской прогулки на корабле по Темзе раздались чудесные звуки генделевской сюиты «Музыка на воде», его величество пришёл в восторг и простил «измену» Генделя. Немецкий художник Эдуард Хамман (1819—1888) изобразил знаменитую прогулку, явно погрешив истиной в пользу живописного эффекта: щегольски разодетый Гендель помещён здесь прямо на королевской галере. Гордым жестом он указывает монаршей семье на оркестр, расположенный на другой ладье, плывущей рядом.

Конечно, это всего лишь красивый анекдот, а картина Хаммана не в ладах с достоверностью, хотя сочинение Генделем данной сюиты — факт бесспорный. Прогулки по Темзе были традиционным летним развлечением королевского двора и происходили ежегодно, но генделевская «Музыка на воде» совершенно точно была исполнена 17 июля 1717 года. Однако и до этого композитор вовсе не находился в немилости у короля. По случаю приезда в Лондон ганноверского семейства 26 сентября 1714 года был исполнен генделевский «Утрехтский Те Деум», а 30 декабря 1714-го король инкогнито посетил представление возобновлённого «Ринальдо» (годом позже он также неофициально присутствовал на спектакле «Амадис Гальский»). Неофициальность этих походов в театр говорит о том, что короля привлекала музыка Генделя, а не лишняя возможность появиться перед новыми подданными. Трудно представить себе, что композитор при этом «избегал» короля; это было невозможно в силу этикета и просто по обстоятельствам. В том же 1714 году Георг I утвердил за Генделем право на пожизненную пенсию, назначенную королевой Анной, а в октябре 1715-го композитору был выплачен остаток недополученного им ганноверского жалованья.

Но далеко не всегда отношения композитора с королевской семьёй складывались столь же гармонично. Это зависело не от поведения Генделя, а от сложной расстановки сил внутри ганноверского дома, которую мы уже обрисовали ранее. Поскольку принц Уэльский, будущий король Георг II, ненавидел и отца, и его фаворитку Мелузину фон дер Шуленбург, приехавшую вместе с ним в Англию, то Генделю

приходилось лавировать между враждующими сторонами. Супруга принца Каролина Ансбахская, женщина добрая, умная и музыкальная, покровительствовала Генделю, а её дочери, принцессы Уэльские, были его ученицами. Однако Гендель не мог отказаться от чести преподавать игру на клавесине также дочерям всесильной фаворитки. Бывая при дворе, ему приходилось прилагать все свои дипломатические способности, чтобы не вызвать чьей-то немилости. Возможно, по этой причине он предпочитал иметь независимые источники дохода.

Нельзя сказать, что Гендель был первым великим композитором, который жил как «свободный художник». Но служебные обязанности, которые он периодически принимал, всегда носили необременительный характер, будь то в Галле, Ганновере, Риме или Лондоне, и никогда не занимали его время целиком. К тому же ему исключительно везло на патронов, которые не требовали от него унылой подёнщины и не относились к великому музыканту как к безропотному слуге. Уже в Италии он сумел поставить себя так, что кардиналы и аристократы считали за честь оказывать ему покровительство.

Так продолжалось и в Англии, причём с первых же дней и месяцев. Генделю, похоже, вообще не пришлось заботиться о жилье и пропитании. Сначала он был гостем своего лондонского поклонника Генри Эндрюса (о его личности известно очень мало, кроме дат жизни: около 1679—1764)¹, а в 1713—1716 годах композитор жил на аристократической улице Пиккадилли в Бёрлингтон-хаусе, лондонском дворце юного Ричарда Бойла, графа Бёрлингтона (1694—1753). В настоящее время в этом великолепном дворце находится Королевская академия художеств. В момент знакомства с Генделем граф был девятнадцатилетним юношей с несколько болезненной внешностью и изысканным художественным вкусом. Отец Бойла скончался в 1704 году, и наследника воспитывала мать, умная и хорошо образованная леди Джулиана Ноэл (1672—1750). У графа было три старших сестры, Элизабет, Джулиана и Генриетта; вероятно, Гендель общался и с ними.

Ричард Бойл с юных лет серьёзно занимался архитектурой и вошёл в историю как «граф-архитектор» и «Аполлон искусств». Он был поклонником великого архитектора Андреа Палладио, а после своих путешествий в Италию

¹ СНЕ. Р. 36.

в 1714—1719 годах спроектировал и построил в Англии несколько зданий в стиле палладианства. В лондонском салоне Бойла и его матери, леди Джулианы, собирались самые знаменитые поэты, писатели и художники (Александр Поуп, Джон Арбутнот, Джон Гей). У Бёрлингтонов часто устраивались камерные концерты, где звучали многие произведения Генделя; сам маэстро, вероятно, постоянно радовал собравшихся своей игрой на клавесине. Гендель не находился на службе у графа, но тем не менее посчитал своим долгом отплатить ему за гостеприимство посвящением двух опер — «Тесей» и «Амадис Гальский».

Существует несколько портретов Ричарда Бойла, отражающих незаурядность его личности. Семейный живописец Уильям Айкман неоднократно изображал графа, предпочитая придавать парадным портретам оттенок интимной доверительности. На портрете в полный рост, который продавался в 2012 году на аукционе фирмы Кристи, Бойл изображён на фоне канала в весеннем парке. Высокий, худощавый, хрупкий, аристократически бледный юноша смотрит на зрителя с мягкой задумчивостью, как будто выслушивает умную речь собеседника и готовит основательный ответ; в его руках небольшой томик — возможно, со стихами? На голове красный тюрбан, а не официальный пудренный парик; поверх атласного камзола — просторный шелковый халат, тёмная зелень которого гармонирует с листвой деревьев. На портрете, написанном около 1718 года Джонатаном Ричардсоном, граф Бойл изображён с циркулем в руке, как настоящий архитектор; взгляд его несколько рассеян, как будто он погружён в свои замыслы. Одет он роскошно, но не официально: воротник рубашки расстёгнут, пояс приспущен, граф облачён в алый восточный халат — баньян, на голове тюрбан также алого цвета.

Удивительным образом стиль одежды и даже цвета тюрбанов, в которых Бойл позировал живописцам, напоминают внешний облик молодого Генделя. Вспомним, например, известный «чендосский» портрет Генделя в красном тюрбане и тускло-зелёном камзоле, где композитор играет на клавесине, поглядывая на зрителя. Или же портрет работы Филиппа Мерсье, относящийся к началу 1720-х годов, где Гендель, облачённый в красноватый берет и примерно такого же цвета верхнее платье, сидит вполоборота, облокотившись на клавесин и работая над рукописью, лежащей перед ним на круглом столике. До 1748 года этот портрет хранился в доме Генделя, то есть он нравился композитору

и был ему дорог. Затем Гендель подарил портрет своему другу Томасу Харрису. Глядя на эти портреты, трудно отличить английского лорда от саксонского музыканта. Видимо, в личном общении Генделя с графом Бёрлингтоном дистанция, обусловленная происхождением и богатством, деликатно нивелировалась.

Между тем дела Генделя в Лондоне начали идти не так блестяще, как в начале его английской карьеры. После «Амадиса Гальского», поставленного в 1715 году, новых опер он не писал, поскольку театр не функционировал непрерывно. Взаимоотношения с королевским двором также не сулили больших доходов; пенсия в 200 фунтов могла бы до конца дней радовать какого-то скромного обывателя, но деятельная натура Генделя требовала совершенно иного размаха. В 1716 году Гендель, совершая поездку на континент в свите короля Георга I, наведаясь не только домой в Галле, но и в немецкое княжество Ансбах — не исключено, что в поисках работы. Как отметил исследователь Джон Робертс, пост придворного капельмейстера в Ансбахе был тогда вакантен, и Гендель вполне мог бы его получить, поскольку местный маркграф был братом Каролины, принцессы Уэльской¹. Более того, маркграф имел намерение придать оперному театру надлежащий блеск, что тоже должно было заинтересовать Генделя. Однако в Ансбахе композитор не задержался, хотя поездка оказалась небесполезной: он встретил там своего давнего однокашника Иоганна Кристофа Шмидта, коммерсанта и притом музыканта, и уговорил его уехать в Лондон, чтобы стать деловым помощником и секретарём Генделя. Имя Шмидта, который в Англии стал Смитом, уже упоминалось на этих страницах и будет фигурировать в биографии Генделя постоянно.

В 1717 году Гендель принял предложение одного из своих почитателей, Джеймса Бриджеса (1673—1744), графа Карнарвонского, возглавить его частную церковную капеллу. Двумя годами позднее Бриджесу был дарован титул герцога Чендосского, и в литературе о Генделе он обычно фигурирует под этим именем.

Выпускник Оксфордского университета, финансист и любитель роскоши Джеймс Бриджес был не менее интересной личностью, чем граф Бёрлингтон. Резиденцией будущего герцога стал замок Кэннонс недалеко от Лондо-

¹ *Roberts J. Handel and the Shepherds of Ansbach // Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003. P. 230.*

на; это имение входило в приданое его первой жены Мэри Лейк (1666—1712). Старинным английским родовым гнездом с многовековыми традициями строгого этикета, увитыми плющом замшелыми стенами и фамильными привидениями Кэннонс ни в коей мере не являлся. Замок начали строить лишь в 1714 году, когда овдовевший Бриджес женился вторично. Пропорции величественного дворца были выдержаны в модном палладианском стиле, но интерьеры здания носили скорее барочный характер; они изобиловали пышным декором и блеском ярких красок и позолоты. Александр Поуп отзывался о Кэннонсе в выражениях, заставляющих заподозрить скрытую за похвалами иронию; впоследствии современники даже обвиняли его в неблагодарности по отношению к Бриджесу, поскольку усмотрели сатиру на герцога в стихотворении Поупа «Эпистола о вкусе» (1731). В нём поэт осмеивал дурной вкус некоего Тимона, бездумно смешивавшего разные стили и гнавшегося лишь за роскошью. Поуп иронически описывал «деревья, подстриженные в виде статуй, и статуи, кряжистые как деревья; фонтаны без воды, летние павильоны, вокруг которых нет тени, Амфитриту, плывущую сквозь заросли мирта, гладиаторов, сражающихся и умирающих среди цветов», и т. д. — при этом каждый, впервые видящий всё это, восклицал: «Сколько же денег пущено на ветер!» Сам Поуп категорически отрицал связь образа Тимона с герцогом Чендосским, однако некоторые детали описания «виллы Тимона» прозрачно указывали на Бриджеса и его семью. Впрочем, вопрос этот остаётся дискуссионным, поскольку некоторые подробности стихотворения содержат намёки на других высокопоставленных знакомых Поупа¹. Тем не менее Поуп был частым гостем замка Кэннонс во время пребывания там Генделя, и общение поэта и композитора, начатое в салоне графа Бёрлингтона, продолжилось, вылившись в творческое сотрудничество.

Отделка же замка завершилась лишь в 1724 году, однако к тому времени герцог Чендосский разорился, а после его смерти вся обстановка дворца, включая картинную галерею с полотнами Рафаэля, Тициана, Джорджоне, Караваджо, Пуссена и других выдающихся мастеров, была распродана. Сын и наследник герцога приказал в 1747 году снести замок, который больше не мог содержать. Уцелели лишь

¹ См., в частности: *Aubrey J. R. Timon's Villa: Pope's Composite Picture*. P. 325—326.

его фрагменты: так, бывшая колоннада Кэннонса украшает ныне здание Национальной художественной галереи на Трафальгарской площади в Лондоне. Некоторые предметы из Кэннонса находятся в английских музеях, однако дворцово-парковый ансамбль как целое прекратил своё существование ещё при жизни Генделя.

Из всех сооружений, связанных с герцогом Чендосским, сохранилась лишь церковь Святого Лаврентия, расположенная неподалёку от его имения в Малом Стенморе на окраине Лондона. Средневековый храм в 1715 году был перестроен и украшен росписями в стиле барокко по указаниям Бриджеса. В 1736 году, после смерти второй жены герцога, в церкви был воздвигнут семейный мраморный мавзолей. В центре монументальной композиции — статуя самого герцога в одеянии древнеримского полководца, и коленапреклонённые изваяния обеих его жён — Мэри Лейк и Кассандры Уиллоуби. Этот мавзолей является туристической достопримечательностью Стенмора. Вероятно, Гендель его также видел.

Даниель Дефо, описывавший в 1725 году имения герцога в своей книге путевых очерков, особенно хвалил церковь и музыкальную капеллу. «Церковь — нечто исключительное, и не только по архитектуре и красоте убранства, но и в том, что герцог содержит здесь полный хор, и богослужение сопровождается наилучшей музыкой по образцу королевской капеллы. Такого не существует ни в одной другой капелле, принадлежащей кому-либо из британской знати, включая даже принца Уэльского, наследника короны. Причём великолепные музыканты служат не только в церковной капелле; часть из них развлекает герцога каждый день во время обеда»¹. Гендель, конечно, не принимал участия в исполнении «застольной» музыки; в его ведении находилось прежде всего сопровождение богослужения. Орган церкви, на котором играл Гендель, сохранился и в 1990-х годах был восстановлен в аутентичном виде. Это небольшой инструмент с одним мануалом и педалью, обладавший ясной и прозрачной звучностью. Такие органы были привычными для Англии.

Для исполнения в церкви Святого Лаврентия Гендель создал цикл своих «Чендосских антемов», которые продол-

¹ Здесь и далее, если не указан другой источник, документы и тексты, касающиеся жизни Генделя, цитируются по изданию: *Deutsch O. E. Handel: A Documentary Biography*. P. 191.

жали там звучать и после того, как композитор перестал руководить капеллой. Собственно, Дефо не упоминал о Генделе именно потому, что в 1725 году тот уже несколько лет не служил у герцога.

Гендель работал у герцога Чендосского с 1717 по 1719 год. Личная капелла герцога (без учета церковных певчих) была небольшой, но сильной по исполнительскому мастерству. В 1718 году в распоряжении Генделя было пятеро певцов (сопрано, три тенора и бас; они же исполняли хоровые номера) и всего семеро инструменталистов (два скрипача, два гобоиста, игравшие также на блокфлейтах, два виолончелиста и клавесинист); позднее их количество несколько увеличилось. Причём, согласно патриархально-феодалным обычаям, некоторые музыканты являлись одновременно личными слугами герцога. Так, об одном из своих скрипачей герцог говорил с похвалой: «Он прекрасно умеет брить и хорошо владеет скрипкой и всеми необходимыми языками»¹. Разумеется, от Генделя подобных бытовых услуг никто не требовал. Официальным капельмейстером в Кэннонсе был Джон (Иоганн Кристоф) Пепуш — тоже немец, как и Гендель, а Гендель стал придворным композитором и церковным капельмейстером, круг обязанностей которого был гораздо скромнее. Видимо, его это вполне устраивало, поскольку позволяло относительно свободно распоряжаться своим временем.

В Кэннонсе, к сожалению, не было театра. Поэтому два самых крупных произведения, написанных Генделем во время службы у герцога Чендосского, заняли промежуточное положение между оперой и ораторией: они не требовали сценического воплощения, однако и не исключали его.

Пастораль «Ацис и Галатея» (1717) тяготеет к жанру маски, популярному в английском театре вплоть до XVIII века. Маска включала в себя разные виды искусств и нередко ставилась с участием высокопоставленных особ. Аристократы декламировали стихи и изящно танцевали, а вокальные и инструментальные партии исполняли профессиональные артисты. Однако, в отличие от настоящей маски, в произведении Генделя нет разговорных диалогов и танцевальных эпизодов. Сюжет «Ациса и Галатеи» тот же самый, что в неаполитанской серенаде «Ацис, Галатея и Полифем», но текст и музыка совершенно другие. Английское либретто пасторали написал Джон Гей, вставив туда также

¹ *Hogwood Chr. Op. cit.* P. 80.

стихи Поупа. По сравнению с серенадой 1708 года, новая версия «Ациса и Галатеи» не имеет психологической глубины. Вокальные партии всех участников менее виртуозны, а это повлекло за собой и некоторое упрощение образов, особенно Галатеи и Полифема. В английской версии Циклоп стал гротескной и почти комической фигурой, хотя развязка истории осталась печальной. Пытаясь выразить свой восторг перед красотой Галатеи, Полифем прибегает к приземлённым сравнениям, а его арию сопровождает писклявая дудочка:

Ты вишенки краснее,
Ты ягодки вкуснее,
Луны светлей
Во тьме ночей,
Ягнёнка веселее¹.

Облик Галатеи приобрел сияющую просветлённость: все её арии выдержаны в мажоре, как если бы даже гибель возлюбленного не могла нарушить внутренней гармонии божественного существа. К трём главным персонажам в либретто Гея добавился пастух Дамон, друг Ациса. В сюжетном отношении эта фигура совершенно лишняя. Но в капелле герцога было два тенора, так что следовало дать роли обоим.

Собственно, никто не возбранял герцогу Чендосскому устроить исполнение «Ациса и Галатеи» в костюмах и декорациях— либо в дворцовом зале, либо даже на фоне парка. Такие развлечения в XVII и XVIII веках практиковались довольно часто. Но мы не знаем, каким образом пастораль игралась в Кэннонсе. Каких-то постановочных ухищрений она не требовала. Насколько музыка неаполитанской серенады дышала южной чувственностью и страстностью, настолько английская пастораль ближе к аркадской эстетике: она сдержанна по тону, классична по пропорциям и аристократична в высшем смысле слова. В отличие от вычурного замка Кэннонс, творение Генделя невозможно упрекнуть ни в каких прегрешениях против хорошего вкуса.

¹ O ruddier than the cherry,
O sweeter than the berry,
O nymph more bright
Than moonshine night,
Like kidlings blithe and merry.

«Эсфирь» (1718) — произведение гораздо более парадоксальное в отношении своего жанра и эстетической направленности. В основу либретто, созданного Александром Попом и Джоном Арбутнотом, была положена поздняя драма Жана Расина, написанная в 1689 году для постановки в закрытом пансионе для благородных воспитанниц. История Эсфири вообще располагала к театрализации, уж слишком зримыми казались образы ветхозаветного предания, которые часто изображались самыми выдающимися живописцами. Юная, прекрасная, добродетельная Эсфирь, ставшая женой персидского царя, узнаёт от своего дяди Мордехая о страшном замысле царского министра Амана, задумавшего истребить в Персии всех евреев. Эсфирь решается обратиться к царю, хотя при этом рискует собственной жизнью: царь уже казнил свою предыдущую супругу за непослушание и издал указ, запрещающий кому бы то ни было являться к нему без зова. Однако царь оказывается достаточно справедливым, чтобы прислушаться к словам Эсфири, которую искренне любит и уважает. Аман разоблачён и осуждён на казнь, еврейский народ спасён, все славят доблесть Эсфири.

В «Эсфири» Расина предполагалось много музыки, в том числе хоров. Поэтому она словно бы сама просилась быть переработанной в оперу или ораторию. Собственно, «Эсфирь» Генделя считается первой английской ораторией, при том что, возможно, в замке Кэннонс она изначально ставилась со сценическим оформлением, как маска, и первоначально называлась «Аман и Мордехай». Видный генделевед Уинтон Дин неоднократно высказывал уверенность в театрализованном исполнении «Эсфири», хотя некоторые другие исследователи указывали на отсутствие каких-либо документальных сведений, подтверждающих эту точку зрения¹. Однако, возможно, гипотеза Дина правомерна. К этому располагал и непубличный характер премьеры, и сам расиновский первоисточник.

Ещё одно, в какой-то мере театрализованное, исполнение «Эсфири» состоялось 23 февраля 1732 года в честь дня рождения Генделя силами мальчиков-певчих Королевской капеллы Вестминстерского аббатства в музыкальном зале лондонской таверны «Корона и якорь». Об этом

¹ Ср.: *Dean W. Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. P. 191—193; *Burrows D. Handel*. P. 97—99.

свидетельствует запись в дневнике графа Персиваля Эгмонта: «После обеда я пошёл в музыкальный клуб, где певчие Королевской капеллы представляли “Историю Эсфири”, сочинённую Поупом и положенную на музыку Генделем. Эта оратория или религиозная опера чрезвычайно хороша, общество осталось в восторге, и некоторые роли были сыграны прекрасно»¹. Многие слова в этом описании ясно указывают именно на театрализованное, а не чисто концертное исполнение. Несомненно, это соответствовало намерениям композитора. Дирижёр Бернард Гейтс был другом Генделя и, скорее всего, руководствовался при репетициях «Эсфири» его указаниями. Успех был таков, что 20 апреля состоялось следующее исполнение «Эсфири», уже не санкционированное Генделем. Произведение выскользнуло из-под власти автора и стало добычей «пиратов». Композитор переработал партитуру, обогатив её новыми номерами, и сыграл 2 мая 1732 года под собственным управлением в Королевской академии музыки с участием ведущих оперных певцов.

Это и все последующие исполнения «Эсфири» были уже сугубо концертными, причём в объявлении перед премьерой особо указывалось, что сценического действия не будет, хотя предусмотрены «благопристойные» декорации. Скорее всего, декорации изображали красивый дворцовый зал без каких-либо библейских аллюзий. Такое предупреждение было нелишним: английские пуритане ревностно следили за тем, чтобы «лицедейство» не проникало в религиозные сюжеты. В наши дни «Эсфирь» иногда ставят как театральное произведение.

Тяготение Генделя к крупным формам и особенно к сценическим жанрам было для его покровителей очевидным, и они старались помочь ему реализовать свой гений на английской почве. Импресарио, с которыми Гендель имел дело в предыдущие годы, оказывались то талантливыми, но не совсем практичными прожектёрами (Хилл), то нечистыми на руку проходимцами (Максуини), то дельцами, озабоченными только хорошими сборами (Хайдеггер). Король Георг I пока не думал об устройстве собственного придворного театра, хотя любил посещать оперные спектакли. Генделю была необходима сцена, на которой он мог бы реа-

¹ На это свидетельство обратил внимание Уильям Смит. См.: *Smith W. C. Handelliana*. P. 126.

лизовать свой потенциал музыканта-драматурга. Значит, нужно было создать в Лондоне оперный театр специально для Генделя.

Задача такого рода ставилась в истории музыки впервые. Отчасти прецедентом можно считать Королевскую академию музыки во Франции, — театр, в котором с момента его создания (1673) практически безраздельно царил любимец Людовика XIV Люлли. Но французская Королевская академия музыки функционировала как придворный театр. Людовик XIV лично курировал весь процесс создания новых опер. На его суд представлялось либретто (чаще всего текст писал Филипп Кино), затем Люлли исполнял в покоях короля музыку, и лишь после этого одобренная королём опера выпускалась на сцену. Люлли не терпел никаких конкурентов; произведения других авторов могли ставиться лишь с его разрешения (и, конечно, с согласия короля); певцы, танцоры и оркестранты при жизни Люлли ходили по струнке, а декораторы и мастера сценических машин воплощали любые его фантазии. Система, созданная Люлли, оказалась настолько прочной и живучей, что продолжала исправно функционировать и после его смерти, случившейся в 1687 году.

Однако у короля Георга I не было ни избыточных финансовых средств, ни стремления лично руководить всеми культурными институтами страны, включая академии и театры. Английская монархия давно не была абсолютной; бюджет утверждался парламентом. Поэтому можно было рассчитывать лишь на покровительство короля, но не на полное финансирование казной столь «необязательного» учреждения, как оперный театр, и тем более такой, в котором представления шли бы на итальянском языке.

Тем не менее театр был создан и назван точно так же, как его французский предшественник — Королевская академия музыки. Впрочем, если разобраться, ни «королевской», ни «академией» эта организация не являлась. По своей форме театр задумывался как коммерческое сообщество пайщиков с наёмным менеджментом. Число пайщиков достигало пятидесяти человек, и размеры годового взноса варьировали от тысячи фунтов стерлингов (королевская доля) до двухсот (взносы рядовых участников). Среди основателей Королевской академии музыки были, помимо Георга I и знакомых нам графа Бёрлингтона и герцога Чендосского, также другие английские вельможи: герцог Ньюкасл, гер-

цог Кентский, герцог Манчестерский, лорд Бингли и др. Общее руководство Королевской академией музыки осуществлялось советом директоров из числа привилегированных пайщиков. Рядовым пайщикам гарантировалась лишь собственная ложа на все спектакли. Название должности Генделя — «Master of the Orchestra» — по нынешним понятиям, соответствовало главному дирижёру и художественному руководителю театра. Он был также уполномочен лично отбирать певцов и заключать с ними контракты, однако копии контрактов следовало присылать дирекции для согласования размеров гонораров. Иногда дирекция указывала Генделю, кого бы пайщики хотели видеть в роли ведущих солистов. Следовательно, полная самостоятельность Генделю была предоставлена только в художественной сфере. Но и это было немало. Тем самым у него появилась возможность сделать оперный театр таким, каким он желал его видеть.

Организационный этап занял довольно долгое время. Многосторонние переговоры велись в 1718—1719 годах. Зимой 1719 года они достигли стадии окончательного оформления всех документов. Гендель, разумеется, был в курсе происходящего и, вероятно, лично участвовал в «обольщении» того или иного потенциального пайщика, демонстрируя, так сказать, товар лицом. Видимо, он выступал в светских салонах, наносил множество визитов, делал меценатам приятные музыкальные подарки.

О том, какое значение он придавал возникающему проекту, говорит его письмо от 20 февраля 1719 года Михаэлю Дитриху Михаэльсену — супругу своей сестры Доротее Софии, который к тому времени стал вдовцом. Доротея скончалась в Галле 8 августа 1718 года и была погребена на старом кладбище в семейном склепе Михаэльсенов недалеко от семейного склепа Генделей. В траурной речи на церковной церемонии Михаэльсен, говоря о тех земных благах, которые успела изведать покойная, упомянул и «непрестанное радование за своего единственного господина брата, чьи необычайные и исключительные Достоинства [*Vertues*] снискали любовь и восхищение даже коронованных особ и величайших на свете людей»¹. В письме Гендель просил у зятя прощения за то, что не мог в столь печальный для семьи период приехать в Галле: «К моему великому сожалению, меня задержало здесь чрезвычайно важное

¹ *Chrysanter F. G. F. Händel. Bd. 1. S. 491.*

дело, от которого, смею сказать, зависит всё моё будущее [*fortune*], и оно затянулось на более долгий срок, нежели я предполагал». Слово «fortune», фигурирующее во французском оригинале письма и выглядящее точно так же в английском переводе, несёт в себе многозначный смысл, в котором заключены также и удача, и благоприятный поворот судьбы, и финансовый успех. Вожделённая королевская привилегия создаваемому театру была выдана на 21 год — чего же ещё мог пожелать для себя 34-летний Гендель? Он верил в свои силы и готов был рискнуть.

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ

Театр на Сенном рынке

Название Сенной рынок, Хеймаркет (*Haymarket*), ныне носит одна из фешенебельных улиц Лондона в вестминстерском предместье Сент-Джеймс, ведущая от площади Пиккадилли к Пэлл-Мэлл. Во времена Генделя этот район также был весьма оживлённым местом: до 1830 года здесь в дневное время действовал популярный рынок, рядом с ним находилось множество магазинов, таверн и кафе, а вечерами открывали свои двери несколько театров, самым крупным из которых был Королевский. Тут же, по соседству, действовало множество борделей. Однако Генделя и его покровителей нисколько не смущало соседство высокого искусства и низменных развлечений.

Предполагалось, что театр заработает уже осенью 1719 года. Для ангажемента солистов Гендель был командирован на континент. Однако отправился он вовсе не в Италию. Его целью на сей раз был Дрезден, но по пути он в очередной раз посетил Дюссельдорф, куда его пригласил давний знакомый и почитатель курфюрст Иоганн Вильгельм. Композитор также заехал домой, в Галле, к старой матери и овдовевшему зятю Михаэльсену. На родине, согласно сообщению историка Иоганна Николауса Форкеля, он едва не встретился с Иоганном Себастьяном Бахом, который, узнав о приезде Генделя, поспешил в Галле из Кётена, но они разминулись буквально на несколько часов. Когда Бах добрался до Галле, Генделя в городе уже не было. Эта несостоявшаяся встреча, о которой, впрочем, известно лишь из баховской биографии Форкеля, опубликованной в 1802 году, дала впоследствии повод для различных домыслов и фантазий (якобы Гендель «испугался» соперничества с Бахом и предпочёл уклониться от личного знакомства). Вряд ли это соответствовало действительности. Ни о каком сопер-

ничестве в тот момент речи быть не могло. Скорее всего, Гендель плохо представлял себе музыку Баха, если вообще представлял, поскольку на тот момент было издано очень мало баховских сочинений, а самые монументальные — «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Рождественская оратория», Бранденбургские концерты, «Хорошо темперированный клавир», Месса си минор — ещё даже не были написаны. Баха ценили в довольно узких кругах как великого клавесиниста и органиста, органного эксперта и мастера учёной церковной музыки. Даже если Генделю была в какой-то мере известна эта сторона творчества Баха, его в тот момент это не очень интересовало; все его мысли были об операх, которые он напишет и поставит в своём новом театре. Собственно, и семейный визит Генделя в Галле был некоторой вольностью в рамках его деловой поездки, оплаченной дирекцией. Путь в Дрезден действительно лежал через Галле, но у Генделя оставалось совсем немного времени, чтобы отыскать нужных певцов и уговорить их немедленно перебраться в Лондон.

Почему Гендель поехал именно в Дрезден? Достаточно посмотреть на состав итальянской труппы, работавшей тогда при саксонском дворе, чтобы понять его мотивы. До ноября 1719 года капельмейстером в Дрездене служил известный венецианский композитор Антонио Лотти (1667—1740), которого сменил его ученик Иоганн Давид Хайнихен (1683—1729). Лотти собрал в Дрездене ансамбль выдающихся солистов, часть которых Гендель уже хорошо знал. Премьером оперной труппы был великолепный кастрат Сенезино (Франческо Бернарди, 1686—1758), а примадонной — давняя приятельница Генделя Маргерита Дурастанти. Пели в Дрездене также виртуозный бас-баритон Джузеппе Мария Боски (выступавший в 1711 году у Генделя в «Ринальдо»), кастрат Маттео Берселли, сопрано Мария Мадалена Сальваи, тенор Франческо Гвиччарди (он пел в 1707 году в генделевской флорентийской опере «Родриго»). Дирекция Королевской академии музыки желала в первую очередь пригласить знаменитого Сенезино на любой удобный ему срок; с другими артистами Генделю было настоятельно рекомендовано заключить годовые или полуторарагодичные контракты. Собственно, задачей Генделя было переманить труппу курфюрста в Лондон, предложив более выгодные условия.

Переговоры шли непросто. Не подвела Генделя только верная Дурастанти, сразу сказавшая «да». Другие певцы капризничали, рассчитывая набить себе цену. В 1719 году

Генделю с его волевым напором и личным обаянием удалось уговорить почти всех, кроме Сенезино. Кастрат согласился отправиться в Лондон лишь после скандала, случившегося в 1720 году, когда он на репетиции швырнул партитуру к ногам нового дрезденского капельмейстера Хайнихена. Разгневанный этой хамской выходкой курфюрст Август Сильный уволил в ответ всю оперную труппу. Поэтому к осени 1720 года Гендель получил-таки в своё распоряжение и Сенезино, и Берселли, и Сальваи.

Королевская академия музыки торжественно открылась лишь 2 апреля 1720 года, после окончания Великого поста. Логично было бы начать первый сезон новой оперой Генделя, однако по разным причинам дебютным произведением стал «Нумитор» забытого ныне композитора Джованни Порты. Может быть, из-за всех организационных хлопот Гендель не успевал дописать свою оперу в срок. А может быть, об отсрочке премьеры попросил двор. Наконец, имелась и пикантная причина: Маргерита Дурастанти в период репетиций была беременна на последних сроках. Она родила дочь 2 марта, а через месяц пела в «Нумиторе» (показательно, что крёстными родителями малышки согласились стать король Георг I и Каролина, принцесса Уэльская; видимо, это произошло по просьбе Генделя). Не исключено, что композитор старался побереечь свою приятельницу от перегрузок или не был уверен, что к началу апреля она вернёт себе хорошую артистическую форму. Премьера новой оперы была слишком важна для Генделя, чтобы он допустил тут какие-то случайности.

Наконец, 27 апреля 1720 года с большой помпой публичке был представлен «Радамист» — произведение, имевшее для Генделя и его театра программный характер. Либретто, скорее всего, написал Никола Франческо Хайм, но оно не было оригинальным, а восходило к тексту Доменико Лалли «Любовь тирана, или Зенобия», положенному на музыку в 1710 году в Венеции Франческо Гаспарини.

Сюжет, касавшийся междоусобиц восточных царей позднеантичной эпохи, был основан на эпизоде из «Римской истории» Тацита, трактованном весьма свободно. Пылкий и необузданный Тиридат, царь Армении, пытаясь завладеть прекрасной Зенобией, супругой своего соседа и шурина Радамиста, завоёвывает его царство. Верность Радамиста и Зенобии друг другу едва не стоит им обоим жизни, но жестокость Тиридата вызывает бунт среди его приближённых. Тиридат отказывается от своих притязаний и возвра-

щается к покинутой им Полиссене, сестре Радамиста. Добродетель в лице Зенобии и Радамиста торжествует.

«Радамист» стал своего рода художественным манифестом композитора, что подчёркивалось посвящением оперы королю Георгу I. Исследователи обращают внимание на особую значимость этого жеста — имя либреттиста нигде в тексте посвящения даже не упомянуто, хотя обычно инициаторами подобных преподношений становились именно авторы либретто, а не музыки (как то было при публикации Хиллом текста «Ринальдо»). Если не знать, что посвящение было предпослано изданию собственно либретто, а не партитуры, то об этом невозможно догадаться. Кроме того, из текста явствует, что «Радамист» был в частном порядке исполнен перед королём ещё до постановки на сцене и получил августейшее одобрение. Аprobации такого рода, как известно, раньше практиковал только Люлли, работавший под личным патронатом Людовика XIV. Более того, Гендель явно следовал примеру Люлли, который также посвящал некоторые свои оперы непосредственно королю.

Поскольку документ очень важен, приведём его здесь целиком, по возможности сохраняя в переводе причудливый выбор заглавных букв.

«Сир,

покровительство, которое Ваше Величество милостиво оказываете как Искусству Музыки в целом, так и одному из нижайших, хотя и не последних в своём деле, ревностных слуг Вашего Величества, внушило мне смелость со всей надлежащей Скромностью и Почтительностью представить Вашему Величеству мой первый Опыт в подобном Роде [Design]. В ещё большей мере меня сподвигло на это особое Одобрение, которое Ваше Величество соизволили выказать Музыке к этой Пьесе, что, да будет позволено мне сказать, я ценю не столько потому, что данное Суждение исходит из уст Великого Монарха, но и потому, что оно принадлежит обладателю Утончённейшего Художественного Вкуса. Моё старание оправдать таковое суждение — единственная заслуга, на которую я смею претендовать, помимо чести являться, с нижайшей Смиренностью,

Сир, Вашего Величества
Преданнейший, Покорнейший и Наивернейший
Подданный и Слуга,
*Джордж Фридерик Гендель*¹

¹ Либретто с посвящением издавалось в 1720 году двумя тиражами, и они содержат небольшие расхождения в написании отдельных слов

Имя композитора написано по-английски, как и весь текст. По-видимому, автором литературной версии Гендель не был: в то время он, наверное, ещё не настолько хорошо владел английским языком, чтобы выражаться с надлежащей точностью и тонкостью. Правда, король знал английский ещё хуже, если вообще на тот момент знал. Однако текст адресовался не только лично монарху, но и всему английскому просвещённому обществу. Невзирая на обязательные в речевом этикете той эпохи подобострастные обороты, смысл посвятительного письма проникнут гордой уверенностью композитора в своём праве говорить с королём как с единомышленником, а не только как с меценатом, которому следует льстить и угождать. В посвящении публично декларировалось намерение Генделя пропагандировать «*утончёнейший художественный вкус*», заручившись полной поддержкой монарха. Это закладывало основы эстетической и репертуарной политики Королевской академии музыки на годы вперёд. И, нужно сказать, Гендель от своих принципов ни разу не отступился.

Политический характер премьеры дополнялся и важным событием, случившимся прямо в театре: впервые после приезда ганноверского семейства в Англию отец и сын, король и принц Уэльский, появились на публике вместе. Их примирению, пускай и формальному, больше всего способствовала принцесса Каролина, жена принца и ученица Генделя. Так что композитор, несомненно, был осведомлён о готовящейся демонстрации семейного единства и испытывал, вероятно, особую гордость от того, что поводом к этому послужила его музыка.

«Радамист» был воистину прекрасен, и хотя в нём оказалось гораздо больше мрачных страстей и печальных страниц, чем в предыдущих операх Генделя, он очень понравился и королю, и публике. Впрочем, жестокие коллизии несколько умерялись ориентальной пышностью декораций и присутствием балетных эпизодов, исполнявшихся между актами и в финале, после счастливой развязки. Отнюдь не каждая опера Генделя 1720-х годов ставилась с участием танцовщиков (это требовало дополнительных расходов), но «Радамист» задумывался как преподношение королю и должен был выглядеть по-королевски.

с заглавных букв. См.: *Deutsch O. E. Op. cit. P. 103; Dean W., Knapp J. M. Op. cit. P. 354.*

Некоторые особо проникновенные арии из «Радамиста» зажили самостоятельной жизнью; их исполняли в концертах и салонах, а потом и вставляли в другие оперы для украшения. Прежде всего это касается скорбной арии Радамиста «Тень родная» («*Ombra cara*») из второго акта, в которой герой оплакивает погибшую, как он думает, супругу. Ещё при жизни композитора эта музыка сравнялась по популярности с арией «*Cara sposa*» из «Ринальдо». Обе арии сходны по духу, и трудно решить, какая из них выразительнее. Чарльз Бёрни вспоминал в конце 1780-х годов: «Помню, как [Никколо] Реджинелли пел эту арию, вставленную в некую оперу 1747 года, в окружении модных тогда лёгких итальянских мелодий, и она казалась возвышенным высказыванием на философском и учёном языке, а всё прочее — развязной болтовнёй щёголей и пустозвонов»¹.

Интересно, что на премьере в апреле 1720 года Маргерита Дурастанти пела партию Радамиста, а при возобновлении оперы в декабре того же года вышла на сцену в роли его жены Зенобии. Для генделевского театра такие гендерные трансформации персонажей были вполне обычными. Гендель ставил «Радамиста» также в ноябре 1721-го и в январе 1728 года, всякий раз что-то изменяя в партитуре. С 1722 по 1736 год опера периодически шла в Гамбурге под названием «Зенобия, или Образец истинной супружеской любви»; партитура была переработана Маттезоном, который приспособил её к местным исполнительским силам (кастратов в гамбургском театре не водилось, а женщину в роли Радамиста немецкая публика вряд ли бы приняла).

Начало деятельности Королевской академии музыки было положено, и оно выглядело многообещающим. Однако путь Генделя как руководителя театра вовсе не был устлан розами. Проблемы и трудности подстерегали его на каждом шагу. Гендель, конечно, хорошо представлял себе, как функционирует публичный театр, но никогда ранее не находился на столь ответственном посту, требовавшем в том числе и организаторского таланта.

Само здание театра на Сенном рынке до наших дней не дошло: в 1789 году оно сгорело. Хотя нынешний Театр Её Величества стоит примерно на том же месте, это совершенно другое сооружение². Сохранилась лишь одна гравюра,

¹ Burney Ch. A General History of Music. Vol. 4. P. 260.

² См. подробнее: Sheppard F. H. W. (Ed.). The Haymarket Opera House. P. 223—250.

изображающая фасад генделевского театра. Параметры здания известны по некоторым описаниям в исторических источниках, в частности по опубликованным в 1740 году мемуарам известного английского актёра и театрального деятеля Колли Сиббера (1671—1757). Существуют и современные виртуальные реконструкции этого театра — разумеется, лишь в виде планов, рисунков и проекций.

Гравюра, изображающая фасад Королевского театра, может ввести в заблуждение, ибо на ней виден только вход, который был расположен сбоку от остальных помещений, занимавших на самом деле огромное пространство. Здание, построенное в 1705 году по проекту драматурга и архитектора Джона Ванбру (1664—1726), превосходило по размерам все прежние лондонские театры, однако имело ряд особенностей. Театр строился как пригодный для любых спектаклей с участием музыки и для прочих увеселений (балов и маскарадов), но, по свидетельству Сиббера, его гулкая акустика вызывала нарекания драматических актёров. Сиббер недоумевал: «Для чего эти величавые колонны, позолоченные карнизы и непомерно высокие потолки, если из десяти слов отчётливо слышно лишь одно? <...> Это необычайное и избыточное пространство вызывало такую вибрацию голосов актёров, что они звучали как шум толпы в огромных нефях большого собора. Пожалуй, звук трубы или пронзительные ноты кастрата при этом существенно смягчались, но отчётливое звучание декламирующего голоса тонуло в мощной реверберации набегающих друг на друга слов»¹.

Импресарио Джон Джеймс Хайдеггер, принявший на себя в 1719 году хозяйственное управление театром, осуществил ряд переделок (направленных в том числе на улучшение акустики). Ради возможности применения многочисленных смен декораций (предусматривалось пять пар кулис) он увеличил глубину сцены, снеся несколько предварительно выкупленных соседних старых домов. В результате глубина сцены (60 футов, или 18 метров) и место, отведённое оркестру, заметно превышали пространство зрительного зала. Устройство зала сочетало в себе принцип амфитеатра, то есть ряды, построенные полукругом, и принцип ярусного итальянского театра с индивидуальными ложами. Оркестр, как это было принято в ту эпоху, распола-

¹ [Cibber C.] An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber. P. 321—322.

гался на одном уровне с партером, но был отделён от публики высокой оградой. Чтобы быть хорошо слышимыми, солисты обычно пели, стоя на просцениуме у рампы, а сама сцена была довольно высокой. В глубине сцены оставалось место для красивых инсталляций на фоне задника (архитектурных сооружений, фонтанов, морских видов и т. д.)¹.

О сценографии и машинерии в постановках Королевской академии музыки можно судить по ремаркам в напечатанных либретто, а о костюмах персонажей — по немногочисленным рисункам (иногда карикатурным) и отзывам современников. В целом это, конечно, был барочный театр, хорошо оснащённый в техническом отношении, но не предполагавший индивидуального сценического решения каждой оперы. Некоторые декорации, как тогда водилось, были типовыми и использовались неоднократно (дворец, сад, площадь, морская гавань, пещера, темница). Но, как отмечал Лоуэлл Линдгрэн, именно оперы Генделя чаще ставились в новых декорациях (11 из 30, по сравнению с операми других авторов, где соотношение было всего лишь 3 к 59). Очевидная диспропорция наблюдалась и в применении спецэффектов (бури, полёты, превращения, пожары, явления призраков и богов и пр.). Они использовались 41 раз в десяти операх Генделя и лишь 15 раз в десяти операх других композиторов, поставленных на данной сцене². Это говорит нам, с одной стороны, о привилегированном положении Генделя (спецэффекты увеличивали стоимость постановки), а с другой — о сугубо театральном мышлении композитора, который представлял себе спектакль как целое, включая и зрелищную его сторону. Когда об опере XVIII века пренебрежительно говорят как о «концерте в костюмах», поскольку подходят к ней с мерками реалистического психологического театра конца XIX столетия, обычно упускают из виду визуальную красочность и динамичность барочных спектаклей, а она была крайне важна и для композиторов, и для публики.

Публика в Королевской академии музыки была очень пёстрой и включала в себя представителей всех сословий английского общества. Билеты, за исключением именных лож, принадлежавших пайщикам, продавались всем желающим, причём места не были пронумерованы. Дабы знатные господа могли сидеть удобно, их слуги приходили

¹ *Lindgren L.* The Staging of Handel's Operas in London. P. 93—119.

² *Op. cit.* P. 95.

в театр заранее (иногда за несколько часов до начала спектакля) и занимали кресла. Правда, если некий аристократ являлся в зал с опозданием, то складывалась пикантная ситуация: среди высокопоставленных особ в начале представления чинно сидели слуги, дожидавшиеся появления своих господ. Самая привилегированная часть публики пыталась отстоять своё давнее право восседать прямо на сцене, возле кулис, но это в конце концов было запрещено, поскольку сильно мешало артистам и было небезопасно для самих зрителей. На них могли упасть детали декораций и реквизита, а, неосторожно придвинувшись к горящим вдоль рампы светильникам, зрители могли стать причиной пожара. При Генделе пожаров, к счастью, удалось избежать, но лондонские театры, включая знаменитый Ковент-Гарден, горели неоднократно.

К каждой премьере печатались в необходимом количестве либретто с полным текстом оперы на итальянском языке и с параллельным английским переводом, поэтому все желающие имели возможность ознакомиться с сюжетом или следить за ним по ходу действия. По обычаю того времени свет в зале во время спектакля не гасился, так что полной темноты не бывало. Либретто же можно было спокойно прочитать дома и явиться на следующий спектакль, будучи уже в курсе дела, кто в кого влюблён, кто против кого интригует, где чей брат, а где чья соперница. Глядя на сцену и слушая только итальянский текст, в этих хитросплетениях легко было запутаться. Ведь мужские роли, как мы знаем, зачастую исполнялись женщинами, а героини женского пола по ходу сюжета нередко переодевались в мужское платье и фигурировали под мужскими именами. Для оперы эпохи барокко наличие двух или трёх одновременно развивающихся интриг было вполне обычным явлением, и лишь к концу спектакля пары расставлялись, как подобает: кастрат-премьер отдавал своё сердце примадонне, второй герой — её подруге или сопернице; третья пара была не обязательной, но иногда тоже присутствовала, если состав участников это позволял.

Коммерческий театр не имел возможности содержать большую труппу, и приходилось чем-то жертвовать. Жертвовали чаще всего хором и балетом. В операх Генделя то и другое встречается в качестве редкого исключения, причём балет чаще, чем хор. Номера, обозначенные в партитуре как *coro*, исполнялись, как правило, ансамблем солистов.

Оркестр был достаточно велик для XVIII века. Если на сцене царили итальянцы, то в оркестре преобладали немцы, хотя присутствовали также итальянцы и англичане. Главным критерием был высокий профессионализм музыкантов. В разные годы оркестр состоял примерно из тридцати пяти — сорока трёх человек. Он включал в себя двух клавесинистов (одним из них, как правило, был Гендель), до восемнадцати скрипачей, пять-шесть альтистов, двух-трёх виолончелистов, двух контрабасистов. Группа континуо, постоянно сопровождавшая звучание оперы, гибко дифференцировалась в зависимости от выразительных задач. Континуо могло звучать то предельно камерно (клавесин и виолончель), то более увесисто (клавесин и все виолончели вкупе с контрабасом), то по-настоящему массивно (если подключались ещё и фаготы). Когда в континуо использовалась большая лютня — теорба, она привносила иную краску, более изысканную и даже роскошную. В некоторых случаях привлекалась и арфа.

Весьма внушительной была и группа духовых. Её составляли в разные сезоны четверо-шестеро гобоистов, трое-четверо фаготистов, четверо валторнистов, двое трубачей. Нередко использовалось умение оркестрантов играть на других инструментах (гобоисты XVIII века обычно легко переходили на флейту, а валторнисты могли подменять трубачей). В барочной опере излюбленным приёмом было использование солирующих (облигатных) инструментов в ариях главных героев. Эти инструменты то оттеняли эмоции героев, то вступали в состязание с певческим голосом, то украшали оркестровые ритуранели. Флейты обычно «изображали» пасторальную идиллию с птичками и ручейками, гобои — нежную печаль, фаготы — мрачную меланхолию и душевное томление, валторны — охотничьи образы, трубы — воинственную героиню или звуки достигнутого триумфа. Скрипка подходила и для ликующей радости, и для слёзных жалоб; виолончель сопровождала благородное и сдержанное страдание. Сам выбор инструмента, сопровождающего пение солиста, был своего рода эмблемой, легко распознаваемой опытными слушателями.

Из ударных присутствовали, как правило, литавры. Сочетание литавр и труб обычно символизировало выход царственной особы. Иногда на сцене применялись и другие инструменты, сопровождавшие движения танцоров: бубен, тамбурин и т. д. В партитуре эти инструменты не выписывались, однако о их наличии мы можем судить по сце-

ническим ремаркам в либретто и по изобразительным материалам XVIII века. Наконец, в спектакле присутствовали и шумы, издававшиеся театральными машинами: раскаты грома, свист ветра, шум дождя, бушевание волн, шипение и рык разъярённых чудовищ. Эти машины располагались за кулисами и приводились в движение ручками-рычагами. Например, трение холста при вращении о деревянный каркас создавало иллюзию завывания ветра, а перекатывание мелких камешков внутри вращающегося барабана создавало иллюзию шумного ливня или града. Гром производился при помощи ударов по металлическому листу. В некоторых театральных музеях сохранились подлинники экспонаты такого рода, относящиеся к XVIII веку, так что о них мы можем судить не понаслышке.

Репертуар Королевской академии музыки включал в себя отнюдь не только произведения Генделя, хотя театр создавался фактически под его имя. Даже столь плодовитый мастер не мог бы заполнить всю афишу своими операми, да и публике такое однообразие скоро бы приелось. Гендель ничего не имел против музыки других композиторов. Под его руководством в театре ставились оперы «настоящих» итальянцев: Джованни Порты, Аттилио Ариости, Доменико Скарлатти, Филиппо Амадеи, Джованни Бонончини.

Как подсчитали исследователи, за девять сезонов (вплоть до начала 1729 года) чуть больше половины спектаклей составляли представления опер Генделя (235 из 461), а по количеству названий Гендель безусловно лидировал (13 из 34); за ним следовали Бонончини и Ариости — по восемь опер. На сцену попадали и оперы-пастиччо, составленные из номеров разных произведений, иногда довольно интересные по музыкальному материалу. Так, в 1721 году был поставлен коллективный «Муций Сцевола». Перу Генделя принадлежал первый акт; два остальных написали Филиппо Амадеи и Джованни Бонончини, а в 1725-м — «Эльпидия», составленная Генделем из фрагментов «Ифигении в Тавриде» Леонардо Винчи и «Береники» Джузеппе Марии Орландини.

Литературными секретарями и штатными либреттистами Королевской академии музыки были Паоло Антонио Ролли и уже неоднократно упоминавшийся на этих страницах Никола Франческо Хайм.

Паоло Антонио Ролли (1687—1765) принадлежал к Аркадской академии, он являлся приверженцем умеренно-классицистских тенденций. С 1715 года Ролли жил и ра-

ботал в Лондоне; он преподавал итальянский язык принцу и принцессе Уэльским. Письма Ролли своему другу, аббату Джузеппе Риве из Модены, содержат ценные сведения о деятельности Королевской академии музыки, хотя в этих письмах видно весьма недоброжелательное отношение Ролли к Генделю. Последний именуется в письмах Ролли то Альпийским Фавном, то Дикарём, то Медведем, то Протеем. Прозвища Альпийский Фавн, Дикарь и Медведь намекают на грубость манер или на немецкое происхождение композитора, а Протей — вероятно, на непредсказуемую переменчивость его поведения. В закулисных конфликтах либреттист, выступая в качестве посредника между Генделем и кастратом Сенезино, чаще всего занимал сторону своего соотечественника, чем композитора.

На тексты Ролли создано меньшинство генделевских опер 1720-х годов: «Муций Сцевола» (коллективное произведение), «Флоридант», «Сципион», «Александр» и «Ричард I». Из них, пожалуй, лишь две последние представляют некий драматургический интерес.

Семь либретто из тринадцати опер, поставленных в 1720-х годах, написал для Генделя его давний знакомый Хайм. Аббат Рива отзывался о нём в 1725 году крайне уничижительно: «Из оркестра он круто взлетел на Парнас и в течение трёх лет переписал — точнее, испортил, — старые либретто, которые были плохими уже в оригинале»¹. С точки зрения адептов Аркадской академии, ситуация выглядела именно так. Но если оценивать её с другой позиции, всё обстояло несколько иначе. Хайм подходил к своей работе очень творчески и пользовался разными источниками, поскольку хорошо знал историю и литературу не только Италии, но и других стран. У него было театральное чутье, он не боялся резких контрастов между сценами и неоднозначных по смыслу ситуаций. Словом, Хайм был весьма одарённым человеком, понимавшим замыслы Генделя лучше, чем кто-либо другой.

На либретто Хайма были написаны, помимо раннего «Тесея», лучшие оперы Генделя 1720-х годов: «Радамист», «Флавий», «Юлий Цезарь в Египте», «Оттон», «Тамерлан», «Роделинда», а также несколько менее популярные «Птолемей» и «Сирой» (последнее либретто является переработкой текста Пьетро Метастазियो). Этот список говорит сам за себя. Драматургия, которую предлагал Хайм, гораздо больше

¹ Барна И. Если бы Гендель вёл дневник. С. 93.

отвечала представлениям Генделя о музыкальном театре, чем литературно взвешенные, но пресноватые либретто Ролли.

Если взглянуть на либретто Ролли и Хайма в сравнении с исходными образцами XVII века, то можно заметить явное движение в сторону сюжетной ясности и психологической внятности интриги, прозрачности композиции и точности эмоциональных характеристик персонажей. Таким образом, поиски новой поэтики музыкального театра шли параллельно в разных странах — в Италии, в Англии, в Австрии.

Стилистика спектаклей Королевской академии музыки 1720-х годов оставалась всё-таки в большей мере барочной, поскольку Гендель не был готов отказаться от всего, что в его представлениях составляло самую суть театра: зрелищности, парадоксальности, захватывающего ощущения творящихся на глазах чудес, да и вообще полифонической сложности бытия. Тем не менее эстетическое направление, заявленное Генделем в «Радамисте», было исключительно серьёзным и отнюдь не развлекательным. Необходимо учитывать, что генделевский театр существовал в Англии, стране с богатейшей драматургией и самобытными театральными традициями, и композитору приходилось каждый раз доказывать своей публике, что опера — это высокое искусство, способное ставить важные философские и нравственные вопросы, предлагая при этом идеальные решения самых сложных коллизий. В либретто эти идеальные решения могли выглядеть натянуто и ходульно — тираны раскаивались в своих злодеяниях, враги становились друзьями, преступники получали прощение, верность вознаграждалась, истина торжествовала. Абсолютно убедительным всё это становилось только благодаря музыке, способной хотя бы на краткое время внушить людям уверенность в том, что добро, справедливость, милосердие, любовь существуют и они всегда побеждают, если герои следуют зову добродетели.

В 1726 году Лондон посетил путешественник из Ганновера Иоганн Базилиус Кюхельбекер, который опубликовал любопытные путевые заметки обо всём увиденном в Англии, включая Королевскую академию музыки. Неизвестно, был ли Кюхельбекер знаком с Генделем, но от посещения театра он остался в восторге: «Если сравнивать спектакль и музыку, то парижская опера по сравнению с лондонской покажется детской забавой, хотя в отношении танцев па-

рижанам нужно отдать справедливость, ибо там они совершенно превосходны. Опера играется дважды в неделю, но иногда и чаще, если так угодно двору, который её субсидирует и поддерживает. Директором оперы является королевский капельмейстер господин Гендель. Здесь можно найти несравненных певцов и певиц, в большинстве своём итальянцев, а также, изъясняясь одним словом, виртуозов, каждый из которых владеет блистательным мастерством, и все они получают от короля необычайно высокое жалованье. Несколько лет тому назад сюда были приглашены две знаменитые певицы, мадам Коццони [так!] и мадам Фаустина, голосами которых все восхищаются. Однако случилось, что их горячие поклонники устраивали различные беспорядки, так что Оперу приходилось закрывать. <...> Впрочем, часто бывать в Опере довольно накладно, если есть желание сидеть удобно: ложа обойдётся в половину гинеи, место в партере — по меньшей мере одну крону. Однако удовольствие того стоит, и я не думаю, что кто-то из иностранцев станет на этом экономить и не изыщет других способов уменьшить издержки: в Германии нельзя найти ничего подобного, хотя Гамбургская опера тоже вполне сносна»¹.

Генделевские певцы

Несмотря на властное руководство Генделя и твёрдо проводимый им курс на высокое и общественно значимое искусство, певцы в его театре находились на первом плане, и композитору следовало учитывать их интересы и требования.

Большинство выдающихся певцов обладали не только прекрасными голосами и безупречной школой, но и яркими индивидуальностями. Они знали себе цену и требовали почтительного к себе отношения. Иногда они вели себя как капризные дети, иногда обидчивость, вспыльчивость и мстительность доводили их до самых экстравагантных поступков. Не все оперные звёзды, конечно, позволяли себе

¹ *Küchelbecker J. B. Der nach Engelland reisende curieuse Passagier oder die kurze Beschreibung der Stadt London und derer umliegenden Oerter. S. 145—146.* Гинея, фунт стерлингов и крона — самые крупные денежные единицы Англии того времени. В гинее был 21 шиллинг, в фунте стерлингов — 20, в кроне — 5. Фунт стерлингов равнялся 4 кронам. Шиллинги делились на пенсы (по 12), пенсы — на фартинги (4 пенни) и самые мелкие монетки, пенни или штиверы.

немилосердно терроризировать соперников и изматывать своими выходками окружающих, но амбициозными были все без исключения, даже самые мягкие и благовоспитанные. Наблюдения за нравами и конфликтами солистов Королевской академии музыки снабжали Генделя богатым жизненным и психологическим материалом, однако ладить со знаменитостями было непросто. С некоторыми артистами у него складывались добрые и почти дружеские отношения, других же приходилось держать в строгости и периодически ставить на место. В результате из прежнего «милого саксонца» наш маэстро постепенно превратился, по выражению Ролли, в «медведя», запросто способного грубо рывкнуть на премьера-кастрата и быстро усмирить впавшую в истерику примадонну.

Подобных историй о Генделе рассказывали немало; часть из них зафиксирована в книге Мейнуоринга, остальные рассыпаны по мемуарам и письмам современников.

Так, на репетиции оперы «Отгон» (1723), когда раскапризничалась новая примадонна Франческа Куццони, заявившая, что не будет петь арию «*Falsa imagine*», написанную ранее для другой певицы, Гендель зарычал на ломаном французском языке: «Мадам, мне известно, что вы — дьяволица, но я — Вельзевул, владыка всех дьяволов!»¹ В подтверждение своих слов он крепко схватил миниатюрную певицу за талию, словно бы всерьёз собираясь вышвырнуть её в раскрытое окно — и «дьяволица» мгновенно присмирела. В другой раз, когда на репетиции «Флавия» тенор, шотландец Александр Гордон, выразил недовольство тем, как Гендель аккомпанирует ему на клавесине, и пригрозил, что спрыгнет со сцены прямо на инструмент, композитор хладнокровно парировал: «Хорошо, я велю оповестить об этом публику: думаю, посмотреть на ваш прыжок придёт больше народу, чем послушать ваше пение»².

Требование заменить ту или иную арию было широко распространённым в оперной практике XVIII века. Иногда композитора даже не спрашивали, согласен ли он на то, чтобы в его оперу вставляли чужую музыку. У каждого певца были коронные номера, которые считались жемчужинами его репертуара, и эти арии кочевали из одной постановки в другую, независимо от того, подходили они по смыслу к данной опере или нет. Итальянцы прозвали такие встав-

¹ *Mainwaring J.* Op. cit. P. 110—111.

² *Dean W., Knapp J. M.* Op. cit. P. 474.

ные номера «чемоданными ариями» (*aria di baula*). Гендель, разумеется, никому не позволял хозяйничать в своих партитурах; он предпочитал самолично вносить нужные изменения, если имевшаяся музыка не подходила новому исполнителю по тесситуре. В этом отношении он был очень чуток к требованиям певцов, пока их запросы были разумными. Зато, получая в своё распоряжение виртуоза с великолепным вокальным «инструментом», Гендель старался раскрыть все его возможности, включая те, о которых сам исполнитель мог и не подозревать.

Для некоторых молодых певцов он стал настоящим наставником в искусстве. Завоевать его симпатию и попасть в «любимцы» можно было только мастерством, желанием совершенствоваться и ответственным отношением к делу. Научиться у него можно было очень многому, и самые умные певцы, как итальянцы, так и англичане, пользовались такой возможностью. Поэтому вполне можно говорить именно о «генделевских» певцах, усвоивших его стиль, его манеру, его художественные принципы. Эти принципы ощутимо отличались от принятых в итальянской опере, однако учитывали и сложившуюся в ней практику.

В певческом мире царила своя иерархия, отчасти писаная, а отчасти выстраивавшаяся в каждом театре в зависимости от обстоятельств.

На высшей ступеньке всегда находился кастрат-премьер, называвшийся по-итальянски *primo uomo*. Ему платили бешеные гонорары, для него писались главные роли, и он мог указывать композитору менее крутого нрава, нежели Гендель, какую музыку ему хочется исполнять.

В Королевской академии музыки эту ступень занял сверстник Генделя, выдающийся кастрат-альт Сенезино. Его сценический псевдоним указывал на то, что он родился в Сиене. Настоящее его имя было Франческо Бернарди, а дебютировал он как оперный певец в 1707 году в Венеции. Современники восхищались его голосом, однако некоторые с сожалением отмечали, что актёр он посредственный. Согласно одному из описаний, во время исполнения своих арий Сенезино стоял как статуя, лишь изредка жестикулируя, причем обычно невпопад. Другие очевидцы, наоборот, полагали, что играл он совсем неплохо — впрочем, от оперных певцов того времени никто не требовал актёрских способностей.

Гендель написал для Сенезино в общей сложности 17 партий, включая партии в своих ораториях начала

1730-х годов. Однако личные отношения певца с композитором, изначально весьма прохладные, постоянно ухудшались, и в 1733 году Сенезино сбежал из его труппы, перейдя в стан конкурентов. Видимо, два строптивца так и не смогли найти почву для компромисса. При этом у Генделя и Сенезино было много общего: одни и те же покровители (граф Бёрлингтон и герцог Чендосский), сходные интересы (Сенезино также много читал и коллекционировал картины). Судя по сатирическим картинам и гравюрам Уильяма Хогарта, на которых, среди прочих персонажей, фигурирует и Сенезино, кастрат питал пристрастие к ювелирным украшениям и носил по несколько перстней сразу. Но имеются и другие изображения, представляющие Сенезино отнюдь не тем манерным и тщеславным модником, над которым иронизировал Хогарт. Художник Джон Вандербанк запечатлел певца в роли Бертарида, короля-изгнанника из генделевской «Роделинды». Высокий и стройный герой, одетый в стилизованный венгерский костюм, задумчиво созерцает свой собственный конный памятник и размышляет о бренности жизни; такому Бертариду сразу хочется верить и сочувствовать.

Прожив в Лондоне 16 лет и вернувшись на покой в родную Сиену, певец ввёл у себя дома английские порядки. Вечерами он пил экзотический для итальянцев напиток — чай и держал в своём доме чернокожего слугу, попугая и ручную обезьянку. Именно с Англией был связан наивысший взлёт в его карьере. И, как знать, не напевал ли пожилой Сенезино потихоньку те арии Генделя, которые вызывали наибольший восторг у публики Королевской академии музыки? Не вздыхал ли он тайком, вспоминая себя в коронных ролях — Бертарида, Юлия Цезаря, Александра или Адмета?

В 1722—1724 годах с Генделем работал также кастрат Гаэтано Беренштадт (1687—1734). По фамилии этого певца нетрудно понять, что он был из семьи немецкого происхождения, однако родился и учился во Флоренции. В Лондон он попал ещё в 1717 году, и ради него Гендель переписал партию Арганта в возобновлённом «Ринальдо», добавив туда три новые арии. Примечательной чертой Беренштадта было броское сочетание сладостного «медового» голоса и необычайно высокой, громоздкой и непропорциональной фигуры с маленькой головой, длинным туловищем и конечностями. Подобные внешние особенности вообще были свойственны кастратам из-за гормонального дис-

баланса, но у Беренштадта они приобрели гипертрофированные формы. Это делало практически невозможным его выдвижение на первые роли, и Беренштадту обычно поручались партии «злодеев», будь тот варвар Аргант в «Ринальдо» или тиран Птолемей в «Юлии Цезаре». При этом сам певец обладал куда менее занозистым характером, чем Сенезино. Его главным увлечением было чтение книг оккультного содержания, которые он много лет коллекционировал, приобретая также репутацию искушённого букиниста.

Особенности внешнего облика некоторых генделевских певцов спровоцировали возникновение одного из очень немногих изображений современниками спектакля Королевской академии музыки: это сцена из оперы Генделя «Флавий» (1723), зафиксированная в многофигурной сатирической гравюре Уильяма Хогарта «Дурной вкус в городе».

Рассмотрим эту гравюру подробнее.

В глубине многофигурной композиции виднеется здание в классицистском палладианском стиле — это Бёрлингтон-хаус на Пиккадилли, резиденция «графа-архитектора» Ричарда Бойла. На фасаде висит надпись — «Академия искусства», однако у величавых ворот этого здания всего три человека разглядывают статуи, изображающие Микеланджело, Рафаэля и английского архитектора Уильяма Кента. Кент, конечно, был отнюдь не ровней великим мастерам Ренессанса, и размещение его изваяния выше двух прочих само по себе свидетельствует о том, что и в академических кругах со вкусом обстояло не лучшим образом.

О полном художественном упадке говорит и повозка торговли в центре гравюры: женщина продаёт в качестве обёрточной бумаги сочинения лучших английских поэтов и писателей — от Шекспира до Аддисона. Справа толпы народа ломятся в театр Линкольнс-Инн-Филдс, где дают фарс Джона Рича «Арлекин — доктор Фауст». Народу так много, что за порядком приходится следить солдатам. С этим балаганным зрелищем конкурирует Королевский театр на Сенном рынке, помещённый Хогартом в левой части гравюры. В нижнем ярусе, видимо, должен состояться маскарад, поскольку устремляющаяся туда толпа наряжена в самые диковинные костюмы, а верховодит ею парочка в обличье дьявола и шута в колпаке с бубенцами. Из окна на втором этаже высовывается человек в пышном парике, которого можно принять за Генделя, однако, как установили искусствоведы, это его импресарио — Хайдеггер. Над фасадом театра укреплён интересующий нас реклам-

ный плакат с изображением сцены из оперы «Флавий». Декорация представляет дворцовый зал. На переднем плане красуется гротескная группа: гигант с маленькой головой и нелепо расставленными ногами — Беренштадт (Флавий) и чуть менее высокий и более пропорционально сложенный Сенезино (Гвидо), а рядом с ними — малорослая примадонна Франческа Куццони (Эмилия), едва доходящая Беренштадту до пояса. На плакате поместилась также группа коленопреклонённых аристократов, поклонников Куццони во главе с графом Петерборо, умоляющих её принять восемь тысяч фунтов стерлингов и высыпавших к её ногам кучу золота. На самом деле таких сумм ей никогда не платили, это бурлескное преувеличение. Однако гонорары ведущих солистов действительно впечатляли. Куццони получала за сезон полторы тысячи фунтов стерлингов, Сенезино — две. В тот же период, если верить свидетельству И. Б. Кюхельбекера, епископ Лондона имел жалованье две тысячи фунтов, а епископ Оксфорда — всего 500 (правда, архиепископ Кентерберийский получал семь тысяч фунтов — сумму всё-таки меньшую, чем Хогарт пририсовал Куццони)¹.

Изображённая здесь сцена из «Флавия» даёт некоторое понятие и об оформлении спектакля 1723 года, и о костюмах, в которых выступали солисты, и об их жестикуляции во время пения. Так что из весьма зубастой карикатуры эта картинка превратилась в ценный исторический источник. Существует и анонимная реплика хогартовской гравюры, представляющая тех же персонажей, но уже без их титулованных и не в меру щедрых поклонников.

В музыке Генделя, оставшейся за кадром хогартовского изображения, нет ровно ничего смешного. Напротив, «Флавий» — одна из самых драматичных его опер. Пылкий молодой герой Гвидо (его пел Сенезино) попадает примерно в ту же ситуацию, что и герой трагедии Пьера Корнеля «Сид»: он вынужденно убивает на дуэли отца своей возлюбленной Эмилии и впадает в отчаяние от содеянного. В итоге король Флавий прощает Гвидо и воссоединяет его с невестой.

Настоящие мужские голоса, в том числе тенора, использовались в итальянской опере первой половины XVIII века лишь от случая к случаю, и обычно не в партиях юных влюблённых. Но в 1710-х годах в Италии начали появляться пре-

¹ *Küchelbecker J. B. Op. cit. S. 38.*



Дурной вкус в городе. Гравюра У. Хогарта. Около 1723 г.

Газтано Беренштадт, Франческа Куццони и Сенезино в опере Генделя «Флавий». Карикатура. 1720-е гг.



красные тенора, прошедшие выучку у кастратов и мастерски владевшие как кантиленой, так и колоратурой. Поручать им по старой привычке трагедийные роли комических старух или пожилых резонёров было неразумно, особенно если певец был молод и хорош собой. И композиторы постепенно принялись создавать для теноров партии героического и драматического характера. Правда, поначалу такие персонажи всё-таки относились к типу благородного отца или благородного тирана, а не героя-любовника. Многие оперы Генделя 1710—1720-х годов обходились вообще без теноровых партий, поскольку наличие тенора в итальянской труппе не считалось тогда обязательным. Более активно композитор начал использовать теноров в операх 1730-х годов и особенно в ораториях.

Амплуа низких мужских голосов — басов и баритонов имело в итальянской опере чёткие рамки: басовый голос означал нечто «низкое» — inferнальную натуру персонажа (демоны, злодеи, маги), принадлежность к варварским народам, преклонный возраст, простонародное происхождение, злодейскую или мятежную натуру. Главный положительный герой серьёзной итальянской оперы первой половины XVIII века не мог петь басом или баритоном, хотя Гендель, будучи немцем, вовсе не питал предубеждения к басам. Он умел делать их роли очень яркими и выигрышными как в вокальном, так и в сценическом отношении.

Большинство басовых партий в операх 1720-х годов писалось в расчёте на гибкий и подвижный голос Джузеппе Мария Боски (1698—1744). Судя по тесситуре, у него был скорее высокий бас-баритон, нежели чистый бас. Этого великолепного певца Гендель заметил ещё в Италии (в 1709—1710 годах он пел малозначительную партию придворного Палланта в «Агриппине»). Затем Боски исполнил роль влюбчивого фанфарона Арганта на премьере «Ринальдо», но уже в 1711 году покинул Лондон и затем работал преимущественно в Дрездене. Композитор приложил все усилия, чтобы удержать Боски в труппе Королевской академии музыки. Как правило, этому певцу доставались роли харизматичных злодеев или блистательных варваров. Исключением был великодушный Геракл в опере «Адмет» (1726).

Ведущие женские партии в итальянских операх того времени писались для сопрано, хотя не всегда данное понятие соответствовало нынешним представлениям об этом голосе. От сопрано в первой половине XVIII века не требовалось слишком высоких нот вроде «коронного» *до* тре-

твѣй октавы. Некоторые сопрано того времени сейчас бы расценивались скорее как меццо-сопрано. Но от любой певицы, претендовавшей на статус примадонны, требовалось идеальное владение как кантиленой, так и колоратурой во всех регистрах. Голос должен был звучать идеально ровно, наполненно, легко и подвижно. В этом примадонны не уступали кастратам, хотя женские голоса не могли быть такими же сильными, да этого от них и не ожидалось. Меццо-сопрано и контральто также могли выступать в качестве примадонн, однако у них была своя специфика. Женское контральто в некоторых случаях заменяло кастрата, и потому такие певицы довольно часто играли «брючные» трагедийные роли, причѣм не комические, а вполне серьёзные и даже героические. Некоторые певицы славились именно в таких амплуа. Они обходились дешевле кастратов, а публику, помимо пения, привлекало пикантное зрелище дамы в мужском костюме. Слишком смелым этот костюм быть не мог, но всё-таки позволял оценить стройность ног и фигуры.

В Италии, особенно в Риме, где продолжал действовать папский запрет на публичные выступления певиц, вполне привычной была и обратная практика, когда в женских партиях и в женских костюмах появлялись кастраты. Гендель в Лондоне не прибегал к этому никогда, и в его операх женские партии исполнялись только певицами.

В 1720 году примадонной Королевской академии музыки стала, как мы знаем, Маргерита Дурастанти. Гендель очень ценил её как артистку, однако публика находила певицу слишком некрасивой и неизящной (либреттист Ролли в частном письме даже обозвал её «слонихой»). Отзывы о пении и актѣрском мастерстве Маргериты были, однако, достаточно единодушными. Пела она стабильно хорошо, а в мужских ролях, которые Гендель иногда ей поручал, внешняя неуклюжесть певицы смотрелась не так неуместно, как в женских.

В 1723 году место примадонны заняла певица, также не блиставшая красотой и вдобавок имевшая крайне неприятный характер, однако обладавшая ангельским голосом — великая Франческа Куццони (1696—1778). Ко времени своего приезда в Лондон она была уже знаменитой певицей, выступавшей в разных городах Италии. На афишах она сохранила свою девичью фамилию, хотя в конце 1722 года вышла замуж за композитора и клавесинного мастера Пьетро Джузеппе Сандони и в официальных документах иногда

значилась как «мадам Сандони». Однако 11 января 1725 года лондонское издание «Дейли джорнэл» («Daily Journal») вдруг сообщило о состоявшемся браке Куццони с богатым итальянцем Пьетро Сан-Антонио Ферре. В 1736 году в Европе ходили слухи, будто в Венеции ей вынесли заочный приговор за отравление супруга (какого именно, неизвестно). Возможно, эти слухи не имели под собой почвы, но семейная жизнь примадонны явно не была образцовой¹.

Современники описывали Франческу Куццони как женщину маленького роста, с некрасивым лицом, отмеченным следами оспы, не отличавшуюся ни умом, ни образованностью, вздорную, скандальную, алчную — и тем не менее все критики соглашались с тем, что её пение заставляло забыть обо всех этих недостатках. Соловьиное трепетное сопрано нежного тембра, грациозно-подвижное в колоратурах и трогательное до слёз в медленной кантилене — голос был главным сокровищем Куццони, и благодаря ему она пользовалась восторженным поклонением английских меломанов. Что бы она ни спела, даже простую гамму, всё получалось выразительным, нервно-проникновенным и поэтичным. При этом Куццони славилась исключительной чистотой и ровностью тона; она никогда не фальшивила и не форсировала высоких нот.

Гендель предполагал, что в 1726 году Куццони уедет из Лондона, а на замену ей приедет другая итальянская дива — Фаустина Бордони (1697—1781). Но вышло так, что Куццони по воле дирекции осталась, а отменить контракт с Бордони было уже невозможно. Так в труппе Королевской академии музыки появились сразу две примадонны экстра-класса, которые яростно ненавидели друг друга. В Лондоне их прозвали «королевами-соперницами» (*Rival Queens*). Если до этого вокруг театра происходили словесные баталии и даже потасовки поклонников Сенезино и Куццони, то теперь партия страстных обожателей возникла вокруг Фаустины. В отличие от Куццони она была очень миловидной, хотя вряд ли её можно было назвать совершенной красавицей. О внешности Куццони мы можем судить лишь по словесным описаниям и очень немногим графическим изображениям, большинство которых имеет характер карикатур или беглых набросков. Фаустине повезло гораздо больше: её неоднократно писали видные художники, в том числе Розальба Каррьера (1675—1757), оставившая как минимум

¹ BDA. Vol. 4. P. 114—117.

два портрета молодой певицы. Один из них, хранящийся в Дрезденской картинной галерее, датируется 1724—1725 годами, то есть он был написан примерно за год до появления Фаустины в Лондоне. Она изображена в расцвете женственной прелести: в тёмно-русых волосах — гроздь белых цветов, в ушах — жемчуг, одна грудь выглядывает из-под белоснежных кружев, в руке — тетрадка с нотами очередной партии, а из полураскрытых губ, вероятно, льются звуки чудесного голоса. Другой портрет, написанный Каррьерой в Венеции, относится к 1730-м годам, когда Фаустина была уже замужем, выдержан в более сдержанной манере. Но и здесь присутствует и оттеняющий свежесть её кожи жемчуг, и любимый ею лазурный цвет платья, и чуть вызывающее выражение лица.

Голос Фаустины, не менее звонкий и подвижный, чем у конкурентки, был чуть ниже по тесситуре. Фаустине лучше всего удавались блестящие бравурные арии, однако и в лирических эпизодах она была вполне убедительна, поскольку прекрасно владела «длинным» дыханием. Для театра соперничество двух великих певиц было даже выгодно, поскольку подогревало интерес публики к спектаклям. Но Генделю как композитору и художественному руководителю труппы приходилось несладко. Сенезино часто капризничал, Куццони закатывала скандалы. Нрав Бордони был более покладистым, однако итальянский темперамент брал своё, и она также иногда взрывалась гневом.

Однажды вражда певиц дошла до безобразной драки прямо на сцене. Это произошло 6 июня 1727 года на представлении оперы Бонончини «Астианакс», в присутствии Каролины, принцессы Уэльской, и её свиты; в конфликт оказался вовлечён весь зал, ибо поклонники Куццони и Бордони, разделившись на две партии, кричали, шумели и свистели, словно на собачьих или петушиных боях. Событие вызвало большой резонанс и было описано по горячим следам в тотчас изданной анонимной брошюре (авторство ныне приписывают Джону Арбутноту). «Ведь это стыд, — писал автор памфлета, — когда две хорошо воспитанные дамы обзывают друг друга ведьмами и курвами, осыпают друг друга проклятьями и дерутся, как уличные потаскушки»¹. Ревниво относившийся к оперному театру Колли Сиббер также издал (правда, без указания своего имени) рифмованный фарс под названием «Распря, или

¹ Барна И. Указ. соч. С. 101.

Королевы-соперницы». Перебранка див в этом фарсе доходит до непристойных выражений и перерастает в яростную драку. Окружающие тщетно пытаются разнять вцепившихся друг другу в волосы примадонн, и лишь маэстро Гендель сохраняет философское спокойствие. «Когда они устанут, их ярость стихнет сама собой», — изрекает он, хладнокровно сопровождая ускоряющийся ход драки ударами литавр¹. Насколько описание Сиббера соответствовало действительности, сказать трудно, однако из него можно заключить, что литавры в оркестре имелись, хотя в партитурах генделевских опер тех лет их партия не выписана.

В 1728 году Фаустина покинула Англию, вернувшись в Италию, а в 1730 году вышла замуж за ещё одного «милого саксонца», оперного композитора Иоганна Адольфа Хассе (1699—1783). Этот брак оказался очень счастливым и творчески продуктивным. Чета Хассе воцарилась в Дрездене, где Иоганн Адольф стал в 1731 году придворным капельмейстером, а Фаустина — его бессменной примадонной. На премьере первой дрезденской оперы Хассе «Клеофида», в которой заглавную роль пела Фаустина, присутствовал, среди других слушателей, Иоганн Себастьян Бах. С Генделем она больше не работала, хотя, вероятно, сохранила о нём благодарные воспоминания. Как явствует из одного письма Роллы, Фаустина несколько по-свойски называла Георга Фридриха Гендельчиком, *Handelino*, и была с ним в хороших отношениях.

На вторых ролях в операх Генделя вплоть до 1724 года выступала английская певица Анастасия Робинсон (1692—1755) — талантливая артистка с удивительной биографией. Она была дочерью художника и родилась, по-видимому, в Италии, где тот совершенствовался в живописи. В ранней юности она пела и играла на клавесине лишь в светских салонах, но, когда отец начал терять зрение, Анастасия решила выйти на сцену, чтобы содержать семью, поскольку две её сестры не обладали подобными талантами. В 1714 году она познакомилась с Генделем, который поручил ей сольную партию в кантате «Ода ко дню рождения королевы Анны». Робинсон пела также партию Альмилены при возобновлении «Ринальдо» и сходную по амплу партию Орианы в «Амадисе». Однако примерно в 1719 году после серьёзной болезни голос Анастасии Робинсон мутировал из сопрано в контральто и, вероятно, утратил прежнюю подвижность.

¹ Барна И. Указ. соч. С. 102—104.

Гендель очень дорожил этой певицей, которая была исключительно музыкальна, прекрасно понимала его намерения и вдобавок отличалась мягким, кротким и доброжелательным нравом. К тому же Анастасия была хороша собой и выглядела настоящей леди с безупречными манерами. Поэтому в партиях, созданных для неё, композитор старался в самом выгодном свете преподнести певческие и актёрские достоинства Анастасии, по возможности скрыв недостатки. Робинсон появлялась в ролях благородных страдающих героинь (Зенобия в «Радамисте», Теодата во «Флавии», Корнелия в «Юлии Цезаре»), которым подобало исполнять медленные патетические арии без бравурных пассажей.

Несомненно, Гендель был осведомлён о том, что в 1722 году Анастасия Робинсон стала тайной супругой Чарлза Мордаунта, графа Петерборо и графа Монмута (1658—1735). Она покорила его сердце, исполняя роль Гризельды в одноимённой опере Боноччини на сюжет из новеллы Джованни Боккаччо; образ Гризельды в то время был нарицательным обозначением безупречно верной, кроткой и терпеливой супруги.

Мордаунт, страстный любитель оперы, являлся пэром, членом палаты лордов, командующим английскими войсками в Испании во время Войны за испанское наследство, а затем — вице-адмиралом английского флота. Человек такого ранга не мог открыто взять в жёны девушку незнатного происхождения, вдобавок оперную певицу, а благонаравная мисс Робинсон категорически отказывалась идти в содержанки. В результате после заключения тайного брака супруги долгие годы официально жили порознь, хотя Анастасия ушла со сцены и после 1724 года выступала только как камерная певица или же участвовала в концертных благотворительных исполнениях ораторий Генделя. Граф Петерборо, упорно делавший вид, будто Робинсон всего лишь его добрая приятельница, тем не менее был непримирим к любому, кто проявлял к ней непочтение. Так, он заставил самого Сенезино, чем-то обидевшего Анастасию, прилюдно просить у неё прощения на коленях, а графа Стенхопа, пытавшегося этому помешать, вызвал на дуэль (которая, впрочем, не состоялась).

Лишь перед смертью граф Петерборо открыто признал свой брак, с которым его аристократическая семья давно уже смирилась, убедившись в моральной безупречности леди Анастасии. Её нравственная щепетильность сыграла, впрочем, роковую роль: граф оставил после себя весьма от-

кровенные объёмистые мемуары, которые Анастасия лично сожгла, ибо полагала, что они порочат репутацию покойного и бросают тень на доброе имя его семьи. Учитывая, насколько насыщенной событиями и приключениями была длинная жизнь Чарлза Мордаунта, об этом поступке остаётся лишь сожалеть.

Судьбы многих генделевских певцов могли бы стать сюжетной основой для опер или романов, что лишний раз доказывает нерасторжимое переплетение искусства и реальности.

Анатомия оперы

Оперы Генделя 1720—1728 годов образуют определённое единство, обусловленное не столько жанром, сколько той эстетической направленностью, которая была обозначена в посвящении к «Радамисту». Если попытаться суммировать общие принципы, объединявшие эти произведения, то они будут примерно следующими: опера — это высокое искусство; опера — это театр, действие и зрелище, а не просто красивое пение; опера — это средство художественного анализа человеческих страстей, характеров, нравов; опера — это универсальное явление, способное вобрать в себя все эпохи, народы, вкусы, стили.

В настоящее время эти постулаты кажутся хрестоматийными истинами. Но в 1720-х годах их нужно было доказывать и отстаивать, иногда в трудной борьбе с критиками и недоброжелателями.

У итальянской оперы в Лондоне было множество поклонников, как явствует из состава высокопоставленных пайщиков и попечителей Королевской академии музыки. Однако достаточно влиятельными были и голоса противников, к числу которых принадлежали некоторые выдающиеся умы Британии. Среди них — блистательные учёные (во главе с самим сэром Исааком Ньютоном, признававшимся, что опера нагоняет на него сон), писатели, поэты, художники, журналисты и, не в последнюю очередь, священники.

Оппонентами Генделя были такие великие представители английской культуры, как Даниель Дефо (знаменитый роман о Робинзоне Крузо появился в год основания Королевской академии музыки — 1719-м), Джонатан Свифт («Путешествия Гулливера» были изданы в 1726 году), а также уже упоминавшиеся здесь Александр Поуп, Джозеф Ад-

дисон, Ричард Стил, Уильям Конгрив, Уильям Хогарт. Со многими из них Гендель был знаком (или познакомился позднее, как со Свифтом), кое с кем находился во взаимно уважительных отношениях, а временами и сотрудничал (Поуп). В целом английские литераторы и интеллектуалы относились к оперному искусству чаще всего критически, скептически или иронически. Их воздействие на умы было более значительным, чем влияние даже самых выдающихся музыкантов — хотя бы потому, что суждения литераторов распространялись и печатным способом, и устным (общение в различных публичных местах, в салонах, театральных кулуарах), и через личные письма к друзьям и знакомым. Карикатуры же Хогарта, бичевавшие пороки современников, били просто наотмашь, и хотя сам Гендель не был их мишенью, рикошетом доставалось и ему.

Позиции критиков были совсем неоднородны. Некоторые вообще отрицали художественную и моральную ценность оперы, считая её лишь разорительным развлечением и источником разврата и скандалов (Арбутнот и Хогарт). Другие полагали, что сам жанр достоин интереса, однако следует не заимствовать иностранные образцы, а создавать национальную английскую оперу (на этих позициях стояли Аддисон, Дефо и Конгрив). Третьи же, не имея ничего против итальянской оперы, были склонны отдавать в этом жанре предпочтение не «варягу» Генделю, а подлинным итальянцам — хотя бы тому же Джованни Боноччини. В 1720-е годы была создана остроумная эпиграмма, авторство которой приписывалось то Свифту, то Поупу, хотя на самом деле её сочинил Джон Байрон:

Одни твердят, что рядом с Боноччини
Минхеер Гендель — неуч и разиня.
Другие: Боноччини после Генделя? —
Маэстро пуст, как серединка кренделя.
Но я молчу, ища названья для
Отличья Труляля от Траляля¹.

¹ Some say, compar'd to Bononcini
That Mynheer Handel's but a Ninny
Others aver, that he to Handel
Is scarcely fit to hold a Candle
Strange all this Difference should be
Twixt Tweedle-dum and Tweedle-dee!

Считается, что персонализированные Труляля и Траляля стали персонажами книги Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» (эпи-

Полемика между сторонниками Генделя и Бонончини имела, помимо музыкальной, также политическую подоплёку. Генделю покровительствовали король Георг I и партия консерваторов (тори), а на стороне Бонончини автоматически оказывалась оппозиция — партия вигов и герцогиня Мальборо¹. Сара Черчилль, герцогиня Мальборо (1660—1744), была очень влиятельной леди; она много лет являлась близкой подругой королевы Анны и оказывала воздействие на английскую политику даже после смерти королевы. Её супруг Джон Черчилль, первый герцог Мальборо (1650—1722), был видным политиком и полководцем. Именно о нём его враги-французы сложили в 1709 году насмешливую песенку «Мальбрук в поход собрался». Бонончини написал в 1722 году траурный антем на погребение герцога Мальборо; герцогиня назначила композитору пенсию в 500 фунтов (намного больше, чем король Генделю) и предоставила апартаменты в своём доме. Имели значение и финансовые коллизии, связанные с раскладом политических сил. Печально знаменитая финансовая пирамида — Компания Южных морей, разорившая тысячи состоятельных людей, в том числе герцога Чендосского, была созданием тори; этой компании покровительствовала королевская фаворитка Мелузина фон дер Шуленбург, что бросало тень и на позицию короля. Гендель также вкладывал деньги в акции Компании Южных морей, однако ему удалось вовремя выйти из рискованной игры и несколько не пострадать. Либо у него сработало бюргерское здравомыслие, либо любимец короля обладал инсайдерской информацией о скором крахе пирамиды. Ганноверская династия, похоже, не только не пыталась завоевать симпатии англичан, но и словно бы нарочно делала всё, чтобы настроиться против себя и элиту, и общество. Поэтому те, кто терпеть не мог ганноверское семейство, распространяли свою нелюбовь и на Генделя.

Подобные оперные «войны» с политическим подтекстом нередко возникали в XVIII веке, когда открытая критика правящего монарха была невозможна или чревата нежелательными последствиями.

Между тем Бонончини, в котором многие видели альтернативу Генделю, был мастеровитым и одарённым ком-

грамма цит. по изд.: *Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес: Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье* / Под ред. Н. М. Демуровой. М.: Наука, 1991).

¹ *Burney Ch. Op. cit.* P. 324.

позитором, хотя, конечно, далеко не гением. Его оперы, шедшие на сцене Королевской академии музыки, оказались гораздо понятнее публике, нежели масштабные творения Генделя. Певцам было намного легче учить короткие и простые арии Бонончини, нежели генделевские композиции с их извилистыми мелодиями, богатым оркестровым сопровождением и очень изысканной гармонией. Арии Генделя слушателям было не так-то просто запомнить или напеть, выйдя из театра; музыкальные и художественные образы, воплощённые в них, были изначально сложны и многогранны. При том, что Гендель и Бонончини отнюдь не являлись личными врагами, они воплощали два разных подхода к поэтике оперного жанра, хотя работали в одних и тех же формах.

Итальянская опера к тому времени выработала неписаную систему правил, которым должен был следовать любой композитор. Отступления от канона допускались лишь до известных пределов; слишком смелые новации могли натолкнуться на обструкцию певцов и публики.

Опера открывалась оркестровой увертюрой и обычно включала в себя три акта. Акт делился на сцены, однако главной композиционной единицей была ария, в которой действие приостанавливалось, а герой изливал свои чувства. Многие итальянские оперы состояли из одних только арий, без ансамблей и хоров. Связками между ариями служили речитативы, в которых, собственно, происходило действие. В драматических моментах речитативы исполнялись в сопровождении оркестра, но обычно шли под аскетичный аккомпанемент континуо (клавесина и виолончели), что позволяло залу ясно слышать слова, а исполнителям продемонстрировать мастерство декламации. Поскольку у Генделя в оркестре работали выдающиеся музыканты, периодически он поручал тому или иному инструменту солировать наравне с певцом. Это не возбранялось; напротив, певцам нравилось состязаться с инструменталистами, а публика увлеченно следила, кто окажется на большей высоте.

Самой распространённой формой в операх и ораториях той эпохи была так называемая форма *да капо* (*da capo*, сокращённо *D. C.* — «сначала», буквально «с головы»). В ней сочинялись и арии, и ансамбли, а порой даже хоры. Текст арии *да капо* был преднамеренно лаконичным. Поэты писали два двустишия или две терцины, выразившие либо два оттенка одной мысли, либо две части метафоры, либо

контрастное сравнение двух образов. Нередко, например, волнение героя сравнивалось с бурным морем, а обретение счастья — с появлением солнца после грозы. Казалось бы, оперные тексты сплошь состояли из клише, и отчасти это так и было, но сочинять их было не так уж просто. В немногих словах нужно было уметь рельефно преподнести самое главное, и подобрать эти слова так, чтобы они легко воспринимались на слух, хорошо ложились на музыку и были удобны для вокализирования. Поэтому самыми подходящими оказывались слова, содержавшие слоги с ударными звуками «а» или, в крайнем случае, «о» и «е»; распевать рулады на «у» или «и» никто бы не стал — это звучало некрасиво.

После исполнения второй части арии следовало повторить первую, и этот повтор не выписывался в нотах, а обозначался словами *da capo*. Однако в эпоху барокко реприза *da capo* никогда не бывала абсолютно точной. Публика ожидала, что солист украсит мелодию новыми трелями и пассажами, которые по виртуозности должны превзойти всё, спетое ранее. Кроме того, перед заключительным вступлением оркестра делалась риторическая пауза, и певец должен был исполнить сольную каденцию — своего рода импровизацию, мастерски распев слоги последних слов арии. Насколько это известно, Куццони вставляла в арии собственные украшения и делала это с большим вкусом. Дурасанти же настолько давно и хорошо знала стиль Генделя, что могла «читать» его мысли. Певцы или певицы, лишённые творческой фантазии, прибегали к помощи знакомых композиторов и выучивали «импровизации» заранее, но старались всё-таки не воспроизводить каждый раз одни и те же рулады. Слушатели с нетерпением ждали, какие «коленца» продемонстрирует сегодня их любимый певец. Соперничавшие солисты (вроде Куццони и Бордони или Сенезино и Беренштадта) стремились «перепеть» друг друга, что тоже добавляло азарта в каждое исполнение.

Лишить певцов и публику любимой забавы было немислимо, и Гендель следовал общепринятым правилам. Но именно потому, что все композиторы сочиняли арии в одной и той же форме, различия в стиле и мастерстве становились сразу заметными. Гендель старался преобразовать форму *da capo* изнутри, увеличивая её масштабы в самых ответственных сценах, требовавших глубокого эмоционального погружения в чувства героев, или вводя в неё шокирующе резкие контрасты между разделами. Он

не был первым композитором, который до этого додумался, однако в его музыке этот приём приобрёл особый драматический смысл. Чаще всего контраст возникал в жалобных ариях *lamento*, где персонаж оплакивал свои несчастья. Медленному разделу, насыщенному страдальческими интонациями и длинными протяжными нотами, внезапно противопоставлялся взрыв отчаяния или гнева в быстром темпе, с виртуозными пассажами и решительной каденцией с трелью. После этого можно было опять предаваться слёзной тоске — *da capo* слушалось совсем по-иному, чем начало арии, и образ героя или героини расцветивался новыми красками.

Как правило, такие контрастные арии поручались героям, склонным к неожиданным поступкам и быстрым сменам чувств. В частности, в «Ринальдо» жалоба Армиды на равнодушие рыцаря к её чувствам сменяется яростным гневом — и вновь отчаянными стенаниями в сопровождении «рыдающего» вместе с героиней фагота.

Ах, жестокий, эти слёзы
Пред тобою лью, любя!

А не то мои угрозы
Мечь обрушат на тебя!¹

Цепочки арий, изредка перемежаемых ансамблями, у Генделя выстраивались в последовательность, определённую не только текстом либретто, но и музыкальной драматургией. Он тщательно следил за тем, чтобы персонажи пели в тональностях, соответствовавших смыслу текста, чтобы соседние арии отличались друг от друга темпом, настроением, инструментровкой и чтобы партии главных героев характеризовали их образы с разных сторон. В принципе такой в идеале и была музыкальная поэтика серьёзной итальянской оперы, но далеко не все композиторы могли и хотели ей следовать. В 1720-х и особенно 1730-х годах в Италии распространилась мода сочинять все арии исключительно в простых мажорных тональностях — они звучали приятно, сладостно, непременно для слуха и были удобны для

¹ Ah! Crudel, il pianto mio
Deh! Ti mova per pietà.

O infedel al mio desio
Proverai la crudeltà.

певцов и оркестрантов. В музыке Генделя мажор отнюдь не царит; композитор пользуется всей палитрой гармонических красок, не избегая ни минора как такового, ни сложных тональностей со многими знаками в ключе — они являлись носителями самых необычных аффектов.

Создавая свои оперы, Гендель искал то содержание, которое могло бы соперничать по значимости с содержанием драматических пьес, шедших на английских сценах, но в то же время выражалось бы прежде всего музыкальными средствами, недоступными чистой драме. Тем самым он активно создавал для оперы естественную нишу, занять которую не могло никакое другое искусство.

Сюжеты его опер 1720—1728 годов вполне отчётливо выстраиваются в определённую линию. Все главные герои — яркие личности с сильными характерами и необычными судьбами. Трагических развязок Гендель, как правило, избегает, но по ходу действия героям приходится претерпевать столько испытаний и бедствий, что счастливый итог выглядит заслуженной наградой за пережитые страдания, а иногда и вовсе не воспринимается как окончательное разрешение конфликта.

В генделевских операх 1720-х годов бросается в глаза почти полное доминирование мужских образов, что отражено прежде всего в названиях. Лишь в одной опере из четырнадцати (или тринадцати, если не считать коллективного «Муция Сцеволу») на первое место ставится женский образ — это «Роделинда». Можно, конечно, заподозрить, что преобладание в заглавиях мужских имён связано с приоритетом кастратов, прежде всего ревнивого к славе Сенезино. Но это было не совсем так. На премьере «Радамиста», как мы знаем, заглавную роль пела Дурастанти, а Сенезино в Лондон ещё не прибыл. К тому же в операх других композиторов, которые шли в те же годы на сцене Королевской академии музыки, женские имена в названиях встречались, прежде всего у изящного лирика Бононини («Гризельда», «Эрминия», «Кальфурния»). Пристрастие к подчёркнуто мужественным героям проявил, кроме Генделя, его давний знакомый Аттилио Ариости, оперы которого также ставились в «Королевской академии музыки»: «Гай Марций Кориолан» (1723), «Веспасиан», «Консул Аквиллий» и «Артаксеркс» (1724), «Дарий» (1725), «Луций Вер» и «Тевдзон» (1727).

Если добавить сюда оперы самого Генделя, то мы получим достаточно полный обзор истории Древнего мира

(«Александр», «Юлий Цезарь в Египте», «Публий Корнелий Сципион», «Муций Сцевола», «Радамист», «Птолемей, царь Египта») и Средневековья («Оттон», «Флавий», «Роделинда», «Ричард I»). Более современные сюжеты в операх обычно не фигурировали — возможно, отчасти и потому, что правившие в Европе монархи и князья вряд ли одобрили бы появление на сцене поющих персонажей, изображавших их непосредственных предков и родственников. Древний Восток, классическая Античность и европейское Средневековье предоставляли возможность высказаться на любые темы, не затрагивая напрямую никого из современных властителей.

Исторические, а не мифологические сюжеты были характерны для венецианской героической оперы конца XVII — начала XVIII века, а затем и для оперы-серии; здесь Гендель в целом следовал знакомой ему традиции. Но выбор этих сюжетов и их трактовка были во многом обусловлены английской культурой, внутри которой Гендель старался укоренить столь дорогой ему жанр искусства. Иногда в его операх сквозят «шекспировские» мотивы, явно рассчитанные на узнавание местной публикой. Либретто некоторых опер, имеющие итальянские источники, восходят на самом деле к французским трагедиям Корнеля или Расина, и здесь композитор также явно рассчитывает на осведомлённость аудитории.

В 1720-х годах в стенах Королевской академии музыки Гендель пытался создать публичный, общественно значимый оперный театр, который, находясь под покровительством просвещённого монарха и хорошо образованной элиты, способствовал бы художественному воплощению серьёзных идей и распространению высокого вкуса. Эта программа была обозначена в посвящении к «Радамисту», и Гендель не отступался от неё в последовавшие восемь лет, хотя с нынешней исторической дистанции очевидно, что она была утопией.

О героях и тиранах

В 1724—1725 годах Гендель создал три великие оперы, судьбы которых исторически сложились по-разному. Это «Юлий Цезарь в Египте» (преьера состоялась 20 февраля 1724 года), «Тамерлан» (31 октября 1724-го) и «Роделинда» (13 февраля 1725-го). Все три написаны на либретто Никола

Франческо Хайма. Самой знаменитой и часто исполняемой из них остаётся первая, но и другие не менее замечательны.

«Роделинда» выделяется не только тем, что в ней на первый план выведен женский образ, но и тем, что с этой оперы в XX веке начался так называемый «генделевский ренессанс», в результате которого в наше время Гендель стал самым репертуарным оперным композитором эпохи барокко.

Всё началось с того, что профессор Гёттингенского университета, искусствовед Оскар Хаген (1888—1957) решил вернуть несправедливо забытые оперы Генделя на театральную сцену. В 1920 году Хаген силами местных энтузиастов поставил в Гёттингене «Роделинду». Затем последовали другие гёттингенские постановки: «Оттон», «Юлий Цезарь в Египте», «Ксеркс», «Аэций», «Радамист». Поначалу Хаген набирал исполнителей из числа своих друзей, коллег и студентов, и сам дирижировал университетским оркестром. Начинание Хагена имело успех и пользовалось широкой общественной поддержкой. В 1931 году в Гёттингене было создано Генделевское общество, взявшее на себя организацию и проведение регулярных фестивалей. Вслед за Гёттингеном интерес к операм Генделя охватил другие города Германии, а затем достиг и Англии, где до этого в почёте были только генделевские оратории. «Роделинду» уже в 1920-х годах затмил ставший чрезвычайно популярным «Юлий Цезарь в Египте», однако всё-таки именно она оказалась первой ласточкой триумфального воскрешения генделевского музыкального театра в XX веке.

Нужно, впрочем, оговорить, что постановки Хагена и его преемников были крайне далеки от принятых ныне принципов музыкального аутентизма (исторически информированного исполнительства). Оперы Генделя пытались приспособить к вкусам публики, привыкшей к реалистическому психологическому театру XIX — начала XX века, и сильно их сокращали, варварски вырезая целые сцены и кромсая арии на куски. В исполнительском отношении эти версии также мало напоминали то, что звучало со сцены во времена Генделя, хотя бы потому, что к XX веку исчезли кастраты, а в оркестрах не было ни клавесинов, ни других привычных для эпохи барокко инструментов. Но историческое значение инициативы Хагена было огромно, и то, что его выбор пал поначалу на «Роделинду», говорит о выдающихся художественных достоинствах этой оперы.

Сюжет оперы опирался на историческую основу. События происходили в средневековом Королевстве лангобардов, находившемся в нынешней североитальянской области Ломбардия. Реальная Роделинда жила в VII веке и была женой короля лангобардов Пертарита (он же — Бертарид, или Бертарих). Последний правил в Милане, разделив власть с братом Годепертом. Годеперт решил свергнуть брата, для чего позвал на помощь соседа, герцога Гримоальда, который вероломно убил Годеперта и изгнал законного короля Пертарита. Жена и сын Пертарита попали в плен к Гримоальду, и лишь смерть узурпатора вернула Пертариту трон и семью.

В драме Пьера Корнеля «Пертарит» и в созданном на её основе либретто Антонио Сальви эта скупая канва событий усложнена вымышленными политическими и любовными интригами. Коварный Годеперт (имя, заметим, очень неудобное для пения) в трагедии Корнеля и в оперном либретто превратился в герцога Гарибальда, готового ради власти на любую подлость. Дабы двух оперных злодеев с похожими именами не путали, узурпатор Гримоальд приобрёл, напротив, некоторые человеческие черты. Это личность сложная, мощная и противоречивая. Он страстно и безнадежно влюблён в Роделинду, на которой мечтает жениться, отвергнув любящую его Эдвигу, сестру Бертарида. Гримоальд не до конца аморален: когда, в ответ на требование выйти за него замуж, Роделинда ставит условием, чтобы тот своей рукой убил её маленького сына Флавия, он в ужасе отказывается (собственно, на такую реакцию Роделинда и рассчитывала). Заметим, однако, что мотив шантажа через угрозу жизни маленького ребёнка, как мы помним, присутствовал и в генделевском «Родриго» (1707), где королева Эсилена намеревалась убить сына Флоринды, если та поднимет руку на короля.

Роделинде требуется огромное самообладание, чтобы не только противостоять натиску Гримоальда и Гарибальда, но и фактически спасти своего мужа Бертарида.

Свергнутый король Бертарид появляется в опере сначала инкогнито, вернувшись из изгнания переодетым в венгерский костюм и неузнаваемым. Его объявили погибшим на войне, и он теперь никто. Скрываясь ночью на кладбище, он видит, как верная Роделинда с маленьким сыном Флавием горько оплакивает его смерть у пустой гробницы. Бертарид в отчаянии наблюдает и за тем, как

его жена изъясняет мнимое согласие на брак с Гримоальдом, лишь бы отомстить ненавистному Гарибальду. Сестра Бертарида, Эдвиг, устраивает свидание мужа и жены. Все недоразумения выясняются, Роделинда и Бертарид вновь обнимают друг друга. Но Гримоальд застаёт Роделинду с соперником и из ревности бросает неузнанного короля в подземелье. Начинается борьба за его спасение. Верный придворный Унульф помогает Бертариду бежать. Более того, освобождённый Бертарид спасает спящего в саду Гримоальда, которого задумал вероломно умертвить властолюбец Гарибальд (англичане, наверное, видели в этой сцене парафразу «Мышеловки» из «Гамлета», хотя она имелась и у Корнеля). Роделинда раскрывает Гримоальду глаза на предательство его союзника. Раскаявшийся узурпатор понимает, что зашёл слишком далеко и стал игрушкой в руках циничного интригана. Он возвращает трон Бертариду и находит счастье с его сестрой Эдвигой.

Все эти дворцовые страсти были гораздо понятнее людям XVIII века, чем нам, однако Гендель настолько глубоко и проникновенно выразил чувства своих героев, что «Роделинда» волнует и ныне. Почти все героини этой оперы, за исключением чёрного злодея Гарибальда и безусловно верного Унульфа, внутренне сложны и склонны к непредсказуемым поступкам. Роделинда, при всей своей верности и чистоте, вынуждена вести опасную двойную игру, чтобы спасти свою честь, а также жизни сына и супруга. Эдвига разрывается между любовью к свергнутому брату и страстью к узурпатору Гримоальду, в котором всё-таки сохранились остатки совести и благородства. Бертарид — парадоксальный образ «слабого» главного героя, гонимого, страдающего и спасаемого от смерти стараниями близких. Как ни странно, уже в операх Генделя 1720-х годов, в которых главенствовали героические образы, начали появляться и мужские персонажи такого типа: внушающие симпатию и сострадание, но несколько пассивные, уступающие в деятельной энергии своим супругам или возлюбленным. Таковы, например, главные героини опер «Адмет» и «Сирой» или царевич Таксил в «Александрe».

Впоследствии у Генделя подобные персонажи появлялись ещё чаще — например в операх «Пор», «Орландо» (рыцарь Медоро), «Альцина» (Руджеро), «Ксеркс» (Арсамен), «Деидамия» (Ахилл). Но, если в операх 1730-х — начала 1740-х годов при обрисовке слегка женственных мужчин

можно почувствовать авторскую иронию, то в «Роделинде» её пока нет. Сенезино, исполнявшему партию Бертариды, жаловаться было не на что. Благородство его героя нигде не ставилось под сомнение, все порученные ему арии были изумительно красивы, а финальная — феерически виртуозна.

Партия Роделинды создавалась для Куцони, которая сумела создать незабываемый сценический образ. Историк Хорас Уолпол (1717—1797) описывал её в этой роли со смешанным чувством критицизма и восхищения: «Она была низкорослой коротышкой, с некрасивым лицом в следах оспы, но изящно сложенной. Хорошей актрисой она не являлась, одевалась дурно и была глупой и вздорной. И всё-таки её появление в этой опере в коричневом платье с серебряной отделкой, вульгарность и неприличие которого шокировали пожилых дам, породило среди молодёжи моду, так что это платье сделалось общепринятым символом юности и красоты»¹. Следует заметить, что Уолполу, сыну премьер-министра Англии, в момент премьеры было всего восемь лет. Может быть, он уже присутствовал на спектаклях, а может быть, писал со слов других очевидцев. Трудно сказать, почему наряд Куцони в партии Роделинды мог показаться неприличным. Цветовая гамма (коричневое с серебряным) вполне соответствовала королевскому рангу персонажа и образу носящей траур вдовы, каковой Роделинда сама себя считает в первом акте. Интересно, что, по воспоминаниям современников, король Георг I нередко посещал Королевскую академию музыки, не афишируя своё присутствие, и был одет в тёмный наряд, отделанный золотым шитьём. Может быть, эта визуальная перекличка и возмутила чопорных леди, полагавших, что певица перешла рамки допустимого? Впрочем, есть и другая версия. Согласно путевым заметкам Иоганна Базилиуса Кюхельбекера, в Англии того времени было не принято злоупотреблять роскошью в одежде: «Даже при дворе некоторые лорды появляются в небогатом платье. Бывает, что на шляпе ценой не более 60 талеров красуется аграф, стоящий несколько тысяч фунтов стерлингов. Таков английский обычай; здесь любят солидность и нечто подлинное, а не как у французов, где нравится то, что бросается в глаза. Можно жить в Лондоне без нарядов с галунами и тем не менее часто бывать при дворе»².

¹ *Burney Ch. Op. cit. P. 299.*

² *Küchelbecker J. B. Op. cit. S. 282.*

Разумеется, если бы Куцони не дополняла свой броский костюм восхитительным пением, она бы не смогла так очаровать публику. Но прежде всего успех оперы был обусловлен гениальной музыкой Генделя. Понимая её ценность, композитор решился в 1725 году на издание партитуры по подписке; набралось 120 подписчиков, заказавших в общей сложности 162 экземпляра — это было не так уж мало, учитывая, что речь шла не о сборнике популярных арий, которые можно было петь в салоне под клавесин. Партитуры итальянских опер, в отличие от французских, издавались крайне редко; обычно композиторы вовсе не рассчитывали на долгую жизнь своих произведений.

Ничуть не менее выдающимся творением Генделя был «Тамерлан», поставленный осенью 1724 года. Однако судьба этой оперы оказалась не столь благополучной. На премьере присутствовали королевская семья и весь двор, театр был полон, многие арии понравились и вскоре стали популярными, партитура была издана в 1725 году — и в том же году опера сошла со сцены, поскольку Лондон покинул тенор Франческо Борозини, без участия которого «Тамерлан» терял смысл. Он же, кстати, пел Гримоальда в «Роделинде», однако в той роли заменить его было можно, а в роли Баязета — вряд ли, по крайней мере в тот период. На образе Баязета держалась вся драма, и здесь требовался не просто певец, но и трагический актёр.

Первоисточником либретто стала драма Агостино Пьовене «Тамерлан» (1711), положенная на музыку Франческо Гаспарини. Пьовене, в свою очередь, взял за основу трагедию Жака Прадона «Тамерлан, или Смерть Баязета» (1675). Вполне возможно, что эрудит Хайм эту пьесу также знал. В 1719 году Гаспарини написал второй вариант оперы, под названием «Баязет», где либретто подверглось переделкам, рассчитанным на нового исполнителя партии Баязета — вышеупомянутого Франческо Борозини.

Когда Гендель писал своего «Тамерлана» летом 1724 года, он, вероятно, не был знаком со второй версией оперы Гаспарини. В сентябре того же года Борозини приехал в Лондон и, вероятно, привёз с собой гаспариниевского «Баязета» 1719 года. Это заставило Генделя спешно переделать уже готовую оперу, и 31 октября 1724 года «Тамерлан» был поставлен в обновлённой редакции. Самое главное её отличие от изначальной версии заключалось в том, что ради Борозини (и скорее всего, по его просьбе) Гендель изменил композицию финала третьего акта, завер-

шив действие мощной трагической сценой самоубийства Баязета.

Для того чтобы понять радикальную смелость этого решения, нужно вникнуть в коллизии самой драмы.

Действие происходит в Османской империи в 1402 году. Империю завоевал монгольский хан Тамерлан, захвативший в плен султана Баязета (Баязида I), который после длительных пыток и унижений умер в 1403 году в заточении. Фактически здесь два главных героя, и потому в названиях трагедий и опер на данный сюжет выносилось имя то одного, то другого. Произведения о противостоянии Тамерлана и Баязета ставились по всей Европе, от Англии («Тамерлан Великий» Кристофера Марло, 1587) до Москвы («Баязет и Тамерлан», или «Темир-Аксаково действо» — переведённая с немецкого пьеса, поставленная в селе Преображенском для царя Алексея Михайловича¹). Особенно часто Тамерлан и Баязет встречались на итальянской оперной сцене, от Антонио Циани («Тамерлан Великий», Венеция, 1689) до современников Генделя — Алессандро Скарлатти, Леонардо Лео, Николо Порпоры, Антонио Вивальди и уже упомянутого Гаспарини. Опера Генделя также могла бы называться «Баязет», как и гаспариниевская, поскольку роль Баязета в ней ведущая и ключевая. Но композитор по ряду причин предпочёл этого не акцентировать. С одной стороны, не следовало слишком раздражать самолюбивых кастратов Андреа Пачини и Сенезино (Пачини пел партию Тамерлана, Сенезино — партию его союзника, греческого царевича Андроника). С другой стороны, в Англии сложилась своя, очень необычная трактовка этого сюжета, непосредственно связанная с Тамерланом. Именно это название должно было привлечь внимание публики.

В 1702 году в Лондоне была поставлена трагедия Николая Роу «Тамерлан», приобретшая затем особое значение для английской сцены. Как указывали Уинтон Дин и Джон Мэррил Нэпп, пьесе Роу начиная с 1716 года ставили в Лондоне ежегодно, в одни и те же дни (4 и 5 ноября), иногда в нескольких театрах одновременно, поскольку эти даты приходились на день рождения и годовщину при-

¹ Автором перевода был обрусевший выходец из Саксонии, Юрий Михайлович Гивнер (Георг Хюфнер, около 1630—1691), возглавивший придворный театр в 1675 году после смерти пастора Иоганна Грегори. См.: Белоброва О. А. Гивнер // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3: XVII в. В 4 ч. Ч. 1. СПб.: Дмитрий Булачин, 1992. С. 203—204.

бытия в Англию в 1688 году короля Вильгельма III Оранского¹. Это событие означало начало «славной революции», то есть бескровного свержения короля-католика Якова II, объявленного «тираном» и бежавшего во Францию. Вильгельм считался освободителем, а не узурпатором, поскольку был женат на законной наследнице британского престола Марии, дочери Карла I. Борьба против якобитов, однако, постоянно оставалась актуальной темой и после прихода к власти ганноверской династии.

В 1716 году при очередном возобновлении «Тамерлана» Роу, вероятно, подразумевалась параллель с прибытием двумя годами ранее из Ганновера нового короля Георга I и с его победой в 1715 году над претендентом-католиком шотландским принцем Яковом Стюартом, сыном Якова II. В этом кратком, но немаловажном вооружённом конфликте английский закон вновь был на стороне иноземца — немца Георга I, а не его соперника. Театральные параллели оказались как нельзя кстати.

Погружение в исторический контекст помогает понять, почему драма Роу резко отличалась от всех предыдущих произведений на этот сюжет. Тамерлан выведен здесь не свирепым завоевателем, а мудрым и благородным правителем, вынужденным воевать во имя справедливости, но ненавидящим войну. Султан Баязет, напротив, представлен кровожадным, сумасбродным и необузданным варваром, власть которого несёт горе и гибель всем окружающим. Смерть Баязета — не трагедия, а благо для его страны и всех его бывших подданных.

Гендель, по-видимому, эту пьесу знал, коль скоро она была издана и игралась в Лондоне практически каждый год. Но сюжет его оперы ничем не напоминает драму Роу: в опере действуют другие персонажи (кроме главной пары антагонистов), складываются другие ситуации и совершенно иначе выглядит развязка.

Хотя главная тема «Тамерлана» — противостояние двух правителей, победителя и побеждённого, опера XVIII века была немыслима без любовной интриги. Тамерлан влюбляется в Астерию, дочь Баязета, не зная о том, что она невеста его союзника, греческого принца Андроника. Астерия делает вид, что согласна стать женой Тамерлана. От неё гневно отрекается отец, а люби-

¹ *Dean W., Knapp J. M. Op. cit. P. 531.*

мый жених тяжело страдает. Но её согласие — часть плана мести. Она намерена, как только останется наедине с Тамерланом, заколоть ненавистного врага. Этот план раскрыт, Баязет восхищается смелостью дочери, Андроник в ужасе от грозящей ей кары, однако в действие вмешивается пылкая и воинственная царица Трапезунда, Ирена, прибывшая, чтобы убедиться в неверности Тамерлана и напомнить ему о данной клятве. В первом варианте развязки Баязет выпивал яд, а Тамерлан примирялся с Иреной и вручал Андронику руку Астерии. Черета арий после сцены самоубийства смягчала её тяжёлое воздействие на публику и представляла Тамерлана не таким бесчеловечным извергом, каким он выглядел до этого. В варианте, созданном для Борозини, Гендель изъял эти примиряющие номера. За смертью Баязета следует лишь краткий, очень печальный по музыке хор, текст которого очевидно противоречит музыке: «После бури нам светит луч надежды...» Финал остаётся фактически открытым. Ведь слушатель ничего не знает о дальнейшей судьбе героев, на глазах которых свершилась кровавая развязка, а в гипотетическое милосердие Тамерлана не слишком верится.

Ни одну из предыдущих опер Генделя нельзя было бы назвать настоящей трагедией, при том, что драматических ситуаций хватало и в «Тесее», и в «Амадисе», и в «Радамисте», и в «Роделинде». Но присутствие сказочно-фантастических элементов или благополучная для всех героев развязка несколько снижали накал трагических страстей. Публике словно бы внушалось: не тревожьтесь, перед вами всего лишь театральное представление, авторы которого не намерены отпускать вас из зала в подавленном состоянии духа. В «Тамерлане» этот негласный уговор с публикой оказался нарушен. Возможно, Генделю показалось, что на родине Шекспира можно позволить себе создать подлинную трагедию также и в опере, особенно имея в распоряжении такого артиста, как Борозини.

При всей драматической выразительности музыки, «Тамерлан» не снискал большой популярности ни во времена Генделя, ни даже в наши дни. Опера может показаться слишком мрачной, начиная с увертюры, первые же звуки которой погружают слушателя в гнетущую атмосферу жестокой тирании. Светлых пятен в эмоциональной палитре «Тамерлана» почти нет, ибо даже мажорные арии проникнуты либо тихой печалью, либо яростным гневом (две воинственные арии Баязета). Большинство арий страдающей Астерии (эту

партию пела Куццони) — в минорных тональностях. Глубочайшей печалью проникнуто и предсмертное ариозо Баязета, обращённое к Астерии: «Дочь моя, не надо слёз...» Для итальянских композиторов той поры такая концентрация минора была совсем необычна. Необычным было и перемещение эмоциональных кульминаций в развёрнутые речитативные сцены, требовавшие от певцов большого актёрского мастерства. В «Баязете» Гаспарини при той же сюжетной и литературной основе многие коллизии в музыке смягчены, и даже образ Тамерлана несколько идеализирован. Подробно рассмотрев драматургию опер Гаспарини и Генделя, музыковеды Павел Луцкер и Ирина Сусидко пришли к выводу о том, что Гаспарини воплощает в ариях-портретах «великие порывы великой личности», а Гендель создает ощущение «грандиозного катаклизма, в котором нет ни абсолютно правых, ни полностью виноватых»¹. С этим мнением вполне можно согласиться.

«Юлий Цезарь в Египте»

Самой знаменитой оперой Генделя в XX веке стал «Юлий Цезарь в Египте». При жизни композитора это произведение уступало в популярности не только «Ринальдо», но и редко исполняемому в настоящее время «Адмету». Слава к «Юлию Цезарю» пришла лишь в 1920-х годах, опять же благодаря просветительской деятельности Оскара Хагена. А в наши дни в мире трудно найти солидный оперный театр, в котором хотя бы однажды не ставили «Юлия Цезаря».

В Москве эта опера в 1979—1984 годах шла в Большом театре. А в 2002 году её постановку под названием «Юлий Цезарь и Клеопатра» осуществил в Камерном музыкальном театре Борис Покровский, и время от времени этот спектакль возвращается на афишу. Ни одно из отечественных прочтений, в отличие от современных зарубежных, не подразумевало аутентичного звучания генделевской партитуры, требующей барочных голосов и инструментов. Но чем больше проходит времени, тем яснее становится, что Гендель создал произведение, допускающее самые разные интерпретации.

¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазео. С. 87—88.

Жизнь Гая Юлия Цезаря (100—44 до н. э.) неоднократно вдохновляла драматургов, писателей и композиторов. Существовало несколько опер о Цезаре, написанных ранее генделевского шедевра. Среди них — опера Антонио Сарторио «Юлий Цезарь в Египте» (1690), либретто которой послужило исходным материалом для Хайма. Но Хайм, как любитель истории, археологии и нумизматики, несомненно, сверялся с широким кругом источников, включавшим в себя труды Цицерона, Светония, Плутарха, Аппиана и самого Цезаря.

Англичане питали к фигуре Цезаря особый интерес. В 55 и 54 годах до н. э. Цезарь вторгнулся в Британию и сумел покорить её, после чего она надолго стала римской колонией. Вслед за военным противостоянием наступило время взаимодействия разных культур: кельтской, англосаксонской, латинской. Римский след в культуре Британских островов оказался очень глубоким. Вплоть до наших дней сохранились руины военных укреплений, остатки дорог и акведуков, а также некоторые названия (в том числе Лондон — римская крепость Лондиниум). Поэтому Цезарь для англичан был хорошо знакомым героем, деяния и литературные труды которого изучали в школах и университетах.

Наверное, интересно было бы представить себе, какой могла бы стать опера Генделя, живописующая покорение Цезарем Британии, однако данный сюжет заведомо таил в себе множество подводных камней. Гораздо выигрышнее было предложить публике отправиться вместе с Цезарем в далёкий Египет, где его ожидали как победы, так и поражения, а главное — любовный роман с легендарной царицей Клеопатрой.

Эту оперу Генделя безо всяких натяжек можно назвать строго исторической, поскольку здесь нет ни чудес, ни даже вымышленных персонажей, а действие происходит в конкретном месте (Александрии Египетской) и в определённое время. Некоторые отступления от строгой истины, конечно, имеются. События, связанные в либретто в один сюжетный узел, на самом деле были рассредоточены в промежутке 48—47 годов до н. э.; некоторые лица, принимавшие в них участие, в опере отсутствуют, а судьбы других несколько изменены. Однако по сравнению с множеством барочных опер, трактующих исторический материал предельно свободно, либретто «Юлия Цезаря в Египте» выглядит весьма корректным по отношению к источникам.

Действие начинается сценой прибытия Цезаря в Алек-

сандрию — столицу царства династии Птолемеев, где искал убежища побеждённый Цезарем в гражданской войне политик и полководец Гней Помпей Великий (106—48). Казалось бы, Цезарь должен радоваться «подарку», который преподносит ему Ахилла, приближённый юного египетского царя Птолемея: Ахилла демонстрирует Цезарю отсечённую голову Помпея. Но Цезарь, вопреки ожиданиям египтян, страшно разгневан и клянется отомстить Птолемею за это коварное и подлое убийство. Египтянам не были ведомы все тонкости взаимоотношений между Помпеем и Цезарем, но для самого Цезаря они были очень важны. Ведь в недалёком прошлом Цезарь и Помпей являлись союзниками и даже родственниками: женой Помпея недолгое время была Юлия, единственная дочь Цезаря, умершая родами. Борьба за власть сделала прежних союзников врагами, но Цезарь, конечно, не стал бы глумиться над прахом покойного зятя и, скорее всего, предпочёл бы завершить гражданскую войну примирением. В самом начале оперы Цезарь обещает своё покровительство вдове Помпея, Корнелии, и его юному сыну Сексту. Нужно заметить, что семейная жизнь Помпея в опере представлена не так, как её описывают историки; на самом деле он был женат пять раз, и Секст приходился Корнелии, последней его супруге, не сыном, а пасынком. Однако говорить со сцены театра о благородном Помпее как о многожёнце было, по меркам XVIII века, неприлично, поэтому Секст и Корнелия стали в либретто сыном и матерью. Есть тут и некоторые нюансы, касающиеся Клеопатры, сестры Птолемея. По египетским обычаям, она являлась одновременно женой своего брата (возможно, сугубо формально), но об этом в либретто также нет ни слова. Зато её претензии на трон никаких вопросов у английской публики не вызывали — в Англии женщина могла быть единоличным монархом.

Сюжет «Юлия Цезаря в Египте» представляет собой тугой узел нескольких интриг. Цезарь намерен отомстить за убийство Помпея и низложить негодяя Птолемея. Покарать убийцу своего отца хочет и юный Секст (в его образе присутствует гамлетовский оттенок). Клеопатра надеется свергнуть брата и стать полновластной царицей, отчего безоговорочно принимает сторону Цезаря. Но их союз — не только политический. Между Цезарем и Клеопатрой с первого взгляда вспыхивает любовь, хотя, будучи мастерицей придворных интриг, она поначалу называет себя «придворной девушкой Лидией» и разыгрывает перед Це-



Гравюра фронтисписа
первого издания
партитуры оперы Генделя
«Юлий Цезарь в Египте».
1724 г.

Декорация к опере
«Юлий Цезарь в Египте»
в Гамбургском театре.
1728 г. Фрагмент титульного
листа либретто



зарем настоящий маскарад. Любовный треугольник возникает и вокруг скорбящей Корнелии, взаимности которой тщетно домогаются грубый, но искренне восхищённый ею Ахилла и праздный сластолюбец Птолемей.

В опере есть почти всё, кроме фантастических сцен: эффектное прибытие и отплытие кораблей в первом и последнем акте, два убийства (уже свершившееся — Помпея и происходящее прямо на сцене — Птолемея), торжественные похороны урны с прахом Помпея, вооружённый мятеж, государственная измена, дворцовые тайны и козни, две любовные интриги, «театр в театре»... В третьем акте Птолемей ненадолго торжествует — Цезарь разбит, Клеопатра захвачена в плен, бунт Ахиллы подавлен, Корнелия в полной власти царя, — но цепь роковых случайностей приводит его к поражению. Секст, вырвавшийся на свободу, убивает Птолемея, а Клеопатру освобождает спасшийся от гибели Цезарь. Увенчивается опера торжественной коронацией Клеопатры и прощанием сиятельной четы.

Исторический материал давал возможность композитору создавать сложные и неоднородные образы героев. Это относится не только к главным героям, Цезарю и Клеопатре, но и ко всем остальным, кроме, может быть, наперсников — забавному слуге-евнуху Нирено (единственный в опере вымышленный персонаж) и всегда солидному Куриону, сподвижнику и наперснику Цезаря. Более того, Гендель старается выстраивать линию образа так, чтобы герой к концу оперы выглядел иначе, нежели в начале, и публика меняла бы к нему отношение. В частности, партия Корнелии, написанная для Анастасии Робинсон (к тому времени негласно ставшей графиней Петерборо), долгое время кажется довольно одноплановой. Почти все три акта Корнелия предаётся аристократически-сдержанным жалобам. Она оплакивает то ужасную гибель супруга, то расставание с сыном (как ей кажется, навсегда), то жалкую участь пленницы необузданного Ахиллы. Но в третьем акте, после того как Секст прямо на сцене закалывает Птолемея, Корнелия преображается в гордую и суровую римлянку, произнося: «Узнаю тебя, сын великого Помпея!» Далее следует единственная во всей её партии быстрая мажорная ария, выражающая радость от свершившегося возмездия. Публика времён Генделя знала, что Корнелия происходила из рода знаменитого полководца Сципиона, и первым её мужем был Публий Красс, погибший на войне против парфян. Так

что страдальческий облик Корнелии оказывался лишь одной стороной её натуры.

Развитие образа Секста выглядит ещё динамичнее. Его амплуа — мститель за вероломно убитого отца (мы уже говорили о гамлетовских аллюзиях). Это ясно выражается в первой же его арии, имеющей, кстати, много общего с предыдущей «арией мести» Цезаря. Такая общность не случайна: Цезарь и Секст — римляне, и у них одни и те же моральные принципы. Однако в дальнейшем Цезарь затевает сложную политическую игру, а пылкий юноша Секст идёт к цели напрямик. Им завладевает идея фикс: во что бы то ни стало собственноручно уничтожить египетского царя, который отдал приказ об убийстве Помпея. Постепенно Секст превращается в живое орудие этой идеи, которая поглощает его без остатка. Он готов вступить в союз с кем угодно, даже с Ахиллой и Цезарем, чтобы добиться своего. На премьере 1724 года партию Секста пела Маргерита Дурстанти, и в наши дни эту роль обычно играют певицы, создавая образ неуравновешенного подростка со сломанной судьбой. Однако в серии спектаклей «Цезаря» в сезоне 1725 года Гендель передал роль Секста тенору Франческо Борозини. Видимо, композитор хотел использовать драматические способности этого певца, но образ получился уже другим, ибо Секст стал заметно старше. Похоже, Генделю эта перестановка смысловых акцентов не претила, поскольку при возобновлениях оперы в 1731 и 1732 годах он также поручал партию Секста тенорам — Аннибале Пио Фабри и Джованни Баттиста Пиначчи.

При этом возникало нетривиальное соотношение партий антагонистов, Секста и Птолемея. На самом деле египетский царь был совсем юн, ему в момент появления в Египте Цезаря было лет 14—16. Он действительно ненавидел римлян, однако эту ненависть ему, несомненно, внушили наставники и советники, в том числе его военачальник Ахилла. В какой-то мере Птолемей — такой же осиротевший и заблудший подросток, как и Секст. Поэтому Гендель, явно осведомлённый об исторических фактах, не мог поручить партию Птолемея традиционному для оперных злодеев голосу — басу (басом поёт Ахилла). Партия Птолемея написана для кастрата, и на премьере её исполнял Гаэтано Беренштадт с его угрожающе высокой и непропорциональной фигурой. В постановках же начала 1730-х годов Гендель ввёл на роль Птолемея певицу — красавицу-контральто Франческу Бертолли. Видимо,

для композитора доминирующей чертой образа Птолемея была его «подростковость» — капризная импульсивность и эгоистичная избалованность. В исполнительском составе 1730-х годов композитор увеличил моральную дистанцию между Секстом и Птолемеем, сделав первого более мужественным, а второго — откровенно женственным. Пожалуй, Птолемей — единственный из героев оперы, для которого Гендель не находит никаких оправдывающих его действия мотивов. Текст первой его арии — сплошной поток ругательств в адрес Цезаря, изрыгаемых в припадке бешеной злобы («Дерзкий, неверный, презренный»). Ещё более отвратительным он предстаёт в начале третьего акта, где яростно глумится над закованной в цепи Клеопатрой: «Я смирю твою свирепость». Обычно Гендель не отказывал в красивом лирическом номере даже самым закоренелым негодьям, но единственная медленная ария Птолемея, звучащая во втором акте («О красавицы, о богини души моей»), суха и мелодически угловата, а вдобавок в середине прерывается диалогом Птолемея и Корнелии. Птолемей никого по-настоящему не любит и поэтому, на взгляд композитора, не достоин сочувствия.

Другое дело — Ахилла. До какого-то момента он выглядит таким же злодеем, как и Птолемей, что подчёркнуто и низким голосом, и «варварским» звучанием порученной ему музыки. Так, если не знать, что ария, обращённая в конце первого акта к Корнелии, содержит признание в любви («Ты стрелой пронзила сердце, стань моей, не отвергай!»), то по музыке догадаться об этом трудно. Можно подумать, что Ахилла поёт о ревности и мести. Отчасти так оно и есть, ибо он знает, что пленница его ненавидит, и от этого сам приходит в отчаяние. Ситуация психологически непроста сама по себе, но далее лишь ещё больше усложняется. Выясняется, что страсть Ахиллы к Корнелии — это не минутная прихоть, а настоящая глубокая любовь, которую он не знает, как выразить, и у которой заведомо нет никакого будущего. Ради Корнелии влюблённый Ахилла идёт на всё. Он разрешает ей напоследок увидеться с сыном (душераздирающе печальный дуэт Корнелии и Секста, завершающий первый акт), он пытается защитить её от сластолюбивого Птолемея, — наконец, перед смертью он вручает знаки своих полномочий сбежавшему из заточения Сексту, а тот соглашается передать их Цезарю. Казалось бы, в третьем акте Ахилла дважды совершает акты государственной измены, восстав против царя и передав полководческие полномочия врагу. Тем не менее

именно здесь он вызывает сочувствие. Все его надежды рухнули, сердце разбито, но даже в последние минуты он думает о Корнелии. Если римляне победят Птолемея, она будет спасена. Его предательство — не только жест личного отчаяния или мести по отношению к Птолемею, но и своего рода подвиг во имя любви.

Самыми многогранными получились, конечно же, образы Цезаря и Клеопатры. На премьере их роли исполняли Сенезино и Куццони. Законы оперного жанра требовали, чтобы арии ведущих солистов были разнообразными и непременно включали в себя как певучие, так и блестящие виртуозные номера. Украшением партии часто становились арии, в которых голос певца подражал звукам солирующих оркестровых инструментов. Всё это имеется в «Юлии Цезаре», однако последовательность арий Цезаря и Клеопатры выстраивается в определённую драматургическую линию.

Самая первая и самая последняя арии Цезаря — браурные, в них сразу создаётся парадный портрет античного героя, завоевателя, императора, владыки, как считалось в древности, всего цивилизованного мира. Цезарь, ещё не зная о гибели Помпея, намеревается встретиться с ним и заключить мир. Гнев Цезаря, направленный против Ахиллы и Птолемея, не наигран; он взбешён и как властитель, и как человек. Сцена, в которой Цезарь воздаёт последние почести останкам Помпея — одна из самых впечатляющих во всей опере, и хотя это не ария, а речитатив в сопровождении оркестра, Сенезино исторгал здесь слёзы у публики. Однако с этого момента, то есть примерно с середины первого акта, развитие образа резко уклоняется в другую сторону. В стан Цезаря является Клеопатра под именем Лидии, и герой, только что предававшийся скорбным философским размышлениям о бренности земных подвигов, преображается в галантного кавалера.

Центральным эпизодом в партии Цезаря становится его большая ария с солирующей валторной в первом акте, исполняемая во дворце Птолемея. Этой арии предшествуют слова обоих персонажей, произносимые «в сторону», то есть в зал — подразумевается, что противоположная сторона их не слышит:

П т о л е м е й . Двери в царские покои открыты перед тобой, войди же внутрь! (*Про себя*: Неверный, ты идёшь прямо навстречу смерти.)

Цезарь (*про себя*). По его лицу я разгадал искусный обман.

Этим диалогом обусловлен характер арии Цезаря, принадлежащей к типу «охотничьих», ибо валторна в музыке XVIII века символизировала охоту, в реальном или в символическом смысле. Валторна и певческий голос словно бы «ловят» друг друга, исполняя попеременно одни и те же фразы. В сопровождении же слышится звук осторожных, но неотступных шагов, о которых поётся в тексте. Можно даже говорить о том, что перед нами — ария-эмблема. Искусство эмблематики было широко распространено в XVIII веке, и всякий осведомлённый человек знал, что эмблема включает в себя три элемента: надпись (первая часть текста арии), изображение (музыкальный образ крадущегося охотника) и подпись, раскрывающая смысл целого (вторая часть арии).

Ступает осторожно
удачливый охотник,
он ловок и умён.

А тот, кто зло затеял,
не хочет, чтоб узнали,
как вероломен он.

Оба антагониста, Птолемей и Цезарь, считают себя охотниками, а противника — добычей, но в данном случае Цезарь берёт верх как в музыкальном, так и в моральном отношении.

Тем не менее в ловушку он всё-таки попадает, поскольку отправляется на женскую половину дворца, где Клеопатра разыгрывает перед ним эффектный спектакль. Она предстаёт Цезарю в обличье Добродетели, окружённой Музами, играющими на арфах, теорбе и других изысканных инструментах (этот ансамбль находится на сцене). Но прекрасное видение исчезает, и Цезарь, уже страстно увлечённый мнимой Лидией, намерен во что бы то ни стало её отыскать. Сцена, в которой он находит возлюбленную, притворившуюся спящей, могла бы присутствовать в комической опере. Восхищаясь красотой Лидии, Цезарь сгоряча обещает ей, что если она ответит ему взаимностью, то у неё появится надежда стать его супругой. Спя-

щая девушка мгновенно пробуждается и ловит влюблённого на слове:

Клеопатра. Супругой? Я буду обожать тебя до конца своих дней.

Цезарь. О нет!

Клеопатра. Что тебя смущает?

Цезарь. Служанка Клеопатры стремится к таким высотам?

Клеопатра. Цезарь, смири свой гнев. Если ты отвергаешь мою руку, любви между нами не будет. Лучше я снова усну.

Можно представить себе, как живо реагировала на этот забавный диалог публика, понимавшая итальянский язык или следившая за сюжетом по английскому переводу либретто.

Объяснение влюблённых бестактно прерывает Курион, сообщающий, что дворец окружён и скоро сюда войдут воины Птолемея. Клеопатра раскрывает своё инкогнито и умоляет Цезаря бежать. Именно здесь герой произносит заносчивую фразу: «Цезарь никогда не знал, что такое страх!», сопровождавшуюся комическим инцидентом на премьере. В тот момент вдруг пошатнулась декорация, и Сенезино не сумел скрыть своего искреннего испуга. В ответ на угрозы Клеопатры Цезарь продолжает нарочито геройствовать, исполняя в самый неподходящий момент браурную арию «Блистая отвагой, воинственный гений врагам отомстит». Музыка этой арии заключает в себе буффонные черты: чрезмерно быстрый темп порождает скороговорку вокальной партии и суматошную суетливость оркестрового сопровождения. Кроме того, обстоятельная форма *da capo* в данной ситуации менее всего уместна, однако Цезарь не покидает сцену, не допев репризу и не блеснув голосом в каденции. Время тем самым упущено, и самоуверенная хвастливость Цезаря очень дорого обходится и ему самому, и всем его сторонникам.

Как мы видим, развитие образа идёт по нисходящей линии, от величавого героя, словно бы сошедшего со страниц школьных учебников, до самоуверенного ловеласа, который ради любовных приключений забывает о всякой осмотрительности. Из-за этого непобедимый Цезарь оказывается поверженным и едва ли не взятым в плен. Его временное

поражение даёт в третьем акте повод для прекрасной арии, изображающей убаюкивающее колыхание морского прибоя. Но лишь невероятное везение спасает Цезаря от жалкой участи пленника Птолемея. Здесь либретто отступает от исторических фактов, поскольку на самом деле Цезаря выручил его азиатский союзник, царь Митридат Пергамский, а не умирающий на том же берегу раненый Ахилла. Но вводить в третьем акте нового персонажа было неразумно, в то время как драматургическая линия, связанная с Ахиллой, должна была логически завершиться его переходом на сторону римлян. Но даже этот эпизод приобретает в опере трагифарсовый оттенок. Ведь Ахилла доверяется Сексту, а не Цезарю. Цезарь же перехватывает полководческие регалии у юноши, не давая ему толком осознать происходящее. Партия Цезаря завершается галантным заключительным дуэтом с Клеопатрой. Гендель вновь возвращает на место «парадный» образ Цезаря, однако в восприятии слушателей он уже стал не просто персонажем из древних книг, а живым человеком, способным увлекаться, заблуждаться, терпеть неудачи и прибегать в борьбе с врагами к любым средствам, включая обман и даже подлог. Но разве не таковы почти все выдающиеся политики?

Образ Клеопатры не менее интересен и также дан Генделем в развитии. Только здесь развитие направлено в другую сторону. Поначалу юная царица предстаёт злоязычной насмешницей, хладнокровной соблазнительницей и отчаянной авантюристкой. Она очаровательна, но абсолютно порочна. Клеопатра ненавидит и презирает своего изнеженного, капризного и деспотичного брата, обращаясь к нему с издевательской арией: «Не унывай! Не унывай, как знать? Коль царства не получишь, судьба пошлёт любовь!» Скрипки в оркестре изображают язвительный смех, а прихотливые украшения в вокальной партии добавляют изысканного яда в эти сестринские напутствия. Далее Клеопатра решает обольстить Цезаря, ещё не видя его — он интересуется её лишь как орудие борьбы против Птолемея. Спектакль, разыгранный для Цезаря мнимой Лидией, достигает своей цели: Цезарь теряет голову от любви. Но любит ли его Клеопатра? Вплоть до конца второго акта это остаётся неясным. Когда подчинённые Птолемея устраивают облаву на Цезаря в царском дворце, Клеопатра беспокоится прежде всего за себя. Её первая в этой опере жалобная ария — «Если небо не поможет, я, несчастная, умру» — плач о собственной судьбе, висящей на волоске из-за легкомыслия Цезаря.

В третьем акте, закованная в цепи и публично униженная Птолемеем, Клеопатра думает, что теперь её удел — погибнуть в темнице. Но дух её не сломлен, и в среднем разделе арии она из смиренной жертвы превращается в яростную фурию. Излюбленный приём Генделя, резкий контраст между разделами *da capo*, производит здесь сильнейшее драматическое впечатление.

Плачь, душа, жестока участь:
Смерти ждать, в темнице мучась,
Пока длится жизнь во мне.

Но и мёртвой витать я стану
Днём и ночью вокруг тирана,
Грозной тенью в вышине¹.

В конце третьего акта становится ясно, что Клеопатра и Цезарь должны расстаться, невзирая на взаимную любовь. Но они оба — прежде всего властители и политики, и потому их расставание обставлено с царской роскошью. Восхищение друг другом, благодарность, непрерывный поток комплиментов — и ни тени печали. Римский император и царица Египта предстают во всём блеске счастья, славы и величия.

Так, пользуясь вполне привычными для оперы своего времени средствами, Гендель выстраивает увлекательно развивающуюся драматургию, создавая не просто разноплановые, но и совершенно живые образы героев, причём эти образы в целом соответствуют своим историческим прототипам.

Вряд ли то же самое можно сказать об опере «Александр» на либретто Ролли, примечательной совершенно другими своими качествами. В момент создания «Юлия Цезаря» у Генделя в труппе была лишь одна бесспорная примадонна, Куццони, а другие солистки — Дурастанти и Робинсон довольствовались прекрасно прописанными ролями второго плана. «Александр» относится к периоду ожесточённого соперничества Куццони и Бордони, и поэтому Генделю

¹ Piangerò la sorte mia,
Sì crudele e tanto ria,
Finché vita in petto avrò.

Ma poi morta d'ogni intorno
Il tiranno e notte e giorno
Fatta spettro agiterò.

пришлось строго выдержать равновесие двух женских партий, что было крайне необычно для итальянской оперы того времени (всего таких произведений у Генделя шесть).

Сюжет, который гипотетически мог быть развёрнут в драматическую сторону, превратился в забавную историю о борьбе двух восточных красавиц за руку и сердце молодого царя Александра Македонского. Действие разворачивается в Индии примерно в 326—325 годах до н. э. В стане царя находятся его пленница, бактрийская царевна Роксана (Фаустина Бордони), и союзница — скифская царевна Лисаура (Франческа Куццони). Александр долгое время не знает, которой из них отдать предпочтение, а во втором акте оказывается отвергнут обеими, поскольку обе девушки оскорблены его колебаниями. В конце концов он решает взять в жёны Роксану, а сердце Лисауры покоряет его друг и союзник — индийский царь Таксил.

Война и политика становятся здесь всего лишь фоном для галантной интриги, хотя исходное итальянское либретто, переработанное Ролли, называлось «Надменность Александра», и его кульминацией был мятеж, поднятый против Александра его давним другом, полководцем Клитом. Повод для мятежа — желание царя удостоиться божеских почестей. Однако в генделевской опере Александр великодушно прощает Клита (на самом деле, как гласят источники, он собственноручно убил друга, в чём затем горько раскаивался), и весь этот эпизод выглядит несколько скомканным. Возможно, Гендель воспользовался данным сюжетом для наглядной демонстрации далеко не для всех тогда очевидной истины: властители мира — не только не боги, но и вполне обычные люди, способные попадать в двусмысленные и нелепые ситуации, лгать, изворачиваться, изменять своему слову, тиранить окружающих. Композитор соблюдает определённую долю условностей, не лишая Александра героических и бравурных арий, рассчитанных на мастерство Сенезино. Однако пафос здесь, по сравнению с «Юлием Цезарем», заметно снижен.

Гораздо более поэтично обрисован Таксил (его партию пел Антонио Бальди, заменённый в версии 1732 года на певицу-контральто). Эта роль почти однопланова: Таксил — верный друг Александра, безответно влюблённый в своевольную Лисауру (Куццони). Две лучшие арии в его партии — лирические. Партии же девушек, Роксаны и Лисауры, по характеру мало отличаются друг от друга, а по объёму выравнены с точностью почти что до такта. В итоге

оперу увенчивает терцет Александра с обеими царевнами, ибо нельзя было даже помыслить о том, чтобы одна из приданн закончила петь раньше, чем другая.

Более контрастны партии героинь-соперниц в ещё одной опере Генделя на античный сюжет, писавшейся в расчёте на блистательный ансамбль Сенезино, Куццони и Бордони. Это «Адмет» (1727), в котором Гендель отчасти предвосхищает «Альцесту» Глюка (1767). Сюжет восходит к трагедии Еврипида «Алкеста» («Алкестида»), но в итальянской переработке Аурелио Аурели драма о героическом самопожертвовании верной супруги приобрела типично барочный характер.

Алкеста, согласившаяся сойти в загробный мир вместо любимого мужа, царя Адмета, но вызволенная оттуда Геркулесом, является инкогнито во дворец и становится свидетельницей того, как любви Адмета упорно добивается царевна Антигона. Свою интригу затевает Трасимед, брат Адмета, влюблённый в Антигону и мечтающий избавиться от соперника. Ради этого он готов даже на братоубийство. Переодетая в мужское платье, Альцеста спасает жизнь Адмету, отнимая у Трасимеда меч. Ложно обвинённая в покушении на жизнь царя, она вынуждена раскрыть своё имя. Адмет чествует свою верную жену и на радостях прощает брата; Антигона соглашается стать женой Трасимеда.

Состав исполнителей основных ролей здесь был распределён примерно так же, как в «Александрe»: Адмета и Трасимеда пели соответственно Сенезино и Бальди, соперниц — Куццони и Бордони, Геракла — Боски. Но в «Адмете» гораздо больше драматических и патетических сцен, чем в «Александрe», особенно в первом акте, изображающем смертельную болезнь Адмета, самопожертвование Альцесты и нисхождение Геракла в загробный мир. Здесь Гендель уже очень близко подходит к Глюку, что, впрочем, несколько не удивительно, учитывая тяготение обоих композиторов к возвышенной героике.

Каждая из опер Генделя, написанных для сцены Королевской академии музыки, по-своему прекрасна и значительна, и далеко не всегда сдержанный приём у публики говорил о творческой неудаче композитора — иногда дело обстояло ровно противоположным образом: публика не понимала каких-то слишком смелых решений («Тамерлан») или не вполне осознавала сложность и новизну драматургии («Юлий Цезарь в Египте»). Впрочем, откровенных провалов Гендель в этот период не испытал. И у него

не возникло оснований сомневаться в том, что он избрал правильный путь, ориентируясь на серьёзные драмы с историческими сюжетами, подробно прописанными характерами персонажей и умеренным количеством зрелищных эффектов.

Улыбки и гримасы фортуны

Между 1723 и 1729 годами в жизни Генделя произошло несколько важных событий, которые навсегда привязали его к Англии.

В 1723 году он поселился в доме 25 по Брук-стрит, близ Ганновер-сквер, где остался жить до конца своих дней. Домовладельцем Гендель, согласно английским законам, быть не мог, поскольку являлся иностранцем. Но и после принятия в 1727 году британского подданства его, очевидно, вполне устраивало положение постоянного арендатора. Дом был совсем новым; до Генделя в нем никто не жил, но после смерти композитора сменилось не одно поколение съёмщиков, перестраивавших внутренние помещения под свои надобности.

С 2001 года в доме существует мемориальный музей композитора, созданный по инициативе известного английского музыковеда Стэнли Сэди. Поскольку в 1960-х годах в примыкающем доме 23 жил известный рок-музыкант Джимми Хендрикс, то в 2016 году в квартире Хендрикса также был открыт музей, и объединение двух памятных мест получило название «Гендель и Хендрикс» («Handel & Hendricks»).

Усилиями энтузиастов, меценатов и волонтеров удалось восстановить примерный вид жилища Генделя и воссоздать его интерьеры.

Первоначально дом был трёхэтажным (если включать в число этажей нижний, называющийся по-английски *ground floor*) и увенчивался мансардой. При Генделе внизу находилась кухня, а сейчас — магазин, не имеющий отношения к музею. Вероятно, на нижнем этаже было и нечто вроде деловой приёмной, поскольку в течение многих лет билеты и абонементы на спектакли и концерты Генделя можно было приобрести непосредственно в его доме. Другие два этажа были устроены однотипно; в них располагались большая комната, выходящая окнами на улицу, и маленькая, к которой примыкала уборная. Маэстро работал

и принимал гостей в бельэтаже (по английскому счёту — на первом этаже), а его спальня находилась этажом выше. На самом верху дома, в мансарде, перестроенной позже в обычный этаж, размещались комнаты для слуг, которых у Генделя в разные годы было трое или четверо.

Согласно описи имущества, сделанной вскоре после смерти композитора и хранящейся ныне в Британской библиотеке, известны не только функции разных помещений, но и детали убранства и домашней обстановки, а также перечень домашней утвари. Так, кровать Генделя была оформлена красивым алым балдахинном, державшимся на четырёх колоннах — в таком виде она предстаёт экскурсантам и сейчас, хотя это, конечно, не та же самая мебель. Важной частью наследия Генделя (не считая музыкального архива) была коллекция произведений изобразительного искусства, оказавшаяся распроданной с аукциона. Вновь собрать эти картины и гравюры теперь уже невозможно; на стенах музея висят портреты Генделя и связанных с ним певцов и музыкантов.

Интересно, что Гендель случайно или намеренно выбрал место, топонимика которого напоминала ему о прошлом: рядом с домом находилась Ганноверская площадь (Ганновер-сквер), а спустя некоторое время была поблизости построена церковь Святого Георгия, к приходу которой и стал относиться генделевский дом, так что и местный святой оказался совсем «родным».

Композитор обосновался здесь прочно и даже с некоторым размахом, как и подобало человеку его положения. Дом был приспособлен не только для комфортной жизни и спокойной работы, но и для репетиций и камерных концертов. Гендель до последних лет жизни приглашал к себе певцов, чтобы основательно пройти с ними их партии. Предварительные прослушивания целых опер и ораторий также происходили под аккомпанемент клавесина в присутствии узкого круга друзей и поклонников композитора. Подлинный концертный клавесин Генделя работы из фламандской мастерской прославленной династии Рюккерсов не сохранился. Более ранний аналог этого инструмента, изготовленный Иоанном Рюккерсом в 1599 году, находится в экспозиции генделевского Дома-музея в Галле.

Помимо клавесинов и клавикорда, в квартире Генделя имелся и маленький орган-портатив, меха которого мог накачивать один слуга. Хотя в оперном оркестре органу делать было нечего, Гендель по-прежнему любил играть на

нём и периодически выступал как органист в церквях (вне службы) или в светских концертах. Так, 24 августа 1724 года он играл на органе в соборе Святого Павла перед принцессой Уэльской Каролиной и её дочерью, принцессой Анной, своей ученицей¹. Соборный орган, построенный в 1697 году и реконструированный в 1720-м, очень нравился Генделю, и, когда он хотел на нём поиграть, местный органист, неизвестный композитор Морис Грин, не гнушался лично служить ему качальщиком мехов. Для концертных же выступлений Гендель периодически заказывал себе портативные инструменты, звучавшие светло и звонко, но не подавлявшие своей мощью оркестр.

Обязанности учителя музыки членов королевского семейства (прежде всего принцесс Анны, Амелии и Каролины, внучек Георга I) вызвали к жизни множество клавесинных пьес Генделя. Впрочем, ещё раньше, во время службы у герцога Чендосского, он сочинял подобные «пустяки», которые начали распространяться по Лондону в рукописных копиях. В 1720 году композитор решил издать первый сборник, включавший в себя восемь сюит, которые он назвал «упражнениями», или «уроками» (*lessons*). Подобные подчёркнуто скромные наименования были обычными в музыке XVIII века. Доменико Скарлатти называл свои клавесинные сонаты «упражнениями» (*essercizi*), а Иоганн Себастьян Бах под общим титулом «Упражнение в игре на клавире» (*Klavierübung*) издал ряд произведений, выходивших далеко за рамки ученических потребностей. Генделевские же «уроки» действительно во многом являлись инструктивными пьесами — красивыми, выразительными, но не слишком трудными, дабы их смогли сыграть юные принцессы или светские дилетантки. Правда, считается, что принцесса Анна очень хорошо играла на клавесине, однако её сёстры вряд ли уделяли музицированию слишком много времени.

Некоторые из пьес Генделя вошли в репертуар детских музыкальных школ, другие звучат на концертах известных пианистов и клавесинистов. Очень популярными стали, например, вариации, завершающие сюиту ми мажор из сборника 1720 года. Эти вариации получили в Англии неавторское название «Музыкальный кузнец» («The harmonious Blacksmith»), с которым связано несколько легенд. По одной из них, Гендель во время дождя укрылся в деревенской

¹ *Chrysander F. Op. cit. Bd. 2. S. 121.*

кузнице, а потом написал тему, в которой, подобно ударам маленького молоточка, в верхнем голосе повторяется звук «си». Согласно другому преданию, «музыкальным кузнецом» был реальный человек по имени Уильям Линтерн, который действительно начинал работать в кузнице, но потом стал музыкантом и торговцем нотами; эти вариации были его любимой пьесой. Всеобщую популярность завоевала и Пассакалия, завершающая в сборнике 1720 года Сюиту соль минор. Эту пьесу играют и на разных клавишных инструментах, и в переложениях для любых составов, и в обработках, в том числе в эстрадном и джазовом стиле.

Обретение своего театра, собственного дома и большого количества преданных поклонников заставило Генделя сделать, наконец, давно ожидаемый шаг. 13 февраля 1727 года он обратился в палату лордов английского парламента с прошением о натурализации, указывая на то, что он всегда исповедовал протестантизм, был неизменно предан королю и принёс много пользы Великобритании. Уже 14 февраля Гендель произнёс присягу верности своему новому отечеству, а 20 февраля положительный вердикт парламента был утверждён королём Георгом I. Столь молниеносно подобные петиции не удовлетворялись, пожалуй, никогда. Бюрократические инстанции в любую эпоху не отличаются расторопностью.

То был прекрасный подарок, который один Георг сделал другому ко дню рождения: 23 февраля 1727 года Генделю исполнилось 42 года.

По античным меркам, это был возраст наивысшего духовного и физического расцвета мужчины — акмэ. В XVIII веке люди нередко старились раньше, поскольку не так уж много внимания уделяли телесному совершенствованию. Изъяны наружности восполнялись богатой одеждой, пышными париками, драгоценностями. Впрочем, слово «спорт» в английском языке уже появилось (оно присутствует, например, в тексте первого хора генделевской маски «Ацис и Галатея»). Однако «визитной карточкой» преуспевающего человека того времени всё-таки была не бодрая подтянутость, а нечто другое: у кого-то — символы почёта и предметы роскоши, у кого-то — знаки профессионального признания, у кого-то — ощущение внутреннего достоинства.

На парадных портретах Генделя внешние аксессуары вроде дорогих камзолов, кружев и завитых париков также присутствуют, но вовсе не они производят самое значи-

тельное впечатление. Лицо, глаза, общее выражение лица, массивная значительность фигуры говорят о том, что перед нами — выдающийся человек, даже если атрибутов музыкальной профессии на картине нет. А там, где Гендель изображён играющим на клавесине или сочиняющим музыку, его образ обычно менее формален. Маэстро был не прочь позировать художникам без парика, в бархатном тюрбане или берете. Видимо, парик он надевал, лишь когда руководил оркестром или выезжал в свет.

Некогда стройный и обаятельный юноша, «милый саксонец» начала 1700-х годов на пятом десятке лет превратился в зрелого, величавого, строгого и серьёзного мужа, которого уже не вводила в искушение лесть его поклонников и не смущали нападки врагов.

В Лондонской национальной портретной галерее имеется портрет Генделя 1727 года, приписываемый кисти немецкого художника Бальтазара Деннера (1685—1749), который в 1725—1728 годах работал в английской столице. Фрагмент этого портрета открывает иллюстративную вкладку, он же помещён на переплёте нашей книги. Облик композитора выдержан в благородной серо-бежевой гамме, столь отличной от броских контрастов красного и зелёного в «чендосском» изображении Генделя за клавесином. Главное здесь — лицо, словно бы излучающее чистоту, здоровье и гармонию внутреннего и внешнего мира. Тёмно-серые глаза смотрят на зрителя с мудрым пониманием, возможно, с затаённой иронией, смешанной с лёгкой печалью. В углах губ намечаются складки, однако сами губы пока ещё склонны к мягкой улыбке. Овал лица правильный, но уже виден тяжёлый двойной подбородок. В 1720-х годах Гендель начал полнеть, причиной чего стала его приверженность к гурманству. По этому поводу по Лондону ходили анекдоты, иногда забавные, иногда злые.

Один из анекдотов гласил, что Гендель, встретив на прогулке приятеля, вскоре раскланялся, сказав, что спешит на ужин. «Надеюсь, в приятной компании?» — спросил приятель. — «Разумеется! Я и индюк». — «Как, вы собираетесь съесть целого индюка в одиночку?» — «Зачем же в одиночку! С картофелем, овощами и, наконец, десертом!» — ответил маэстро.

Известно, что некоторым людям свойственно «заедать» стрессы, а в жизни Генделя они шли непрерывной чередой. Он был постоянно на виду и при этом, вероятно, нередко чувствовал себя очень одиноким, в чём не мог никому при-

знать. Да, у него были в Лондоне преданные друзья, но никому из них Гендель не мог излить душу, да это тогда и не было принято — эпоха сентиментализма ещё не настала, и даже между близкими друзьями считалось хорошим тоном сохранять почтительную дистанцию. Родственники жили далеко, в Галле, и хотя Гендель постоянно про них помнил, с ними он также не мог быть полностью откровенным. Его сохранившиеся письма к зятю Михаэльсену довольно церемонны, носят преимущественно деловой характер и вдобавок почти все написаны не по-немецки, а по-французски. Между тем «космополит» Гендель по-прежнему оставался в глубине души немцем, саксонцем; когда ему было совсем тяжело, он думал и изъяснялся по-немецки. Похоже, он очень ценил общество людей, с которыми мог общаться на родном языке. Это и многие члены королевской семьи (питавшие к Генделю взаимную привязанность), и некоторые специально приглашённые им певцы, и его секретарь Иоганн Кристоф Шмидт, ставший в Англии Джоном Кристофером Смитом.

Впрочем, среди друзей Генделя было множество исконных англичан, как аристократов, так и людей других сословий. Некоторые имена здесь уже назывались, другие стали значимыми в 1720-е годы и позднее. В частности, Гендель охотно общался с родственным кругом, объединявшим графа Шефтсбери (Энтони Эшли Купера), Харрисов (Джеймса и Томаса) и Нэтчбуллов (в частности, леди Кэтрин Нэтчбулл, урождённую Харрис). Из опубликованной в 2002 году переписки и других документов из архива Джеймса Харриса следует, что в этом кругу постоянно обсуждались все события, связанные с жизнью и творчеством Генделя — премьеры его сочинений, поездки, болезни и прочее, включая неумеренный аппетит¹. Среди друзей Генделя были литераторы, художники (прежде всего, Джозеф Гупи, отношения с которым были разорваны в 1749 году), музыканты, люди из театральной среды, коммерсанты, представители духовенства.

Естественно, что закоренелому холостяку было проще поддерживать дружеские связи с мужчинами или с семейными парами, однако имелись и исключения из этого правила.

С 1724 года в ближайший круг общения Генделя вошла молодая, красивая, во многих отношениях талантливая миссис Мэри Пендарвс (1700—1788), урождённая Грэн-

¹ *Burrows D., Dunhill R. (eds.) Music and Theatre in Handel's World: The Family Papers of James Harris: 1732—1780. P. 119.*

вилл. Гендель помнил Мэри десятилетней девочкой, жившей тогда в Лондоне у родственников. Будучи приглашён к ним в дом, Гендель «продемонстрировал чудеса» на единственном имевшемся под руками инструменте — маленьком спинете Мэри. Его игра поразила, но не обескуражила девчущку, которая храбро села за спинет после Генделя и бойко отбарабанила некую пьеску. «Ты полагаешь, что когда-нибудь сможешь играть так, как господин Гендель?» — спросил её дядя. «Если б я так не думала, то сожгла бы мой инструмент!» — гордо отпарировала племянница, которая лишь с годами поняла всю меру своего «ребяческого невежества»¹.

Юную Мэри готовили к почётной должности фрейлины королевы Анны, но судьба распорядилась иначе. Королева умерла, семья Грэнвилл испытывала финансовые трудности, и в неполных 18 лет Мэри пришлось выйти замуж за нелюбимого и весьма беспутного, но состоятельного человека, Александра Пендарвса, который был почти втрое старше её. В 24 года Мэри овдовела и долгое время даже думать не желала о новом браке, отвергая многие лестные предложения. Будучи аристократкой и пользуясь уважаемым статусом вдовы, миссис Пендарвс могла свободно посвятить себя чтению учёных книг, рисованию, музицированию, рукоделию, посещению театров и концертов, светскому общению, беседам с умными и талантливыми людьми. При этом миссис Пендарвс ни в коей мере не сделалась богемным персонажем. Она была принята при дворе и пользовалась благоволением королевской фаворитки Мелузины фон дер Шуленбург, а затем подружилась с одной из её дочерей, Петронеллой Мелузиной, в замужестве леди Честерфилд.

Лишь в 1743 году Мэри, наконец, пресытилась свободой и решила вновь выйти замуж. Её избранником стал вдовый священник Патрик Делани, настоятель собора Святого Патрика в Дублине, друг Джонатана Свифта. С Делани и Свифтом миссис Пендарвс к тому времени была знакома уже десять лет, так что новый брак основывался на давней и прочной дружбе. В историю английской культуры эта незаурядная женщина вошла как Мэри Делани, поскольку некоторые из её талантов вполне раскрылись лишь в зрелые

¹ Эпизод был описан самой Мэри в её мемуарах (*Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany*. Vol. 3. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011. P. 6).

и поздние годы. Так, она увлекалась ботаникой и в 1770-х годах составила чрезвычайно репрезентативный рисованный каталог цветов, произрастающих в Англии (он хранится в Британской библиотеке). Всю жизнь она искусно вышивала и сама придумывала себе наряды; в наше время она могла бы, наверное, стать известным модельером. Живопись, изящные цветочные коллажи, садоводство — всё это занимало её воображение с юных лет до глубокой старости (Патрик Делани умер в 1768 году, и последние 20 лет своей жизни Мэри вновь провела во вдовстве).

Отрадой для неё всегда была музыка. Как и все хорошо воспитанные дамы того времени, Мэри играла на клавесине и пела, хотя никогда не делала этого публично и не претендовала на репутацию знатока. В одном из её писем 1730-х годов описан упоительный музыкальный вечер, на котором чрезвычайно любезный Гендель с семи до одиннадцати часов сидел за клавесином, аккомпанируя примадонне Анне Страда и всем светским дамам, без усталости певшим его произведения, а затем миссис Пендарвс подала всем угощение.

О каких-либо романтических нюансах в отношении композитора и его поклонницы не известно ничего. Если они на первых порах и возникали, то тщательно скрывались от глаз посторонних. Гендель обычно приглашал миссис Пендарвс, жившую неподалёку от Брук-стрит, на свои домашние репетиции и концерты, так что она могла составить достаточно полное впечатление о музыке, звучавшей затем в театре. Обо всём этом мы знаем из переписки миссис Пендарвс (Делани) с родными — матерью, сестрой Энн Грэнвилл (в замужестве Дьюис), братом Бернардом и племянницами. Никому из них дружба Мэри с Генделем не казалась предосудительной ни в молодые её годы, ни после второго замужества.

Уютный дом, красивые картины на стенах, вкусная обильная еда и общество проверенных временем друзей — вот те немногие житейские радости, которые Гендель себе позволял между сочинением и исполнением музыки.

Королевский театр и «Опера нищего»

В ответ на решение парламента и короля о натурализации Генделя благодарный композитор создал свою единственную оперу, сюжет которой был связан с английской ис-

торией: «Ричард I, король Англии». Впрочем, действие оперы разворачивалось на острове Кипр, где знаменитый Ричард Львиное Сердце спасал от тирана Исаакия Комнина свою невесту, принцессу Констанцу (на самом деле её звали Беренгарией, но для оперы это имя было не очень удобным). Ничего специфически английского, кроме главного героя, в «Ричарде» не наблюдалось, но это был очередной шаг навстречу местной публике, которая уже начала воспринимать Генделя как британского мастера, а не иностранца.

Первый вариант «Ричарда» был закончен к маю 1727 года, но в силу разных причин премьера тогда не состоялась, а затем король Георг I уехал в родной Ганновер и 11 июня неожиданно скончался по пути туда, в Оснабрюке. Вынужденный перерыв в деятельности Королевской академии музыки дал Генделю время переработать «Ричарда», который был поставлен 11 ноября 1727 года, уже при новом короле Георге II (1683—1760), ровно через месяц после его торжественной коронации в Вестминстерском аббатстве.

Церемония коронации происходила под величественные звуки антемов Генделя. Эти четыре «Коронационных антема» доныне звучат во время самых торжественных событий в жизни английской королевской семьи. Особенно популярным стал антем «Садок-священник» («Zadok the Priest»), текст которого повествует о том, как библейский первосвященник Садок помазал на царство царя Соломона. Антем завершается славословием в честь царя Давида, однако на английском языке в тех же выражениях принято славить правящего монарха: «Боже, храни короля! Да здравствует король! Да живёт король вечно! Аминь, аллилуйя!» Поэтому начиная с 1727 года генделевский антем «Садок-священник» непременно исполняется на всех коронациях английских монархов.

Король Георг II на первых порах был сильно занят государственными делами, хотя в целом относился к композитору хорошо и продолжал выплачивать свой денежный взнос (тысячу фунтов стерлингов) в фонд театра. В качестве учителя музыки королевской семьи Гендель получал 200 фунтов в год. Королева Каролина и её дочери, особенно принцесса Анна, активно поддерживали Генделя и нередко посещали представления его опер. Однако старший сын королевской четы, Фредерик Льюис, принц Уэльский, воспитывавшийся в Ганновере и приехавший в Лондон лишь в 1728 году, находился в глубоком конфликте с отцом и по-

тому ненавидел всех его протеже. Эта неприязнь распространялась и на Генделя. Композитору в течение многих лет приходилось сталкиваться с яркой враждебностью или холодным недоброжелательством части английской знати, составлявшей партию принца Уэльского. Причиной этой вражды была прежде всего политика, а не эстетика, но в итоге страдало искусство — и страдал Гендель, здоровье которого оказалось подорванным постоянным напряжением сил и чередой разнообразных неурядиц, пережитых им начиная с 1728 года.

Приметы кризиса в Королевской академии музыки обозначились уже в 1727 году, чему способствовали и скандалы (драка Куццони и Бордони во время исполнения оперы Бонончини), и нарастающий дефицит средств. Иногда спектакли отменялись из-за реальных или мнимых болезней Сенезино. С учётом же церковных постов и государственного траура по Георгу I театр бездействовал неделями и месяцами, не получая никаких доходов и обрастая всё большими долгами.

У серьёзного направления в искусстве, убеждённым поборником которого был Гендель, появилась альтернатива в виде так называемой «балладной оперы». Это был комический и даже сатирический жанр, включавший в себя разговорные диалоги на английском языке, причём иногда на специфическом лондонском диалекте, «кокни». Музыка же целиком или в большей своей части состояла из перетекстованных популярных мелодий — всем известных песен («баллад») или пародийно перепетых оперных арий.

Представления такого рода («комедии в водевилях» и фарсы) были распространены также во Франции, в так называемых ярмарочных театрах, работавших в предместьях Парижа. Однако там они не могли составить серьёзной конкуренции придворной опере, поскольку сначала всемогущий Люлли, а затем его преемники всячески ограничивали комедиантов в художественных возможностях, добиваясь от короля указов, запрещающих использовать в ярмарочных театрах больше двух-трех музыкантов, а то и вообще петь со сцены какие-либо слова. Парижане придумывали остроумные способы обхода запретов, но тягаться с придворной сценой маленькие театрики всё же не могли. В Англии положение было иным. Гендель не мог требовать от короля исключительных привилегий на музыкальные постановки. К тому же он явно недооценивал конкурентов, работавших в «низких» жанрах.

29 января 1728 года в театре Линкольнс-Инн-Филдс, арендованном импресарио Джоном Ричем, была поставлена «Опера нищего» («The Beggar's Opera») — своего рода классика жанра, «балладная опера» с сюжетом из жизни социальных низов. Идею такого произведения — антипасторали и антиоперы — когда-то подал Джонатан Свифт. Текст и музыку создали два давних знакомых Генделя по службе у герцога Чендосского, поэт Джон Гей и композитор Джон Пепуш. На сцену вышли нищие, воры, бандиты, проститутки, тюремщики. Главный герой Макхит был представлен обаятельным бандитом и аферистом, женившимся сразу на двух девушках, Полли и Люси, которые вместе пытались вызволить его из тюрьмы и спасти от виселицы. Искромётные разговорные диалоги, содержавшие простецкую лексику на грани или даже за гранью пристойности, чередовались с музыкальными номерами в простой песенной форме, позволявшей легко запомнить мелодию. Пепуш, правда, предпослал «Опере нищего» торжественную французскую увертюру, что лишь добавило спектаклю пародийности. Немалая часть музыки была заимствована из популярных тогда произведений — так, воры шли на сходку под марш крестоносцев из генделевского «Ринальдо». Гей и Пепуш вряд ли питали личную антипатию к автору «Ринальдо», как и импресарио Рич. Однако сатирический залп «Оперы нищего» ударил в том числе и по Генделю. За первый же сезон «Опера нищего» была сыграна 62 раза — такой успех никогда не выпадал на долю ни одной из опер Генделя (в Королевской академии музыки хорошим результатом считались 10—13 представлений за сезон). В этой диспропорции нет ничего удивительного. Искусство, требующее напряжённого внимания, интеллектуальных усилий и развитого вкуса, не может рассчитывать на такую же популярность, как фарс или пародия. Гендель обладал великолепным чувством юмора, но его гений был слишком велик, чтобы вписаться в ограниченные рамки бытовой комедии с разговорными диалогами. К тому же в «Опере нищего» современники разгадывали выпады в адрес действующих политиков, включая премьер-министра Хораса Уолпола. Но Гендель, даже когда сюжеты его опер и ораторий были связаны с какими-то актуальными событиями, не позволял себе слишком уж откровенных издёвок над сильными мира сего. Это был не его метод критического анализа человеческих характеров и поступков.

На фоне сногшибательного успеха «Оперы нищего» и вскоре последовавшего сиквела «Полли» генделевский театр нёс сплошные убытки и репутационные потери. Последний сезон Королевской академии музыки завершился 1 июня 1728 года, раньше, чем обычно; спектакль, намеченный на 11 июня, не состоялся из-за болезни Фаустины Бордони. Играли «Адмета», который обычно нравился лондонской публике, но настроение у всех было подавленное. На 5 июня было назначено собрание директоров и пайщиков, где предстояло решить судьбу Королевской академии музыки. После выплаты жалованья итальянским звёздам и погашения неотложных долгов на продолжение деятельности театра средств уже не оставалось. Само учреждение не было окончательно ликвидировано, однако спектакли надолго прекратились, вдобавок со скандалом. Разругавшись с Генделем, премьер Сенезино уехал в Италию; то же самое сделали обе «королевы-соперницы», Куццони и Бордони, причём Бордони, хотя и не ссорилась с Генделем, покинула Англию навсегда. Сохранились напечатанная в Лондоне листовка, изображающая безутешный плач лондонских дам по поводу отъезда Сенезино, и ноты песни, сочинённой кем-то в честь этого события. Исследователи предполагают, что на листовке рядом с Сенезино запечатлены Куццони и Бордони. Куццони узнаваема благодаря маленькому росту и некрасивому лицу, а вся группа напоминает какую-то оперную мизансцену.

Импресарио Хайдеггер наведаясь осенью 1728 года на континент, пытаясь нанять новую труппу, но почему-то не смог этого сделать. То ли ему не хватало авторитета и способности убеждать, то ли он старался слишком явно сэкономить на гонорарах звёзд, то ли не умел находить нужного тона в общении с ними — в любом случае, вернувшись в Лондон, он заявил, что в Италии... нет подходящих певцов. Поверить в такое было, конечно, невозможно. Напротив, оперное искусство Италии находилось тогда на подъёме.

Пайщики решили реорганизовать театр, приняв новый устав и поручив «кастинг» певцов Генделю. Руководство по-прежнему оставалось коллегиальным. Финансовые вопросы решал комитет директоров; постановочной и музыкальной частью заведовали Хайдеггер (его годовой оклад равнялся двум тысячам фунтов стерлингов) и Гендель (с окладом в тысячу фунтов). На содержание солистов были выделены четыре тысячи фунтов. Предполагалось нанять кастрата и примадонну (каждого за тысячу фунтов с правом

бенефисного спектакля), а на остальные деньги — певцов второго плана. Интересно, что Генделю теперь платили как солисту первого класса, причём независимо от того, ставил ли он собственные оперы или чужие.

С одной стороны, он был воодушевлён идеей обновления театра, о чём его недоброжелатель либреттист Паоло Ролли сообщал 25 января 1729 года в Венецию находившемуся там Сенезино: «Он заявил, что назрела нужда в переменах и требуется обновить старую систему и сменить певцов, дабы иметь возможность сочинять новые произведения для новых исполнителей. Его новые планы встретили одобрение двора, и он полностью удовлетворён». С другой стороны, руководство Королевской академии музыки хотело бы видеть в качестве первых солистов кастрата Фаринелли и уже полюбившуюся публике Куццони, которая, по слухам, была бы не прочь вернуться в Лондон.

Места для Бордони при таком финансовом раскладе уже не оставалось. Ролли в том же письме к Сенезино негодовал по поводу «измены» Генделя, хотя должен был прекрасно представлять себе, каковы были причины его поступков: «Передайте Фаустине, что её дорогой Гендельчик [*Handelino*] придет в Италию, однако не ради неё. А разве я Вам уже не писал, что вскоре ей предстоит убедиться в том, что он совсем не таков, каким она его себе представляла? Бедняжка! Как мне её жаль! Подобное обращение — заявляю во всеуслышание — заслуженный удел тех, кто по самым низким причинам жертвует своими друзьями ради их врагов. Боюсь, что теперь пришёл черёд пожертвовать Вами. Тем не менее, я надеюсь, что рано или поздно вновь встречу Вас здесь, вопреки этому человеку, чья цель — помешать Вашему возвращению. Предполагается, что придет Фаринелли, привлечённый, возможно, обещанием бенефиса. Ведь до сих пор ему [Генделю] никто, кроме Вас, не отказывал, — столь неотразимы обычно его мольбы о милости». Из слов Ролли явствует, между прочим, что Гендель был искусным «переговорщиком» и умел убеждать. Ещё бы, с имевшимся у него опытом светского общения и с профессиональным знанием психологии оперных артистов он прекрасно знал, на какие клавиши нужно нажимать и на каких душевных струнах играть, чтобы добиться желаемого.

26 января 1729 года Гендель нанёс прощальный визит королю Георгу II, о чём сообщалось в английской газете «Дейли пост» («Daily Post»), а примерно через неделю, 4 февраля, отбыл в Италию.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

БОРЬБА ЗА ТЕАТР

Италия: 20 лет спустя

Нам не дано знать, с какими чувствами британский подданный, почтенный эсквайр Джордж Фридерик Гендель прибыл ранней весной 1729 года в страну, где его с таким восторгом принимали 20 лет тому назад. Наверное, ему было приятно вновь подышать благоуханным южным воздухом, насладиться солнечным сиянием, увидеть дворцы, храмы, сады, античные руины, пёструю весёлую толпу, празднующую карнавал, а затем и католическую Пасху... Должны были волновать его и встречи с давними знакомыми, покровителями и коллегами. Однако данная поездка Генделя не принадлежала к жанру «сентиментального путешествия». Он ехал не на свои деньги и не ради собственного удовольствия. На первом месте было дело: ангажировать певцов для своего театра.

Точный распорядок поездки неизвестен; зафиксирована лишь дата прибытия Генделя в Венецию — 11 марта 1729 года, поскольку этим днём датировано его письмо в Галле зятю Михаэльсену.

В Венеции находился уже снискавший громкую славу молодой кастрат-сопранист Фаринелли (Карло Броски, 1705—1782). Сценический псевдоним он взял в честь своего дяди скрипача и композитора Кристиано Фаринелли, который оказывал покровительство Карло и его брату Риккардо, ставшему оперным композитором. Отец братьев служил чиновником в Неаполитанском королевстве, но на досуге увлекался музыкой. Кто из родственников настоял на кастрации юного Карло, неизвестно; отец умер, когда мальчику было 12 лет. Учителем Фаринелли стал композитор Никколо Порпора (1686—1768), начинавший свою карьеру в Неаполе и преподававший в консерватории Сан-Онофрио. В 1720 году пятнадцатилетний кастрат, обла-

давший, помимо невероятного по красоте и подвижности голоса, чрезвычайно привлекательной внешностью, дебютировал в сценической серенаде Порпоры «Анжелика и Медоро», написанной на стихи мало кому ещё известного Пьетро Метастазियो (1698—1782). Фаринелли и Метастазियो с этого момента стали близкими друзьями на всю жизнь, называли друг друга «близнецами» и даже умерли в один год, не прекращая переписываться вплоть до самой кончины поэта. Это говорит не только о высокой образованности певца, но и о прекрасных его человеческих качествах. Фаринелли хранил преданность тем, кто делал ему добро, и прежде всего своему учителю и покровителю Порпоре. В то время в Риме вновь разрешили оперные представления, и Порпора в 1721 году переехал туда, взяв с собой любимого ученика, прозванного в те годы Мальчуганом (Il Ragazzo). Чарлз Бёрни, основываясь на свидетельствах старших современников, рассказывал о том, как во время представлений одной из опер Порпоры между Фаринелли и оркестровым трубачом, немцем по происхождению, каждый вечер происходило захватывающее состязание в виртуозности. Арии в сопровождении солирующей высокой трубы-кларино были очень популярны в Риме, да и вообще в Италии; такие пьесы встречаются и в сольных кантатах Генделя и его старших коллег (Ариости, Стеффани, Алессандро Скарлатти), и в операх того времени (например, ария «Og la tromba» из третьего акта «Ринальдо»). Позднее мы встретим виртуозные арии в сопровождении трубы и в некоторых генделевских ораториях, вплоть до знаменитой арии баса из третьей части «Мессии». Но состязание Фаринелли с трубачом приобрело почти цирковой характер. Бёрни писал: «Трубач, окончательно вымотавшись, сдался, решив при этом, что его противник устал не меньше и сражение закончено; тогда Фаринелли с самодовольной улыбкой, показывавшей, что всё предыдущее было только игрой, не переводя дыхания, со свежими силами разразился новой руладой, при этом он не только усиливал и вибрировал звук, но и исполнил несколько невероятно быстрых и трудных пассажей и замолчал лишь под гром аплодисментов восхищённой публики. Этот момент утвердил его превосходство над всеми современниками, сохранившееся до конца его жизни»¹.

В отличие от некоторых других певцов премьерского

¹ Цит. по: *Хэриот Э.* Кастраты в опере. С. 111—112.

уровня, Фаринелли вовсе не был склонен к скандалам, интригам и вызывающему поведению. Он отличался любезностью, мягкостью нрава и изысканностью манер, что впоследствии обеспечивало ему благосклонность европейских монархов, уважение собратьев по искусству и восторженное поклонение светских дам.

Однако именно с Генделем у Фаринелли отношения изначально не сложились. Гендель настойчиво домогался знакомства с Фаринелли, чтобы убедить его подписать контракт с Королевской академией музыки, а певец столь же упрямо уклонялся от встречи с ним. Как отмечено одним из современников, Гендель трижды приходил к Фаринелли, но тот либо отсутствовал, либо скрывался, и ни разу не отдал визита прославленному композитору¹. По меркам любой эпохи такое поведение было очень невежливым, а в XVIII веке, когда этикету придавали особое значение, воспринималось вопиюще пренебрежительным.

В известном фильме Жерара Корбье «Фаринелли-кастрат» (1995) многолетний внутренний конфликт Генделя и Фаринелли подвергается психологическому и даже психоаналитическому анализу как пример сильного взаимного амбивалентного чувства, любви-ненависти, влечения-отвращения. Сначала юный Фаринелли (вскоре после эпизода с трубачом) отвергает Генделя, не понимая, с гением какого масштаба имеет дело, а затем Гендель упорно не желает видеть достоинств Фаринелли, расценивая его лишь как одного из бездушных самовлюблённых виртуозов, не способных ни к чему, кроме зарабатывания денег. Фаринелли изо всех сил пытается доказать Генделю, что тот несправедлив к его таланту, который постепенно развивается от показной юношеской бравуры до высокого искусства. Одобрение великого мастера оказывается для певца более ценным, чем рукоплескания многотысячных залов и милости особ королевского звания. Но оба гения слишком горды, чтобы признать свою ошибку, и слишком немилосердны друг к другу, чтобы примирение стало возможным. В фильме Генделя настигает инсульт, когда он слышит, как мастерски и прочувствованно Фаринелли исполняет арию Альмилены из «Ринальдо», а кастрат в эти минуты вспоминает самые горестные страницы своей жизни. Ставя эту действительно впечатляющую сцену, режиссёр допустил вольность: Фаринелли на самом деле никогда не пел в опе-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 126.*

рах Генделя, а партию Альмилены никогда не исполняли кастраты. Для художественного произведения, каковым является великолепно снятый фильм Корбьё, придуманная режиссёром концепция вполне допустима, однако она совсем не отражает истинную картину происходившего между Генделем и Фаринелли в Италии, а затем и в Лондоне.

В приглашении Фаринелли в Лондон была крайне заинтересована дирекция театра, и Гендель фактически лишь исполнял данное ему поручение со свойственной ему настойчивостью, но потерпел неудачу. Фаринелли так и не соизволил внятно объяснить причин своего нежелания вести какие-то переговоры с Генделем. Опасения ехать в Лондон из-за скверного английского климата были, конечно же, отговоркой, поскольку позднее Фаринелли туда всё-таки прибыл, но с Генделем так никогда и не работал.

Причины столь вызывающего поведения певца могли крыться и в его личной, почти сыновней, преданности Порпоре, и во влиянии окружающих, настроенных к Генделю очень предвзято. Брат Фаринелли Риккардо Броски, возможно, считал себя композитором ничуть не менее талантливый, чем Гендель, и ему было обидно «уступать» божественный голос брата какому-то странному чужаку — немцу из Лондона, вздумавшему сочинять итальянские оперы. Наверное, нашлись и другие советчики, заранее отговорившие Фаринелли от встречи с Генделем. Возможно, они опасались, что молодой певец не устоит, если познакомится с композитором и его музыкой поближе, и сделали всё, чтобы этого не случилось.

Нетрудно предположить, что Гендель был сильно задет таким пренебрежением к себе и в дальнейшем отдавал открытое предпочтение другим певцам-кастратам — в частности Кузанино (Джованни Карестини, 1705—1760), обладателю замечательного контральто (Фаринелли был сопранист). Но Кузанино смог прибыть в Лондон лишь несколько позднее, а в 1729 году Генделю удалось нанять хорошего, но уже немолодого кастрата Антонио Мария Бернакки (1685—1756), который в 1727 году ухитрился выиграть в Болонье певческий поединок с самим Фаринелли.

Помимо Венеции, Гендель посетил Рим, Сиену, Флоренцию, Болонью, Парму и Неаполь. Мейнуоринг рассказывал об эпизоде, случившемся во время кратковременного пребывания Генделя в Риме: «По его прибытии в Рим он получил очень дружелюбное и уважительное письмо от кардинала Колонна, который звал его к себе, обещая подарить

прекрасный портрет Его Преосвященства. Но, узнав о том, что у кардинала тогда находился претендент, он благоразумно отклонил как приглашение, так и картину». Под «претендентом» подразумевался Яков III Стюарт (1688—1766), самопровозглашённый король Англии и Шотландии, который в 1715 году пытался вернуть себе трон вооружённым путем, но был разбит и вернулся на континент. Разумеется, даже случайная встреча с таким человеком могла бы погубить репутацию Генделя в глазах короля Георга II. Между тем папа римский очень благоволил к претенденту, а значит, что вероятность столкнуться с самозванным «королём» в кругах высшего духовенства была весьма велика.

Дипломатические способностигодились Генделю не только при общении с сильными мира сего, но и в переговорах с певцами. В Неаполе он стал свидетелем бурной ссоры между Бернакки, Кузанино и контральто Антонией Мериги; из-за этого скандала была отменена намеченная оперная премьера в театре Сан-Бартоломео. Обиженные друг на друга кастраты разъехались по разным городам, зато с Мериги Генделю тотчас удалось достичь согласия, и она была ангажирована в Королевскую академию музыки. Он пригласил также контральто Франческу Бертолли, молодую певицу из Рима, которая не славилась вокальными способностями, но отличалась необычайной красотой; Гендель, видимо, мудро решил, что она станет приманкой для мужской части публики и не сильно разорит дирекцию, поскольку не сможет претендовать на высокое жалованье.

Гораздо сложнее обстояло дело с новой примадонной. Генделю было нужно хорошее сопрано, способное выдержать сравнение с Куццони и Бордони. Многие знатные пайщики театра, начиная с короля, настаивали на возвращении Куццони, но Гендель, по-видимому, пресытился её выходками и не горел желанием ей угодать. Скорее всего, он был наслышан о том, что в Вене она запросила гонорар вдвое выше, чем ранее платили Бордони, однако просчиталась: таких денег не нашлось даже у императора Карла VI, страстного меломана. Хотя Фаустина относилась к Генделю по-дружески (вспомним её почти фамильярное «Гендельчик»), у неё в 1729 году возникли другие планы на будущее. Она всё больше сближалась с Иоганном Адольфом Хассе, за которого в следующем году вышла замуж. Поэтому на контракт с Фаустиной Генделю рассчитывать также не приходилось.

Зато он обнаружил в Неаполе сопрано Анну Марию Страду дель По. Даты её жизни неизвестны, однако она начала карьеру примерно в 1719 году, и можно предположить, что ей в момент дебюта могло быть не более двадцати лет — в XVIII веке певицы обычно начинали карьеру даже раньше, лет с шестнадцати—восемнадцати. Итальянцы прозвали Анну Страду уменьшительно, Страдиной (Страдочкой), что косвенно также указывало на её молодость. Выйдя замуж за театрального деятеля Аурелио дель По, она присоединила его фамилию к своей. Ходили сплетни, будто он женился на ней из сугубо меркантильных соображений, поскольку задолжал ей крупную сумму денег и не мог выплатить этот долг. В Италии она поначалу считалась крепкой, но не блестящей певицей, и вряд ли вокруг неё толпами увивались поклонники.

О внешности Анны Страды существуют разноречивые мнения. Некоторые считали её дурнушкой — низкорослой, полной, необаятельной. Такой она изображена на одной из карикатур, и даже верный друг Генделя, миссис Пендарвс, признавала, что наружность новой примадонны «ужасна». В отличие от Куццони, которая также не славилась красотой, но умела преподнести себя публике, Страда не была модницей и не строила свою репутацию на громких скандалах. С другой стороны, в лондонском Доме-музее Генделя экспонируется женский портрет, созданный около 1732 года художником голландского происхождения Иоганнесом (Джоном) Верельстом. Если на этом портрете действительно изображена Анна Страда, то приходится признать, что либо живописец очень польстил модели, либо толки о неприглядности певицы были преувеличенными. На портрете мы видим стройную молодую даму с приятными чертами лица, умными карими глазами, тонкой талией и аристократически изящными руками.

Как бы то ни было, Генделю внешние данные Анны Страды оказались совершенно неважны. Ему понравился её нежный, сильный и выразительный голос, не уступавший в силе воздействия голосам Куццони и Бордони (а её впоследствии сравнивали с обеими, причём иногда отдавая ей предпочтение). Страда отличалась исключительной точностью интонации, хорошей школой и серьёзным отношением к делу. Гендель решил, что с этой певицей он хочет и будет работать. К тому времени он настолько глубоко проник в тонкости певческих «технологий», что мог учить вокальному искусству даже итальянских солистов, — или, по

крайней мере, знал, каким образом усовершенствовать тот аппарат, которым они уже владели. Голос и талант Анны Страды по-настоящему расцвёл именно под руководством Генделя. При этом Страда оказалась очень порядочной в человеческом отношении; она никогда не устраивала Генделю сцен и никогда не вела себя с ним двулично и вероломно. Вероятно, она сама понимала, что своей карьерой всецело обязана ему. К тому же ни один другой композитор не написал для неё столько выдающихся в вокальном и сценическом отношении главных партий.

Гендель также пополнил будущую труппу прекрасным тенором Аннибале Пио Фабри (по прозвищу Балино), который был способен исполнять даже главные партии, подобно своему предшественнику Борозини. Его жену Анну, певицу скромных способностей, пришлось взять в труппу за компанию, назначив ей минимальное содержание; похоже, что на сцену она так ни разу и не вышла — разве что в качестве статистки. Не хватало только баса, но в Италии хороших басов попадалось не так уж много, и они были нарасхват. В конце концов он ангажировал своего земляка и давнего знакомого, Иоганна Готфрида Римшнайдера из Галле, учившегося в Италии. Его отец был до 1701 года кантором в Мариенкирхе, а сам Римшнайдер, как считается, посещал вместе с Генделем гимназию. В 1720-х годах Римшнайдер работал в гамбургском театре, где выступал в операх Кайзера и Генделя.

Показательна «табель о рангах» новой генделевской труппы. Мы можем судить о певческой иерархии из положенных солистам окладов. Премьер Бернакки должен был получать 1200 фунтов стерлингов в год (на 200 больше, чем сам Гендель); опытная певица Антония Мери-ги — 800, не обладавшая равной ей известностью будущая примадонна Анна Страда дель По — всего 600, первоклассный тенор Фабри — 500, его скромная во всех смыслах жена — 150; красавица-контральто Бертолли, певица на вторые роли — 450, бас Римшнайдер — 300¹. То есть хороший немецкий бас зарабатывал в четыре раза меньше, чем итальянский кастрат, и вдвое меньше, чем начинающая примадонна.

Кроме переговоров с певцами, Гендель во время второго итальянского путешествия поглощал огромное количество музыки, присутствуя на оперных спектаклях во всех горо-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 126.*

дах, которые посещал. Опера в Италии продолжала развиваться, и, видимо, он понимал, что, находясь в Лондоне, несколько отстал от модных веяний. Чтобы понять, какие сюжеты, тексты и музыкальные стили нравятся теперь итальянцам, он жадно слушал, смотрел, приобретал издания либретто и копии партитур, общался с коллегами.

В Италии в то время самыми популярными оперными композиторами были Никколо Порпора, Леонардо Лео, Леонардо Винчи, Доменико Сарро (или Сарри), Антонио Кальдара. Эти имена ныне известны лишь самым просвещённым любителям музыки, и вовсе не потому, что их носители были малоталантливы. Просто вкусы в Италии менялись очень быстро, и даже опера, имевшая на премьере шумный успех, в следующем сезоне обычно не шла. Иногда понравившиеся произведения шли в других городах, но никому не приходило в голову играть их из года в год. К тому же новая постановка нередко требовала ревизии музыкального текста: подгонки под голоса других певцов, сокращений, вставок, переинструментовки. Если автор не занимался этим собственноручно (как делал Гендель), то он рисковал вообще не узнать своё сочинение. Партитуры также обычно не издавались: новинки прошлого сезона устаревали мгновенно, а композиторы были вовлечены в непрерывную театральную гонку и не пытались обессмертить свои прежние творения.

Публика итальянских театров легко увлекалась и столь же легко разочаровывалась. Она хотела, чтобы ей угождали, но сделать это было трудно, и никакой гений не был застрахован от несправедливой предвзятости суждений.

Показателен в этом отношении пример Антонио Вивальди, который, несомненно, должен был бы встречаться с Генделем в Венеции если не в 1709—1710 годах, то в 1729-м. В XX веке параллельно с начавшимся в Германии «генделевским ренессансом» в Италии возник «ренессанс Вивальди». Многочисленные инструментальные концерты великого венецианца начали извлекаться из архивов и повсеместно исполняться. Однако оперы Вивальди ещё несколько десятилетий пребывали в забвении. Ситуация усугублялась тем, что ещё при жизни маэстро его оперы нередко становились объектами критики (памфлет Бенедетто Марчелло «Модный театр», 1720), так что вокруг них возник печальный ореол творческих недоразумений: музыка красивая, но сюжеты совершенно неудобоваримы и поэтому воскрешению не подлежат. И только ближе к концу

XX века Вивальди был заново открыт как крупный оперный композитор, поиски которого нередко пересекались с поисками Генделя. У них встречались похожие сюжеты («Юстин», «Сирой», «Орландо»); оба любили масштабные музыкальные формы и знали толк в оркестровых красках; у обоих была тяга к пафосу и героике, что не исключало присутствия некоторой доли юмора и иронии.

Однако Вивальди, как и другие венецианские мастера — Франческо Гаспарини и Антонио Лотти — принадлежали к музыкантам старшего поколения и представляли эпоху высокого барокко. Все они были на 10—15 лет старше Генделя, который в 1729 году также был уже не молод и имел давно устоявшиеся взгляды и вкусы. «Погоду» в музыке начинали делать композиторы, родившиеся в самом конце XVII века и достигшие к началу 1730-х годов зрелого мастерства. Среди них были вышеупомянутые Хассе, Винчи, Лео и Кальдара (последний, кстати, сменил Генделя на службе у маркиза Русполи, а затем перебрался в Вену). В Неаполе набирался сил юный гений Джованни Батиста Перголези (1710—1736), ученик генделевского сверстника, неаполитанского оперного композитора Франческо Дуранте. Перголези писал в том числе и серьёзные оперы, но в середине XVIII века его имя стало ассоциироваться с блистательным комическим интермеццо «Служанка-госпожа» (1733).

Наступала новая эпоха. Судить об этом можно было даже по сюжетным и литературным предпочтениям итальянских композиторов. Эстетическая линия Аркадской академии приобрела своего ярчайшего выразителя в лице Пьетро Метастазियो, который дебютировал на поприще оперного драматурга в 1720-е годы и к моменту второго приезда Генделя в Италию уже создал несколько своих классических либретто. В 1730—1740-е годы метастазиевский тип оперы-серия, «серьёзной оперы», стал в Европе доминирующим. Гендель увёз с собой в Лондон некоторые либретто Метастазियो и кое-какие оперы на его тексты.

Обогатился путевой багаж Генделя и музыкой, написанной в других жанрах. Его интересовало всё: оратории, мессы, кантаты, серенады, концерты. Гендель никогда не боялся подражать итальянцам или свободно использовать материал их сочинений. Его стиль всегда оставался узнаваемым, а изобретательное обращение с чужими темами сразу же исключало любые обвинения в «плагиате». Впрочем, подобными методами пользовались тогда и другие компо-

зиторы, включая Баха. В музыке Баха итальянский «след» также достаточно ошутим: он перерабатывал для органа скрипичные концерты Вивальди, писал фуги на темы Легренци и Альбиниони, а его виртуозный сольный концерт для клавесина не случайно называется «Итальянским». Но для Генделя итальянское начало значило, вероятно, гораздо больше, чем для кого бы то ни было из его современников, хранивших идеальный образ этой «родины Муз» в своём сердце.

После 1729 года он больше никогда не был в Италии, но Италия продолжала жить в его искусстве.

Встреча с матерью

После весьма насыщенного делового турне по Италии композитор отправился в Германию, двигаясь с юга на север. Дольше всего он задержался в Галле, наведаясь в Ганновер и, как полагают некоторые биографы, завершил свой маршрут в Гамбурге. Всё это происходило в довольно сжатые сроки, в течение примерно двух недель, поскольку 29 июня 1729 года он уже вернулся в Лондон.

Эта часть путешествия Генделя прошла под печальным знаком прощания со всем, что было ему дорого. В Галле время словно бы застыло со времён его молодости, а кое-что изменилось к худшему: некоторые знакомые умерли, другие уехали. Ганновер также выглядел дремотным и скучным (старого наставника и благодетеля Агостино Стеффани уже не было в живых). С Гамбургом же вообще всё неясно. Маттезон писал о визите Генделя очень сухо — то есть сам он с ним в 1729 году не виделся, иначе, при своей словоохотливости, не поскупился бы на подробности встречи. Может быть, Гендель так сильно торопился, что не нашёл времени для свидания с давним другом? Тогда ради чего он ездил в Гамбург, при столь напряжённом графике своего путешествия? Чтобы уплыть оттуда в Лондон, и только? Однако в Гамбурге, помимо Маттезона, находился пожилой Кайзер. За год до этого он сделался кантором кафедрального собора и всецело посвятил себя церковной и ораториальной музыке. Опер он больше не писал. В тот период жанр оратории не представлял для Генделя первостепенного интереса, однако есть все основания полагать, что с ораторией Кайзера «Торжествующий Давид» (1727) он был знаком и кое-какие приёмы, применённые в ней, взял себе

на заметку, сочиняя в 1738 году своего «Саула». Но познакомился ли Гендель с этой ораторией во время своего визита в Гамбург или позднее, получив её ноты из третьих рук, неизвестно. Оперным театром руководил тогда «городской музикдиректор» Георг Филипп Телеман, также давний знакомый Генделя и друг баховской семьи.

Если Гендель приезжал в Гамбург, он, наверное, должен был посетить театр, в репертуаре которого почётное место занимали его собственные оперы. Да, они ставились в переделках, что могло не очень понравиться композитору, но некоторые переделки были совершенно неизбежными ввиду отсутствия в Гамбурге кастратов, и Гендель, как практик театра, отлично это понимал. Бас Римшнайдер был певцом гамбургского театра, выступавшим ранее в главных ролях в таких операх, как «Тамерлан» и «Юлий Цезарь в Египте».

Визит композитора в Галле стал самым волнующим эпизодом в этом длинном путешествии. Гендель не был на родине десять лет. О том, что происходит у него дома, он узнавал из писем зятя Михаэля Дитриха Михаэльсена. Крестница и любимица Генделя Иоганна Фредерика Михаэльсен из забавной восьмилетней девчужки, которую он в последний раз видел в 1719 году, превратилась в восемнадцатилетнюю барышню на выданье. В 1729 году Михаэльсен был женат уже третьим браком, поскольку вторая его супруга, как и сестра Генделя, скончалась. Тем не менее Михаэльсен продолжал по-родственному заботиться о матери Генделя, что композитор очень ценил. В своих письмах он всегда обращался к Михаэльсену «почтеннейший господин брат».

Ещё в мае, находясь в Италии, он получил от Михаэльсена тревожное известие о том, что престарелую фрау Доротею настиг «удар», то есть инсульт, и у неё отнялась правая сторона тела. Но из-за своей занятости Гендель не мог сразу же поспешить в Галле. В начале июня он наконец вновь переступил порог отеческого дома и обнял любимую мать. К счастью, болезнь оказалась не фатальной, и к моменту прибытия сына фрау Доротея уже могла не только говорить, но даже вставать и медленно переходить из комнаты в комнату. Однако в 1728 году она совсем ослепла и не могла увидеть, каким стал её сын — единственный из рождённых ею четверых детей, кто не просто дожил до зрелых лет, но и сделался знаменитым человеком. Судьба этой достойной женщины завершалась печально, но она, дочь пастора, воспринимала происходящее с христианской кротостью.

Возможно, в представлениях тихо угасающей матери все успехи единственного сына, его слава, финансовое благополучие, почести, получаемые от королей, князей, герцогов и кардиналов, не уравнивали отсутствие простого человеческого счастья: жить в кругу семьи, любить и быть любимым, возиться с детьми и ожидать появления внуков. Но Гендель давно уже выбрал свой путь, и ничто не могло заставить его изменить главному делу его жизни. Те привязанности, которые он не мог изъять из сердца, он научился подчинять своему призванию. А новых сильных привязанностей он заводить себе не позволял, особенно будучи уже на пятом десятке. Самой сильной его страстью была музыка, и прежде всего музыка для театра. Без семьи он жить давно научился, но без оперы, без сцены, без магии живого спектакля, творимого от начала до конца его гением и его руками, просто не мыслил своего существования. Скорее всего, служение искусству и мыслилось им как единственная настоящая жизнь.

Был ли он в состоянии объяснить всё это матери, женщине добросердечной, глубоко порядочной, истово набожной, но, в силу воспитания и сложившихся обстоятельств, совершенно не разбиравшейся в тонких художественных материях, а вдобавок уже тяжело больной? Могла ли она понять, почему он, такой знаменитый и, в представлениях земляков, очень богатый, так одинок? Да и заводила ли она с ним разговоры на подобные темы, или просто наслаждалась каждым часом и днём, проведённым в обществе сына? Может быть, после удара ей трудно давалась связная речь, и она предпочитала обходиться без длинных и мучительных разговоров. Прикасаюсь к сыну, слышать его голос, потчевать его немудрёными кушаньями, привычными с детских лет, вместе вспоминать давным-давно умершего отца и обеих покойных «девочек», Иоганну и Доротею Софию...

Скорее всего, они оба понимали, что эта их встреча — последняя. Так оно и оказалось. Доротея Гендель, урождённая Тауст, сильно ослабла осенью 1730 года, а вечером 27 декабря, на третий день после Рождества, тихо и безболезненно скончалась, немного не дожив до своего восьмидесятилетия. Похоронили её в семейном склепе на кладбище Штаттготтесаккер, рядом с мужем, как она того сама пожелала.

В надгробной речи, произнесённой её духовником, отмечалась огромная сыновняя любовь, с которой Гендель

относился к матери¹. Эта любовь подтверждается его письмом, написанным Михаэльсену от 23/12 февраля 1731 года (то есть, по старому стилю, в собственный день рождения) не по-французски, как обычно, а на родном немецком языке. «Я никак не могу унять своих слёз, — признавался Гендель, — однако так пожелал Всевышний, чьей священной воле я предаюсь с христианским смирением. Память о ней никогда не угаснет во мне, пока мы не воссоединимся в ином мире, на что да будет милостивая воля благого Бога». Выражая зятю признательность за все заботы о матери при её жизни и за хлопоты по её достойному погребению, Гендель обещал отблагодарить его. Он постоянно помнил о семье Михаэльсена, особенно о своей единственной кровной родственнице, Иоганне Фридерике. Когда она в 1736 году вышла замуж за профессора Иоганна Эрнста Флёрке, Гендель послал новобрачным роскошные подарки: жениху — золотые часы с золотой цепочкой и два золотых перстня, с печатками из аметиста и оникса, а племяннице — золотое кольцо с бриллиантом. Впоследствии Иоганна Фридерика Флёрке стала наследницей Генделя. Возможно, именно на это своё намерение композитор намекал уже в цитируемом письме.

Судя по болезням, настигшим в последние годы жизни фрау Доротею, она была теснейшим образом связана с сыном не только душевно, но и телесно, и некоторые свои физические особенности сын унаследовал от неё. Портретов матери Генделя не сохранилось, однако если сравнивать облик сына и отца, то можно предположить, что чертами лица он мог походить скорее на мать. Впоследствии он также пережил несколько инсультов, а на склоне лет полностью ослеп. Ощущение кровной связи с матерью, остро переживавшееся им во время пребывания в родном доме, стены и ступени которого помнили его младенцем, ребёнком, мальчиком, подростком и юношей, должно было наводить его на самые разные мысли, как философские, так и вполне практические — в частности, касавшиеся его будущих наследников.

При том, что в целом заграничное турне Генделя оказалось удачным, уезжал он из Галле, должно быть, с тяжёлым сердцем.

До сих пор он не знал явных поражений и словно бы играючи шёл от успеха к успеху. Но с 1728 года полоса не-

¹ *Chrysander F. Op. cit. Bd. 2. S. 227.*

слыханного везения закончилась. Фортуна отвернулась от него и предъявила свои счета к оплате. Начались провалы, неурядицы, несчастья. Утраты следовали одна за другой, и нетрудно было предвидеть, что вскоре их список пополнится самым дорогим на свете именем. Думать об этом не хотелось, но не думать не получалось.

Помимо финансового краха Королевской академии музыки, в 1728 и 1729 годах Гендель потерял трёх людей, с которыми много лет был связан дружескими и деловыми узами. В 1728 году, как уже говорилось, ушёл из жизни старый Агостино Стеффани. А в 1729-м в Лондоне умерли композитор Аттилио Ариости и либреттист Никола Хайм. Последний скончался 11 августа, поставив композитора накануне открытия нового сезона Королевской академии музыки в очень затруднительное положение. Творческое содружество Генделя с Хаймом порождало настоящие шедевры; другие либреттисты не настолько хорошо понимали, какие именно сюжеты, образы и тексты лучше всего соответствуют характеру дарования Генделя. И действительно, оперы, написанные после смерти Хайма, были уже совсем другими — дух наступательной героики 1720-х годов ушёл в прошлое.

Невстреча с Бахом

Во время пребывания композитора в Галле произошла также одна примечательная «невстреча». С Генделем вновь попытался познакомиться Иоганн Себастьян Бах, передавший ему через своего старшего сына Вильгельма Фридемана почтительное приглашение посетить его дом в Лейпциге. Бах был тогда нездоров и не смог сам поехать в Галле. Гендель отклонил это приглашение, и причины его отказа, вероятно, были связаны прежде всего с желанием провести побольше времени с матерью и повидаться с другими родственниками. По-человечески это очень понятно. К тому же Гендель, несомненно, должен был сильно устать от бесконечных разъездов, в которых провёл уже несколько месяцев, и от огромного количества новых лиц, визитов, переговоров, обещаний и планов на будущее. В наше время от Галле до Лейпцига можно доехать примерно за час, но в XVIII веке путь туда и обратно отнял бы по меньшей мере целый день, а этого Гендель себе позволить уже не мог. Необходимости во встрече с Бахом он, вероятно, не видел,

а внутренней потребности в ней не чувствовал, не будучи глубоко знакомым с творчеством своего исторического «близнеца». Правда, в 1729 году Бах занимал уже совершенно иное положение, нежели десять лет назад, когда он спешно отправился в Галле из Кётена и всего лишь на пару часов разминулся с Генделем.

Должность кантора Школы святого Фомы в Лейпциге считалась весьма престижной, вопреки своему скромному названию. Кантор всего лишь обучал юных певчих и оркестрантов, обеспечивая также регулярное обновление церковного репертуара. Но в Лейпциге кантор одновременно являлся городским музикдиректором, а это было очень весомой позицией. Фактически он стоял во главе всей музыкальной жизни довольно большого и богатого города, в котором весной проводились знаменитые ярмарки, куда съезжались купцы, покупатели и просто гости со всей Германии.

Центром интеллектуальной жизни Лейпцига был университет. Там учились, в частности, старшие сыновья Баха. Как раз в 1729 году туда поступил Вильгельм Фридеман, изучавший юриспруденцию, философию и математику, а в 1731-м на факультет права был принят Карл Филипп Эмануэль. Хотя оба они обладали выдающимся музыкальным талантом, отец полагал, что необходимо дать им высшее образование. Ради сближения с университетской средой Бах взял на себя в 1729 году ещё и руководство студенческим оркестром «Коллегиум музикум» (*Collegium musicum*), основанным Телеманом. К этому времени Бах был не только автором многочисленных церковных кантат и прославленным органистом, но и создателем таких грандиозных сочинений, как «Страсти по Иоанну» (1724) и «Страсти по Матфею» (1727, второе исполнение — 1729), шесть «Бранденбургских концертов» (1721), первый том «Хорошо темперированного клавира» (1722) — собрания из двадцати четырёх прелюдий и фуг во всех тональностях. Однако эти шедевры оставались неизданными, и Гендель не мог иметь о них никакого представления, хотя имя Баха ему, конечно же, к тому времени было знакомо.

Немецкий драматург Пауль Барц создал в 1985 году пьесу «Возможная встреча», в которой представил себе, как протекал бы откровенный разговор Баха и Генделя. Правда, в пьесе Барца действие происходит не в 1729 году, а в 1747-м, в связи с избранием Генделя членом Общества музыкальных наук, основанным в Лейпциге учеником Баха,

Лоренцем Кристофом Мицлером. Гендель действительно принял почётный титул члена этого общества, как и Бах, но в Лейпциг так и не приехал.

Эту пьесу, рассчитанную всего на трёх актёров (третья роль — Джон Кристофер Смит, секретарь Генделя), много раз ставили в театрах всего мира, включая и нашу страну. На сцене московского МХАТа им. А. П. Чехова в 1992 году Генделя играл Олег Ефремов, а Баха — Иннокентий Смоктуновский; этот спектакль записан на плёнку. В 1999 году на экраны вышел фильм «Ужин в четыре руки» (режиссёр Михаил Козаков; в главных ролях Михаил Козаков — Гендель, и Евгений Стеблов — Бах). Но, как бы мастерски ни представляли обоих героев выдающиеся актёры, концепция пьесы Барца весьма уязвима по самой своей сути. Бах здесь выглядит скромным, провинциальным, едва ли не нищим церковным музыкантом, обременённым большой семьёй и не сумевшим добиться широкого признания. Однако он — образец бескорыстного гения, озабоченного лишь служением Богу и своему искусству. Поэтому к концу пьесы Бах приобретает моральный перевес над Генделем, который, по мысли автора, уже в молодости променял свой высокий дар на внешние признаки успеха. Единственным сочинением Генделя, удостоенным в пьесе искренней похвалы из уст Баха, становится его юношеская «Альмира», в которой ещё чувствовалась свежесть и вдохновенность. Всё прочее — эффектные вещи, написанные в подражание итальянцам или на потребу публике. В конце пьесы Барца шумный, говорливый, властный, импозантный и несколько циничный Гендель вынужден признать, что внешне непрезентабельный, равнодушный к светской мишуре «неудачник» Бах на самом деле достиг в искусстве гораздо большего, поскольку никогда не изменял себе и не жертвовал истиной ради лавров и золота.

Конечно, «Возможная встреча» — это художественное произведение, к которому нельзя относиться как к историческому исследованию. Однако свою роль в формировании общественных стереотипов эта пьеса сыграла, отчасти наложившись на столь знакомый отечественному читателю конфликт пушкинских Моцарта и Сальери, литературные образы которых, заметим, весьма далеки от реальных. Впрочем, в западной культуре за Генделем также закрепились репутация удачливого карьериста. В 2009 году на экраны вышел снятый в Германии режиссёром Ральфом Плегге документально-игровой фильм «Гендель: Жизнь поп-идола»

(«Handel: Life of a Pop-Icon»), само название которого поставило фигуру композитора в один ряд с кумирами массовой культуры XX века. Фильм, между тем, получился отнюдь не одномерным по содержанию, поскольку документальную сторону повествования освещали авторитетные специалисты по творчеству Генделя, а звучавшие фрагменты его произведений говорили сами за себя.

Однако личности Баха и Генделя действительно настолько различны, что трудно удержаться от соблазна видеть в них не только собратьев по эпохе, но и антиподов.

Некоторые мысли по этому поводу мы уже высказывали. Самое очевидное различие: Бах писал преимущественно для церкви, Гендель — для театра. Разумеется, не всё обстоит так однозначно. У Генделя также присутствует ощущение сакральности бытия, а у Баха — яркие, порой живописные образы природы и мелодии народных песен и танцев. При этом Бах — великий драматург, лишённый настоящего чувства театра. Он не слишком одобрительно относился к опере и не испытывал потребности работать в этом жанре. Потрясающие картинные контрасты в его пассионах совсем не рассчитаны на сценическое действие. Некоторые светские кантаты Баха имеют обозначения «музыкальная драма» (*dramma per musica*), поскольку в них имеются действующие лица. Чаще всего это мифологические персонажи («Состязание Феба и Пана», «Геркулес на распутье») либо простонародно-комические («Крестьянская кантата», «Кофейная кантата»). Однако в любой итальянской кантате Генделя, особенно в таких шедеврах, как «Покинутая Армида» или «Агриппина, приговорённая к смерти», театральности и драматизма намного больше, хотя повествование в них сплошь монологично. Гендель умеет перевоплощаться в своих героев или заставлять слушателя поверить в истинность переживаемых ими коллизий.

В музыке Баха главный и единственный герой — это Христос. По сравнению с образом Христа, одновременно божественным и человеческим, всё остальное кажется не столь значительным. У Генделя, ничуть не менее праведного христианина, нежели Бах, такой «христоцентричности» мы не увидим. Он вообще очень редко обращался к сюжетам, связанным непосредственно с жизнью Христа; помимо итальянской оратории «Воскресение» и «Страстей по Брокесу», это, конечно же, «Мессия», хотя там имя Христа ни разу не упоминается. Любимые герои Генделя — это либо

исторические деятели, либо могучие персонажи античных мифов и Ветхого Завета.

Музыкальный язык Баха сложен, а порою эзотеричен. Дело не только в полифонической фактуре, где непосвящённому бывает непросто уследить за всеми перипетиями развития темы. Существуют и потаённые слои баховской музыки, требующие не только слухового, но и умозрительного, а то и глазного анализа. Бах часто прибегал к символической разгадке, которую способен лишь искущённый знаток «учёной музыки». Например, он иногда пользовался не только звуковой монограммой *BACH*, но и математическим значением букв своей фамилии, которые в сумме давали число 14¹. Изломанная «крестообразная» мелодическая фигура *BACH* обычно хорошо слышна, но увидеть растворённое в музыке число 14 можно, только если подсчитать количество проведений нот или тем в фуге, количество тактов, а то и вовсе количество повторений словесной фразы. Если в сочинениях Баха, даже сугубо инструментальных, стоит три знака при ключе, то принцип сакральной тричности будет, как правило, распространяться и на прочие компоненты: трёхдольный метр, трёхголосие, мелодические фигуры из трёх нот.

Гендель не видел смысла в подобных ухищрениях, если они не могли быть сразу восприняты аудиторией. В театре это не сработало бы. Барочной музыкальной риторикой, помогавшей буквально живописать звуками, он пользовался очень охотно, как в операх, так и в ораториях. Эпоха барокко разработала обширный словарь музыкальных «фигур», привязанных к определённым понятиям и легко опознаваемых на слух. Эти фигуры могли обозначать смерть и страдание (нисходящие мелодические ходы), устремление в небеса (скачки вверх и восходящие секвенции), грех и заблуждение (жёсткие диссонансы и нарочитая неправильность голосоведения) и т. д. Звуками можно было изобразить колыхание волн, трепет ангельских крыльев, завывание ветра, рык льва, извилистое движение змеи. Живой образ, встающий в воображении, для Генделя был важнее скрытого символа. Числовая символика его совсем не интересовала, да и мистика была ему чужда.

¹ Числа даны согласно нумерации букв немецкого или латинского алфавита (*B* = 2, *A* = 1, *C* = 3, *H* = 8). Буквенные обозначения нот используются в музыке наряду со слоговыми; в этой системе отсчёт начинается с ноты *A* (*ля*). Тональности обозначаются как по буквенной системе, так и по слоговой (*C-Dur* = до мажор).

В личностной сфере контрастное двойничество Генделя и Баха также проявлялось весьма отчётливо, хотя более парадоксально, чем это может показаться на первый взгляд. В вышеупомянутой пьесе Барца Бах выглядит немногословным интровертом себе на уме, а Гендель — самоуверенным хвастливым экстравертом. На самом деле характер Баха вовсе не был тихим и скромным; документы свидетельствуют о его весьма строптивом и вспыльчивом нраве. Бах неоднократно конфликтовал с коллегами, подчинёнными и начальством. В Веймаре он в 1717 году даже угодил под месячный административный арест «за проявленное упрямство и за требование отставки». Гендель же, как мы знаем, всегда умел налаживать хорошие отношения со своими покровителями и чаще всего находил общий язык даже с капризными кастратами и примадоннами. Однако обходительным и любезным он выглядел разве что в юности, а с годами стал резким и язвительным. Но назвать Генделя экстравертом вряд ли возможно. Если вдуматься, он оставался человеком очень замкнутым. Окружающие знали о нём только то, что само лежало на поверхности. Вспомним одно из прозвищ, данных ему либреттистом Ролли: Протей. Каждый видел в Генделе нечто своё, и это была лишь часть его образа.

Бах был дважды счастливо женат. У него были большая семья и множество учеников. Анахоретом он никогда не был, и ему, видимо, нравилось, когда в его доме постоянно находится много народа, включая маленьких детишек. Ежедневным капельмейстерским и композиторским трудам эта бытовая суета не мешала. Гендель с юных лет жил один, никого не подпуская к себе слишком близко (слуги не в счёт). Родственники находились далеко и вряд ли вообще понимали, чем он занимается; друзья приходили в его дом по приглашению или, в свою очередь, приглашали его к себе. Встречи нередко происходили в сугубо публичных местах — пабах, кофейнях и тавернах, при которых имелись музыкальные клубы.

Правда, в 1716 году возле Генделя появился постоянный секретарь и казначей — уже упоминавшийся на этих страницах Иоганн Кристоф Шмидт, уроженец Галле, превратившийся в Лондоне в Джона Кристофера Смита. В дальнейшем мы будем называть его Смитом-старшим, поскольку в 1720 году он перевёз в Англию семью, и его сын, полный тёзка отца, стал видным музыкантом и ассистентом Генделя в последние годы его жизни. Оба Смита, отец и сын,

были глубоко преданы Генделю и, наверное, знали о нём больше, чем другие современники, но всё-таки даже перед ними он до конца не раскрывался.

Вообще культ эмоционально окрашенной дружбы, исповедальной сердечности, пылкой восторженности, граничащей с влюблённостью, — феномен эпохи «бури и натиска» и сентиментализма, то есть последней трети XVIII века. Во времена Баха и Генделя дружить в подобной «вертеровской» манере было не принято. Между равными по статусу людьми (и особенно между неравными) всегда сохранялась известная дистанция. Дистанцию уменьшала скорее вражда, ибо в XVIII веке в пылу полемики допускались весьма обидные инвективы. Дружба же предполагала деликатную сдержанность, что, кстати, хорошо соответствовало и французскому культу светского этикета, и немецкому практицизму, и английской благовоспитанности.

Если в самом начале жизненного пути у Генделя и Баха было довольно много общего, то к 1730-м годам они явственно разошлись и в личностном, и в творческом отношении. У них сформировались разные жизненные приоритеты, разные художественные идеалы, разные бытовые пристрастия. Другими они сделаться вряд ли могли, соперниками — тоже, поскольку жили в разных странах и работали в не соприкасавшихся друг с другом сферах. Так что символический феномен их несостоявшейся встречи имел не только житейское, но и философское объяснение.

Поиски и неудачи

Вернувшись в Лондон, Гендель энергично принялся за реорганизацию театра. Смерть Хайма должна была сильно его огорчить, но он привёз из Италии множество разных либретто и уже составил планы на новый сезон.

10 октября 1729 года для королевской семьи был дан концерт в Кенсингтонском дворце, где Гендель аккомпанировал нанятым им певцам на клавесине. Паоло Ролли 6 ноября довольно иронически описывал происходящее в письме своему приятелю аббату Риве: «Если бы все окружающие были столь же довольны новым составом труппы, сколь королевское семейство, можно было бы подумать, что свет не видел лучшего оперного состава с тех пор, как Адам и Ева распевали гимны в Эдеме. Говорят, будто сеньора Страдина обладает той же виртуозной подвижностью

голоса, что и Фаустина, и той же сладостностью, что Куццона, не говоря обо всех прочих. Посмотрим, что из этого выйдет; как говорят англичане, чтобы узнать вкус пудинга, нужно его попробовать. Истина же заключается в том, что эта певица — всего лишь копия Фаустины, пусть даже с лучшим голосом и более точной интонацией, однако без её очарования и пылкости. Синьора Мериги поёт вдумчиво, Бернакки исключителен; остальных я не слышал. Роли пока не распределены. Там есть одна девчушка из Рима, которая согласилась приехать ради всего лишь 450 лир — говорят, прелестная, но я ещё не видел её. Бедненькая, после вычета расходов на дорогу и жильё она вряд ли привезёт домой больше 10 гиней». В последней фразе речь шла, вероятно, о Франческе Бертолли.

Интересно, впрочем, сравнить замечания Ролли с оценками миссис Пендарвс. В ноябре 1729 года она делилась впечатлениями от новой труппы со своей сестрой, Энн Грэнвилл: «У Бернакки широкий диапазон, его голос сочен и ясен, но не так сладок, как у Сенезино, зато его украшения лучше; наружность его, однако, совсем нехороша, ибо он жирён, как испанский монах. Фабри — тенор с голосом нежным, ясным и твёрдым, но, боюсь, недостаточно сильным для сцены. Он поёт как джентльмен, не актерствуя, и его украшения в пении особенно приятны; он величайший музыкальный искусник, который когда-либо пел на сцене. Третий — бас с хорошим отчётливым голосом, без всякой резкости. Страда — примадонна, её голос безупречно хорош, украшения — само совершенство, но наружность ужасна, и во время пения она жутко гримасничает. За нею следует Мериги, голос которой ни особенно хорош, ни плох; она высокого роста, изящна и недурна лицом; ей лет сорок, и поёт она легко и приятно. Последняя — Бертолли, у которой ни голоса, ни слуха, ни умения петь украшения; зато она совершенная красавица, вроде Клеопатры; у неё стройная фигура, правильные черты лица и прекрасные зубы. Когда она поёт, на её устах играет очаровательнейшая улыбка, и я уверена, она училась петь перед зеркалом, поскольку черты её лица никогда не искажаются».

2 декабря 1729 года обновлённая Королевская академия музыки открылась премьерой оперы Генделя «Лотарио» на слегка переделанное либретто Антонио Сальви. Сюжет, как и в «Роделинде», вращался вокруг борьбы за власть в средневековой Италии. Благородная и любящая супружеская пара, Лотарио и Аделаида (их партии исполняли Бернакки

и Страда), побеждали своих врагов, пытавшихся отобрать у них трон, Беренгарио и Матильду (Пио Фабри и Мери-ги), но прощали узурпаторов по просьбе их юного сына Идельберто (его роль была поручена красавице Бертолли). Побеждало великодушие, а в финале воспевались любовь и воинская доблесть.

Семь представлений «Лотарио» состоялось в декабре и три в январе 1730 года. Успехом это назвать было трудно, хотя в газете публику оповещали о том, что декорации окажутся новыми, а костюмы артистов будут щедро расшиты серебром. Не обошлось без обычной театральной склоки, устроенной Мери-ги из-за того, что в либретто в перечне исполнителей имя Страды было напечатано первым (Мери-ги считала, что настоящая примадонна — она, поскольку поначалу ей платили больше). Ролли продолжал злорадствовать по поводу прохладного приёма публикой «Лотарио»: «Я думаю, скоро на голову нашего гордого Медведя [Генделя] обрушится буря. Не всякие бобы годятся на ярмарку, особенно столь скверно приготовленные, как эта порция». Действительно, опера поначалу не понравилась даже сторонникам Генделя, а публика была неприятно поражена внешностью примадонны и разочарована немолодым кастратом Бернакки. Но, послушав «Лотарио» несколько раз, миссис Пендарвс писала сестре 20 декабря 1729 года: «Опера слишком хороша для низменных вкусов этого города. Она обречена сойти со сцены после нынешнего представления. Мне так хочется услышать твою прощальную песнь, милый, бедный лебедь. Говорят, что возобновят некую старую оперу. Жаль, ибо начнутся неизбежные сравнения прежних певцов, исполнявших её, с теперешними, а поскольку толпа склонна к недоброжелательству, сравнение будет не в их пользу. Нынешняя опера не снискала успеха, поскольку она слишком мудрёная, людям же нравятся только менуэты и баллады, то есть аплодисменты вызывают лишь «Опера нищего» и «Гурлотрумбо». Название «Гурлотрумбо» («Hurlothrumbo») носила комедия Самуэля Джонсона, поставленная в апреле 1729 года в Малом театре на Сенном рынке. Поэт Джон Байром написал к этой комедии краткий эпилог, в котором, помимо прочего, в шутку или всерьёз провозглашалось:

Сам Гендель покорится «Гурлотрумбо»,
А Бонончини закричит «Succumbo!» [«Погибаю!»]¹

¹ *Chrysanther F. Op. cit. Bd. 2. S. 214.*

«Старой» оперой, спешно возвращённой на сцену 17 января 1730 года, был «Юлий Цезарь в Египте», призванный заполнить репертуарную брешь между «Лотарио» и ещё не вполне готовой очередной новинкой Генделя «Партенопой». «Юлий Цезарь» прошёл с января по март десять раз с Анной Страда в роли Клеопатры. Публика, видимо, смирилась с тем, что примадонна не очень хороша собой, и обращала теперь внимание только на её замечательный голос. А может быть, Страда учла критику и начала следить за тем, чтобы выглядеть привлекательнее.

Гендель спешно завершил «Партенопу» 6 февраля 1730 года, а уже 24 февраля состоялась премьера — в очередной раз он преподнёс сам себе подарок ко дню рождения, отметив своё 45-летие прекрасной новинкой. Впервые после «Роделинды» он создал оперу, в которой главная роль была женской, причём, в отличие от «Роделинды», произведение не было ни высокой трагедией, ни даже серьёзной драмой.

Утратив Никола Хайма и находясь в неприязненных отношениях с Ролли, Гендель выбрал довольно старое либретто, принадлежавшее перу поэта и драматурга, члена Аркадской академии, Сильвио Стампильи (1664—1725). Собственно, композитор присматривался к этому сюжету несколькими годами ранее, но Куццони и Бордони проявили тогда редкостное единодушие, забрав «Партенопу». Между тем сюжет стал в Италии очень популярным. Он был положен на музыку, в частности, Антонио Кальдарой, Доменико Сарро, Леонардо Винчи и Антонио Вивальди. С некоторыми из этих опер Гендель мог познакомиться ещё во время своей первой служебной поездки на континент в 1719 году.

Образ Партенопы, легендарной основательницы и первой царицы античного Неаполя, был одной из составляющих итальянского национального мифа. Хотя, согласно античному преданию, нимфа Партенопа бросилась в воды Неаполитанского залива от несчастной любви, возникшая позднее легенда сделала её основательницей города и его первой царицей. Эта версия играла на руку неаполитанским вице-королям и их патронам, испанским, а затем и австрийским монархам.

В либретто Стампильи юная Партенопа, согласно воле Аполлона, должна выйти замуж, выбрав достойнейшего из претендентов. Брака с нею домогаются два царе-

вича: скромный, но безукоризненно преданный Арминдо и импульсивный Арсак. Вскоре к ним присоединяются ещё два искателя счастья: Эвримен, мнимый царь Армении (на самом деле это переодетая мужчиной Росмира, покинутая невеста Арсака), и Эмилий, правитель соседнего города Кумы, который намерен завоевать руку Партенопты силой оружия. После многочисленных интриг, недоразумений, а также небольшой войны, в которой Эмилий терпит поражение от войск Партенопты, в конце третьего акта назревает дуэль между Арсаком и мнимым Эврименом. По условиям поединка соперники должны сражаться не на жизнь, а на смерть, «с открытой грудью». Росмира в замешательстве; ей приходится сознаться в том, что она — не мужчина, а девушка, невеста Арсака. Великодушная Партенопа воссоединяет Арсака с Росмирой, а сама избирает в супруги верного Арминдо.

«Партенопа» выглядела постановочно выигрышной пьесой с любовно-политической интригой, однако стиль её был довольно лёгким, и завершалась она почти комическим образом. Сама ситуация, в которой царственная героиня делает выбор между несколькими женихами, причём один из них — воинственный пришелец, а другой — совсем не тот, за кого себя выдаёт, напоминает гамбургскую «Альмиру». Однако в «Партенопе» прихотливо запутанный матримониальный сюжет — лишь повод показать на сцене дворцовые интерьеры, военный лагерь, битву, победу, плен и раскаяние «злодея», роскошный южный сад и морской пейзаж. В газетах оповещалось, что декорации и костюмы в постановке — сплошь новые, хотя набор сцен допускал использование примерно того же «видеоряда», что уже имелся в «Юлии Цезаре». Разве что картину порта можно было украсить сакраментальным изображением Везувия на заднике, чтобы безошибочно обозначить место действия.

Однако Гендель не был бы самим собой, если бы не сумел наполнить эту эффектную оболочку внутренним содержанием, которое не поддаётся однозначному эстетическому определению. Что такое генделевская «Партенопа»? Костюмированная ностальгическая мечта об Италии, стране прекрасных женщин и упоительной природы, из которой наш маэстро только что вернулся и ещё живо помнил её краски и ароматы? Или перед нами утончённая и несколько ироничная великосветская «комедия ошибок», в которой молодые герои (а все они по сюжету молоды!) учатся

любить, прощать, распознавать верность и измену, улаживать ссоры и находить счастье в том, что дано богами? А может быть, «Партенопа» — забавная утопия, антимир, где всё наоборот: женщины правят мужчинами, выбирают себе супругов, ведут войны, выигрывают битвы и готовы даже сражаться на дуэли?.. В начале 1730 года ещё никто не предполагал, что вскоре в Европе настанет эпоха самовластных королей и цариц: Анна Иоанновна, Мария Терезия, Елизавета Петровна, Екатерина Великая... Если же добавить сюда некоронованных властительниц, управлявших своими сиятельными любовниками (маркиза Помпадур), то «Партенопа» покажется весьма злободневным и во многом пророческим произведением.

Дело, впрочем, не только в политических аллюзиях. «Партенопа» стала одним из самых изящных созданий Генделя, и хотя её поэтика уходит корнями в XVII век, она словно бы заглядывает за кулисы будущего музыкального театра Моцарта. Там тоже всё непросто, даже если сюжет комический, как в «Свадьбе Фигаро» или в «Так поступают все женщины» («Cosi fan tutte»). И так же, как оперы Моцарта, «Партенопа» адресована не толпе, а умному слушателю с развитым вкусом и чувством юмора. К чести лондонской публики, опера была принята довольно тепло, хотя не восторженно. По крайней мере о провале речь тут идти не могла.

В операх, следовавших за «Партенопой», Гендель постоянно менял курс своего громоздкого театрального «корабля», пытаясь найти надёжный путь между собственными потребностями в новизне и непредсказуемыми реакциями своей публики. Прошли те времена, когда конкуренция между Бонончини и Генделем и яростное противостояние Куццони и Бордони подогревали слушательские страсти, неизменно собирая полные залы. После 1729 года ситуация резко изменилась, и Гендель, вероятно, не мог понять почему. Он заведомо не стал писать хуже; он привёз в Лондон прекрасных певцов; его нельзя было упрекнуть в том, что он не имел понятия о новых веяниях, набравших силу в Италии. В чём же было дело? Ни одна из опер, которые он поставил после возобновления деятельности Королевской академии музыки, не произвела фурора, сравнимого с прежними его достижениями. Даже бесспорные шедевры прошлых лет теперь не вызывали восторгов, будь то «Юлий Цезарь в Египте» или «Ринальдо», кардинально переделанный Генделем для новой пос-

тановки в 1731 году. Впрочем, на «Ринальдо» публика по-прежнему шла с удовольствием, хотя на сцене уже не было ни колесницы с огнедышащими драконами, ни фонтанов, ни живых деревьев в кадках.

Помимо собственных опер, старых и новых, Гендель ставил много пастиччо, которые не требовали новых декораций и по праву могли называться «концертами в костюмах», за редкими исключениями, когда умело соединённые в одну цепь номера вдруг выстраивались в связную драматургию. За время своей работы во второй Королевской академии музыки Гендель поставил целый ряд пастиччо: «Ормизда, царь Персидский», «Венцеслав», «Луций Папирий, диктатор», «Катон в Утике», «Узнанная Семирамида», «Гай Фабриций» и «Арбак». Он властно распоряжался музыкой своих современников — Винчи, Порпоры, Лео, Хассе, Орландини, Джакомелли — и соединял номера из их опер собственными речитативами. Эти пастиччо, за исключением «Ормизды», также не вызвали большого интереса у публики. Всё-таки лондонские меломаны отдавали себе отчёт в разнице между оригинальными произведениями Генделя и «сборной солянкой». Но благодаря пастиччо репертуар театра постоянно обновлялся, певцы получали возможность лишний раз исполнить любимые арии, а композитор выигрывал время для создания новых партитур.

Гендель и Метастазио

В 1720-х годах «королём» итальянской оперной драматургии стал Пьетро Метастазио, замечательный поэт, стихи которого отличались изящным лаконизмом и тонкой музыкальностью, не поддающейся воспроизведению ни в каком переводе. Приёмным отцом и воспитателем гениально одарённого мальчика из небогатой семьи стал один из основателей римской Аркадской академии — литератор и юрист Джан Франческо Гравина, который, собственно, и придумал ему новую фамилию взамен прежней — Трапасси: «Метастазио» по-гречески означает «Изменивший свою участь». В 1714 году юный Метастазио принял сан аббата, а в начале 1721-го заявил о себе как театральный поэт, сочиняющий в галантном жанре сценической серенады. Первое же его либретто на трагический сюжет «Покинутая Дидона», созданное в 1724 году, произвело в Неаполе фурор. В дальнейшем практически каждая из драм Метаста-

зио оказывалась положенной на музыку десятки раз как в Италии, так и за её пределами. Именно Метастазियो создал эстетический канон оперы-серия — высокой драмы на псевдоисторический античный или средневековый сюжет, в котором не было места любимым театральным приёмам эпохи барокко: явлениям богов и демонов, чудесам, природным катастрофам, сценам колдовства.

Гендель, оставаясь приверженцем барочной эстетики, не мог пройти мимо феномена Метастазियो, хотя лично знаком с ним, судя по всему, не был — по крайней мере упоминаний об этом в источниках нет. В период второго визита Генделя в Италию поэт жил в Риме, и их пути, вероятно, не пересеклись. Но у Генделя уже имелся опыт сочинения оперы на либретто Метастазियो («Сирой»), и он был осведомлён о нашумевших новинках, в том числе о «Катоне в Утике» (о нём речь пойдёт впереди). Очевидно, композитор распорядился, чтобы ему присылали в Лондон свежие либретто Метастазियो, опубликованные уже после отъезда из Италии как самого Генделя, так и поэта, работавшего с 1730 года в Вене при императорском дворе.

Драмы Метастазियो действительно были мастерски выстроенными и поэтически безупречными. Здесь нельзя было наткнуться на нелепые сравнения, корявые строки или неудобные для пения гласные в ударных словах той или иной арии. Разве что речитативы иногда оказывались, по мнению Генделя, слишком пространными, но сократить их мог любой, кто знал итальянский язык и разбирался в театральном эффектах — в том числе и сам Гендель.

Отдавая дань новым вкусам, Гендель трижды обращался к либретто Метастазियो в своих операх, написанных в разные годы для Королевской академии музыки: «Сирой, царь Персидский», «Пор, царь Индийский» и «Аэций». Но лишь одна из этих опер, «Пор», была встречена публикой благосклонно. «Сирой» имел скромный успех, «Аэций» же вовсе провалился, и после этого Гендель с текстами Метастазियो больше не экспериментировал. Тем не менее об интересе композитора к его историческим драмам свидетельствует пастиччо «Катон в Утике», поставленное Генделем в 1732 году и выдержавшее пять представлений.

«Катон в Утике», жанр которого обозначен Метастазियो как «музыкальная трагедия», впервые был положен на музыку Леонардо Винчи и поставлен в январе 1728 года в Риме. В декабре того же года или в начале 1729-го в Венеции появилась одноимённая опера Леонардо Лео. Далее

к этому тексту обращались порядка тридцати композиторов XVIII века. Гендель взял за основу своего пастиччо музыку Лео, добавил туда номера из произведений Хассе, Винчи, Порпоры, Вивальди и скрепил всё своими речитативами.

Единственное, что обычно смущало итальянских композиторов и публику того времени, — это откровенно трагическая развязка «Катона», предусмотренная в первом авторском варианте либретто. События оперы разворачивались в 46 году до н. э. в североафриканском приморском городе Утика, где нашли прибежище непримиримые враги Цезаря, уцелевшие в гражданской войне после гибели Помпея: сенатор Марк Порций Катон и вдова Помпея, которая здесь названа не Корнелией, как было в реальности, а Эмилией. Цезарь прибывает в Утику, намереваясь положить конец распре, и обещает помиловать Катона, поскольку питает нежные чувства к его дочери Марции. Однако Катон категорически не желает становиться объектом великодушия тирана и кончает жизнь самоубийством. Цезарь потрясен таким исходом, но Эмилия и Марция не винят его в смерти Катона; опера завершается любовным дуэтом Цезаря и Марции. Итальянской публике 1720-х годов категорически не нравилось самоубийство Катона, даже если оно происходило за сценой, как во второй версии текста Метастазіо. В Риме по этому поводу появилась уничижительная критика, которую поэт вынужден был принять во внимание. Поэтому в ряде последующих опер на этот сюжет развязка либо смягчалась (Катон уходил, не принимая рокового решения), либо вообще изменялась, дабы в финале Катон, вопреки историческим фактам, примирялся с Цезарем.

Сюжет о противостоянии консервативного республиканца Катона и основателя Римской империи Цезаря был хорошо знаком англичанам не только по школьным учебникам истории и трудам античных авторов, но и благодаря трагедии Джозефа Аддисона «Катон», написанной в 1712 году. Ставя музыкальную версию «Катона», пусть и в жанре пастиччо, Гендель в очередной раз заявлял о серьезности избранного им художественного направления. Сам он, однако, не захотел класть на музыку «Катона в Утике» или же не имел на это сил и времени.

Наиболее значительным произведением Генделя на текст Метастазіо стала опера «Пор, царь Индийский», поставленная 2 февраля 1731 года и сразу завоевавшая сердца публики. Из генделевских опер 1729—1734 годов «Пор»

снискал наибольший успех, выдержав 16 представлений в первый же сезон, то есть до начала Великого поста в конце марта 1731 года, причём большинство спектаклей проходило в присутствии короля Георга II.

Метастасио почерпнул сюжет своего либретто из драмы Жана Расина «Александр Великий», а тот, в свою очередь, воспользовался историческим анекдотом, связанным с завоевательным походом Александра Македонского в Индию. Античные писатели рассказывали, что Александр, взяв в плен индийского царя Пора, насмешливо спросил у него, как он должен с ним поступить. Пор якобы лаконично ответил: «По-царски». Александр понял намёк, вернул Пору свободу и трон, а взамен приобрёл друга и союзника. В драме Расина эта история переплетена с любовной интригой, ибо Александр влюблён в индийскую царицу Клеофиду, невесту и союзницу Пора. Она, понимая военное превосходство Александра, заключает с ним мир, что заставляет ревнивого Пора подозревать её в измене. Клеофида, однако, безупречно верна жениху и, услышав известие о его мнимой смерти, собирается, по индийскому обычаю, совершить самосожжение. Потрясённый её жертвенной добродетелью, Александр отказывается от всех своих притязаний и возвращает Клеофиде невредимого Пора. Влюблённые благодарят царя за неслыханное великодушие.

Либретто Метастасио в целом следует этой канве, но в оперном тексте больше места уделено любовным переживаниям всех героев, а кроме того, подробнее выписана линия второго женского персонажа, Эриссены, сестры Пора, которая безответно влюблена в Александра, но в конце концов находит утешение в любви индийского царевича Гандарта, союзника македонского царя.

Композиторы, обращавшиеся к этому тексту, называли свои оперы по-разному, в зависимости от того, кто из трёх главных героев выходил на первый план. Наряду с многочисленными «Александром в Индии», существовали, в частности, «Пор, царь Индийский» Генделя и «Клеофида» Хассе. Более того, в Гамбурге опера Генделя шла в 1732 году на немецком языке под пышным названием «Триумф великодушия и верности, или Клеофида, царица Индийская».

Интересно, что «Пор» Генделя и «Клеофида» Хассе были поставлены почти друг за другом, в том же самом 1731 году, в Лондоне и Дрездене соответственно. Обе оперы, великолепные по музыке, трактовали сюжет совер-

шенно по-разному. «Клеофида» Хассе была праздничной оперой, которая открывала новую эпоху в истории Дрезденского придворного театра и звучала гимном любви Хассе к его молодой супруге Фаустине Бордони, исполнившей заглавную партию. «Пор» Генделя был, напротив, окрашен в трагические тона, и благополучная развязка, совершавшаяся в последний момент, отнюдь не внушала героям ощущения того счастья и радости, о котором говорилось в тексте финального дуэта. Однако, при всей своей серьёзности, «Пор» оказался очень зрелищным спектаклем. Декорации и костюмы, как и в «Партенопе», были новыми, причём ещё более роскошными, ибо действие происходило в экзотической Индии. Дворцовые и храмовые интерьеры перемежались картинами природы с пальмами и кипарисами, многолюдными сценами битв, перемещением кораблей по величественной реке... Видимо, в спектакле были в немалом количестве заняты и статисты, коль скоро во втором акте изображалась битва между греками и индийцами. Если верить ремаркам в печатном тексте либретто, то в начале второго акта взору публики должна была открываться следующая картина: «На берегу реки Гидасп — шатры, приготовленные Клеофидой для греческих воинов. Виден мост через реку. Армия Александра выстраивается рядами; впереди — Александр и Тимаген». Декорация же финальной сцены представляла собой «великолепный храм Бахуса, а перед ним — приготовленный к зажжению огромный костёр». К сожалению, никаких изображений спектакля не сохранилось. Но всё это напоминало большие живописные полотна того времени на исторические темы.

Интерес публики к «Пору» подогревался также переменами в группе Королевской академии музыки. Поскольку кастрат Бернакки был встречен в Лондоне без восторга, в августе 1730 года при посредничестве Фрэнсиса Колмана, английского посла в Тосканском герцогстве, было достигнуто соглашение с Сенезино о его возвращении на сцену Королевской академии музыки. Роль Пора писалась уже для Сенезино; может быть, потому имя этого героя и было вынесено в заглавие оперы. Партию Александра пел Аннибале Пио Фабри. По негласному правилу тех времён, тенора находились на вторых позициях в труппе, независимо от их дарований, однако утешением артисту в данном случае служил царственный статус его персонажа. Верной Клеофидой стала Анна Страда, переменчивой Эриссеней —

Антония Мериги, в «брючной» роли царевича Гандарта на сцену вышла красавица Франческа Бертолли.

Возвращение Сенезино пошло на пользу не только театру, в котором выросли сборы, но и музыке Генделя. Не смотря на натянутые отношения между композитором и певцом, образ Пора получился очень интересным. Пор не принадлежит ни к тиранам, ни к невинным жертвам. Он доблестен и храбр, но он же опрометчив, безрассуден и болезненно ревнив. Этот противоречивый образ воплощён в столь прекрасной музыке, что слушатель, безусловно, сочувствует Пору, хотя понимает, что он как правитель и полководец проигрывает Александру по всем статьям и, по справедливости, должен признать своё поражение и извлечь из него урок. Извлечёт ли? Гендель не даёт ответа на этот вопрос, предоставляя слушателю верить или не верить в счастливое преобразование пылкого строптивца.

Успех «Пора», вероятно, побудил Генделя ещё раз обратиться к драматургии Метастазиио. Правда, он сначала предполагал написать оперу «Император Тит» по драме Жана Расина «Береника», но оставил этот замысел — как предположили Райнхард Штром и Уинтон Дин, скорее всего, из-за того, что его тогдашний литературный соавтор Джакомо Росси оказался неспособен переработать французскую пьесу в итальянское либретто¹. Однако этот эпизод показывает, что в 1731—1732 годах интерес Генделя начала привлекать классицистская драматургия, в которой не было места чудесам, сюжет строился логично и последовательно, а стиль был всюду строго выдержан. И у Расина, и у Метастазиио принципиально отсутствовали «шекспировские» контрасты трагического и шутовского, высокого и низменного. Зло, порок, жестокость трактовались как результат досадного заблуждения, которое вполне можно было исправить, открыв героям истину или проведя их через тяжёлые, но поучительные испытания. Поэтому в трагедиях Расина и особенно в драмах Метастазиио трагические развязки довольно редки («Катон» — исключение). Обычно заблуждавшиеся персонажи признают в конце свою неправоту и конфликт разрешается мирно.

В целом таким был в то время основной вектор развития европейского театра эпохи Просвещения, хотя в Англии это ощущалось не так сильно, как на континенте. Гендель уловил эти веяния и попытался им соответствовать. В слу-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741*. P. 205.

чае с «Пором» это отчасти получилось, хотя генделевская музыкальная драматургия всё равно осталась барочной по существу — она полицентрична, поскольку в тексте Метастазиио главным героем был Александр, а у Генделя гораздо ярче высвечены Пор и Клеофида. Так что опера снискала любовь публики вовсе не из-за классицистского либретто, а из-за тех выразительных и изобразительных возможностей, которые открыл в этом сюжете Гендель.

В случае с «Аэцием», последней из трёх опер Генделя на тексты Пьетро Метастазиио, композитора постигла неудача. «Аэций» был поставлен 15 января 1732 года и провалился: оперу сыграли только пять раз, и зал неуклонно пустел, невзирая на то, что почти на всех спектаклях, кроме первого, присутствовала королевская семья. Не смогли привлечь внимание лондонской публики даже новые певцы. Помимо Сенезино, Страды и Бертолли, в опере были заняты контральто Анна Баньолези, тенор Джованни Баттиста Пиначчи и великолепный бас Антонио Монтаньяна, которого Гендель приметил ещё в 1729 году, но не имел тогда возможности заполнить его в свою труппу.

Может быть, Гендель на сей раз просчитался с выбором сюжета. Аэций (по-итальянски его имя звучит как Эцио, *Ezio*) был древнеримским военачальником периода заката Империи, в середине V века. Он стал жертвой ненависти императора Валентиниана, который казнил его якобы за участие в заговоре. В опере Аэций безвинно заключён в темницу и приговорён к смерти, однако именно он спасает жизнь императора от настоящих заговорщиков, и в итоге справедливость торжествует: Валентиниан признаёт свою неправоту, освобождает Аэция и воссоединяет его с невестой, Фульвией. Сюжет был явно слишком ходульным, запутанным и вдобавок переполненным негативными эмоциями: враждой, ревностью, страданиями, жадой мести, отчаянием и безысходностью. Некоторые арии из генделевского «Аэция» всё-таки полюбили публике. Но сама опера была забыта вплоть до XX века.

Буквально через месяц после провалившегося «Аэция», 15 февраля 1732 года, Гендель поставил оперу «Созарм, царь Мидии», которая имела отнюдь не шумный, но достаточно убедительный успех: 11 представлений в первом сезоне. «Созарм» написан не на либретто Метастазиио, но принадлежит примерно к тому же эстетическому направлению. Название оперы долгое время вводило в заблуждение исследователей, тщетно разыскивавших первоис-

точник либретто, поскольку именно такого произведения в итальянском музыкальном театре до Генделя не существовало. Наконец, Райнхард Штром обнаружил исходный текст. Им оказалось либретто Антонио Сальви «Дионисий, король Португалии», положенное на музыку Джованни Антонио Перти в 1707 году. Вероятно, Гендель мог познакомиться с этой оперой ещё во время своего первого пребывания в Италии. Гендель даже начал писать музыку на оригинальный текст Сальви, хотя назвал свою оперу иначе — «Фернандо, король Кастилии». Затем композитор резко сменил это название и переименовал имена главных героев. Почему же «Дионисий» вдруг превратился в «Созарма», а действие оперы оказалось перенесённым из средневековой Португалии на древний Восток, в почти легендарную Мидию?

Причина заключалась в возможных политических аллюзиях, которые могли, по выражению Уинтона Дина, «вызвать дипломатическую бурю при дворе Георга II»¹. В исконном либретто двигателем интриги была распря между монархом Португалии и его законным сыном, поднявшим мятеж против отца из-за того, что тот намеревался передать трон своему бастарду Мело. На помощь королю приходил его сосед, Фернандо, король Кастилии. Учитывая то, что Португалия являлась союзницей Великобритании, а тогдашний король Жуан (Иоанн) V, имевший множество внебрачных детей, в 1729 году женил своего сына, будущего короля Жозе (Иосифа) I, на испанской инфанте, такие намёки носили бы совершенно скандальный характер. Династические драмы могли оставаться в театре XVIII века игрой в абстрактные фигуры лишь до строго очерченных пределов. Слишком откровенные намёки быстро расшифровывались. Опера также являлась частью политики, сколь бы странными нам ныне ни казались выбор сюжетов и характер их трансформации.

Метастазиевские оперы Генделя и близкий к ним по духу «Созарм» показывают, что на данном этапе деятельности Королевской академии музыки композитор поначалу склонялся к продолжению эстетического направления, которое он отстаивал в 1720-е годы, тем более что некоторые из прежних его произведений вновь шли на той же сцене. Исключение составляли только «Партенопа» с её забавным воинствующим феминизмом, и «Ринальдо», который,

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 214.*

впрочем, не сильно выбивался из общего ряда, поскольку фееричность постановки, по сравнению с 1711 годом, сильно потускнела. Но, как выяснилось, в начале 1730-х годов опера-сериа в её классическом метастазиевском виде не была воспринята лондонской публикой. Провал «Аэция», сдержанный приём «Лотарио» и «Созарма», жалкие пять представлений пастиччо «Катон в Утике», где музыка была хоть и не генделевской, но очень хорошей, показали, что суровая героиня и жестокая борьба за власть уже не привлекали аудиторию ни высших, ни средних сословий. От оперы ждали чего-то другого.

Глубина и серьёзность не исчезли из творчества Генделя, однако к либретто Метастазии он больше не обращался. В этом пункте он категорически разошёлся с тенденциями музыкального театра своего времени.

Враги и конкуренты

Финансовые дела Королевской академии музыки обстояли неважно, а вдобавок, в отличие от периода 1720—1728 годов, ей пришлось работать в обстановке ожесточённой конкуренции. Поначалу театральную аудиторию оттягивали на себя комедийные и фарсовые музыкальные спектакли, дававшиеся в театрах Линкольнс-Инн-Филдс («Опера нищего» Гея — Пепуша) и в Малом театре на Сенном рынке, открывшемся в марте 1731 года. В эстетическом отношении они не являлись конкурентами Генделя, однако коммерческий успех был на их стороне.

Малый театр на Сенном рынке был чисто английским. Поначалу им руководил семейный клан Арнов, в который входили талантливый композитор Томас Огастен (Августин) Арн (1710—1778), его отец-предприниматель, и сестра Томаса, Сюзанна Мария Арн, обладавшая прекрасным контральто и большим актёрским дарованием. Сюзанна вышла замуж за актёра Теофилуса Сиббера, сына авторитетного театрального деятеля и драматурга Колли Сиббера, который, оценив талант невестки, лично занялся её обучением и продвижением на лондонские сцены. Сюзанна Сиббер выступала в комедиях и в балладных операх, а позднее пела в ораториях Генделя и играла шекспировских героинь. Как и Мэри Пендарвс (Делани), она с годами вошла в круг друзей Генделя, восхищавшегося её искусством. Сюзанна Сиббер была скорее хорошо поющей актрисой, нежели на-

стоящей оперной примадонной. Однако среди её новоприобретённых родственниц оказалась целая плеяда профессиональных певиц, связанных как с Томасом Арном, так и с Генделем. Это были представительницы музыкального семейства Янг: три сестры — Сесилия, Изабелла и Эстер, дочери органиста и композитора Энтони Янга.

Старшая и самая известная из них, сопрано Сесилия Янг (1712—1789), в 1737 году стала женой Арна и потому значилась в афишах то как «мисс Янг», то как «миссис Арн». Она пела в операх Генделя 1730-х годов и в его ораториях, помимо произведений своего мужа. Средняя сестра, Изабелла Янг (1716—1795), также сопрано, вышла замуж за композитора немецкого происхождения Джона Фредерика Лэмпа (Иоганна Фридриха Лампе, 1703—1751) и пела преимущественно в его операх. Младшая сестра, меццо-сопрано Эстер Янг (1717—1795), в основном была комической певицей, но в 1744 году выступила в роли Юоны в «Семеле» Генделя.

На первых порах Арн и Лэмп работали вместе. Хотя их совместный проект в Малом театре на Сенном рынке существовал недолго, некоторые постановки были чрезвычайно успешными. Начали компаньоны с «Амелии» Лэмпа, а в сезоне 1732/33 года произошёл раскол: Арн с частью труппы перешёл в театр Линкольнс-Инн-Филдс, где пытался работать не только в комических, но и в серьёзных жанрах, а Лэмп остался в Малом театре, где продолжал ставить свои развесёлые оперы-пародии.

Иногда произведения Лэмпа производили фурор, сравнимый с «Оперой нищего». Так, опера «Дракон Уонтли» (1734), язвительная пародия на серьёзную оперу, прошла 69 раз подряд. Генделю такой успех не снился даже в лучшие времена. Тем не менее Арн, Лэмп и родственный им певческий клан Янгов старались не портить отношения с Генделем и не скупались на знаки уважения в его адрес. 17 мая 1731 года в Малом театре в качестве «английской оперы» была поставлена пастораль Генделя «Ацис и Галатей», выдержавшая четыре представления. Для этого спектакля Гендель объединил обе ранние версии, итальянскую серенаду 1708 года и английскую маску 1717-го. Полноценной оперой это сильно разросшееся сочинение так и не стало; исполнение было в большей мере концертным, хотя и проходило на фоне живописной декорации.

Гендель, не питавший склонности к буффонадам, имел моральное право снисходительно пренебрегать англий-

скими конкурентами, поскольку работал совсем в другом жанре.

Однако в 1733 году на горизонте возник новый, весьма амбициозный, проект, связанный с итальянской оперой. Его появление было во многом обусловлено политикой, ибо, как и в прежние времена, между членами королевской семьи наступил полный разлад, жертвой которого невольно сделался Гендель. Фредерик, принц Уэльский, терпеть не мог своего отца, Георга II, и в пику ему взял под покровительство собственную оперную труппу, которая получила название «Опера знати» (*Opera of the Nobility*). «Опера знати» арендовала театр Линкольнс-Инн-Филдс и открылась 29 декабря 1733 года «Ариадной на Наксосе» Никколо Порпоры. Имя Порпоры было уже широко известно в Европе, хотя самым выдающимся итальянским оперным композитором считался тогда Леонардо Винчи. Но в мае 1730 года Винчи неожиданно умер в Неаполе; ходили слухи, будто вследствие любовной авантюры его угостили чашкой отравленного шоколада. Порпора, конечно же, не имел к этой криминальной истории никакого отношения. Однако он был опытным мастером закулисных интриг.

К творческим дуэлям Генделю было не привыкать, и обычно он выходил из них победителем. Только на сей раз против него был составлен настоящий заговор. Часть пайщиков Королевской академии музыки была недовольна его «тиранией», но пятилетний контракт не позволял избавиться от Генделя до лета 1734 года. Стало быть, нужно было сделать его существование в театре невыносимым, вынудив его сдать или уйти досрочно. Некоторые влиятельные меломаны начали подыгрывать «Опере знати», в которой собрались сплошь враги и недоброжелатели Генделя. Штатным либреттистом нового театра стал Ролли, премьером труппы — окончательно рассорившийся с Генделем Сенезино. Куццони также обещала приехать; это случилось весной 1734 года. Остальную часть труппы попросту переманили у Генделя, обещав певцам более высокие гонорары. А ведь он потратил в 1729 году столько сил и времени, колеся по Италии и придирчиво набирая труппу, достойную выступать в Королевском театре! К конкурентам, помимо Сенезино, ушли сопрано Челесте Джисмонди, которую Гендель превратил из буффонной субретки в полноценную драматическую певицу, а также красавица-контральто Франческа Бертолли и бас Антонио Монтаньяна. Не поддалась соблазну только примадонна Анна Страда

дель По. Впрочем, ей, похоже, ничего подобного и не предлагали.

Из-за бегства певцов композитор был вынужден отменить несколько спектаклей в конце ноября — декабре 1733 года и в начале января 1734-го. А ведь это было самое выгодное время для театральных представлений, когда публика жаждала музыки и зрелищ. От Рождества и до начала Великого поста всегда проходили балы, маскарады, премьеры. Разумеется, Королевская академия музыки понесла большие убытки, да и моральная сторона дела была крайне болезненной для самолюбия Генделя. Певцы, которым он столько дал и собирался дать ещё больше, предали его и предпочли ему в лучшем случае Порпору, а в худшем — дежурное блюдо итальянской оперной кухни, пресловутые пастиччо. Впрочем, и пастиччо бывали разными. Когда за дело брался Гендель, эта «сборная солянка» приобретала художественную удобоваримость и могла восприниматься как нечто единое. Среди генделевских пастиччо встречались весьма значительные вещи, тщательно составленные из лучших номеров его прежних опер — например «Орест» (1734) на сюжет трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Но другие авторы не были столь взыскательны и соединяли разнородные номера так, как это было удобно солистам.

Сдаваться он не собирался. В противовес Сенезино он выставил другую знаменитость — кастрата Кузанино — Джованни Карестини, приехавшего в Лондон в 1733 году; вторым кастратом в труппе стал сопранист Карло Скальци. Анна Страда была в вокальном отношении как минимум не хуже Куццони, а работать с ней было не в пример приятнее. В конце октября 1733 года к труппе примкнули давняя приятельница композитора Маргерита Дурастанти и две сестры Негри, Катерина и Роза — крепкие певицы на вторые роли. Место Монтаньяны занял Густав Вальц — бас-баритон немецкого происхождения, давно переселившийся в Англию. Вальц был хорошо образованным музыкантом; он не только пел, но и играл на виолончели, а также, скорее всего, на клавишных инструментах.

Генделевский театр вновь открылся 5 января 1734 года, и далее две итальянские труппы существовали параллельно, часто назло друг другу давая спектакли в одни и те же дни, что в коммерческом отношении никому не приносило выгоды. Это была беспощадная борьба на измор, и любая победа в ней оказывалась пирровой, то есть не сулившей ничего, кроме разве что морального удовлетворения.

Репертуар «Оперы знати» был довольно пёстрым, поскольку Порпора не мог или не хотел становиться монополистом, как Гендель. Наряду с произведениями Порпори, созданными на либретто Ролли («Фердинандо», «Эней в Лации», «Полифем», «Ифигения в Авлиде»), здесь регулярно давались пастиччо, подчас имевшие большой успех, чем оригинальные сочинения. Публике «Оперы знати» очень нравился «Артаксеркс» на либретто Метастазियो с музыкой Хассе и Риккардо Броски — может быть, не из-за сюжета и музыки, а из-за блистательного Фаринелли в главной роли.

В «Опере знати», однако, в 1737 году начала внедряться практика, уже существовавшая в самой Италии: между актами серьёзных опер вставлялись короткие комедийные интермеццо для двух солистов (обычно сопрано и баса). Самым знаменитым образцом жанра стала «Служанка-госпожа» Джованни Перголези, поставленная в 1733 году в Неаполе. Сюжет был вполне типичным: молоденькая горничная хитростью добивалась брака с пожилым хозяином, состоятельным холостяком. Гендель таких экспериментов у себя в театре не проводил, предпочитая не смешивать разные жанры.

Лондонская публика была вынуждена делать непростой выбор между двумя оперными театрами, и выбор этот почти неизбежно говорил о тех или иных политических симпатиях. Линия раскола проходила через королевскую семью, затрагивая также высший свет и продолжаясь уже в парламенте и правительстве.

14 марта 1734 года состоялась свадьба принцессы Анны с принцем Вильгельмом Оранским. Церемония в капелле Сент-Джеймского дворца сопровождалась «Свадебным антемом» Генделя, составленным из фрагментов прежних его хоровых сочинений. В тот же вечер почти вся королевская семья присутствовала в театре на представлении серенады-пастиччо с музыкой Генделя, «Празднество на Парнасе, или Аполлон и музы, празднующие бракосочетание Фетиды и Пелея». Однако старший брат новобрачной, принц Уэльский, не почтил эту серенаду своим присутствием, что выглядело свидетельством разногласий внутри августейшего семейства. Принц конфликтовал не только с отцом, но и с сестрой, которая была ученицей Генделя и страстной любительницей его музыки. Один из очевидцев происходившего, лорд Хервей, писал в своих мемуарах: «То, что я рассказываю, может показаться пустяками, и по-

вод действительно выглядел таковым, однако последствия оказались совсем не пустячными. Король и королева относились к этому делу столь же серьёзно, сколь принц и принцесса, хотя они проявляли чуть больше благоразумия, чтобы скрывать это или пытаться скрывать. Будучи генделианцами, они упорно мёрзли в его пустовавшем театре у Сенного рынка, в то время как принц и верхушка знати постоянно посещали театр Линкольнс-Инн-Филдс. <...> На противника Генделя смотрели как на противника двора, и голосовать в парламенте против позиции двора было более простительно и менее предосудительно, нежели высказываться против Генделя или посещать театр Линкольнс-Инн-Филдс».

Впрочем, вплоть до весны 1734 года принц Фредерик продолжал платить взнос в 250 фунтов в фонд Королевской академии музыки, но затем поддерживал деньгами только «Оперу знати».

Кардинальная перестановка сил не заставила себя ждать. В 1734 году контракт Генделя с Королевской академией музыки закончился, и он счёл за лучшее уйти из театра. Покинутое им поле боя, то есть просторное здание Королевского театра на Сенном рынке, радостно заняла «Опера знати». Но конкурентам рано было праздновать победу. Гендель, забрав с собой своих певцов, переместился в театр Ковент-Гарден, где продолжил борьбу.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

РОЗЫ И ШИПЫ КОВЕНТ-ГАРДЕНА

Театр оперы и балета

В наше время словосочетание «Ковент-Гарден» означает самый прославленный лондонский оперный театр. Но к началу 1730-х годов так называлась рыночная площадь, на которой талантливый импресарио и актёр Джон Рич (тот самый, который организовал постановку «Оперы нищего») задумал воздвигнуть театральное здание. В 1732 году оно было торжественно открыто. Классический портик с античными колоннами возвышался над торговыми рядами, располагавшимися прямо у его ступеней. Рич добился того, чтобы театр назывался Королевским, но ни о какой элитарности репертуара поначалу не помышлял.

Стремясь заткнуть за пояс всех конкурентов, Рич не стал ограничиваться каким-то одним жанром. Для него, как для ловкого предпринимателя, обладавшего к тому же острым чувством сцены, были равно хороши и фарсы, и балеты, и драмы, и оперы. Всё это могло смешиваться в рамках одного вечера. Так, например, имевшая бешеный успех гротескная пантомима «Некромант, или Доктор Фауст — Арлекин» давалась в 1735 году в дополнение к трагической пьесе «Огорчённая мать». Арлекин был любимым сценическим образом самого Рича, выступавшего в этой роли с 1720-х годов, в том числе в собственной пьесе «Арлекин-волшебник», состоявшей из двух актов — серьёзного и комического.

То здание Ковент-Гардена, в котором Гендель работал с 1734 года, 20 сентября 1808 года погибло при пожаре; ныне находящийся на его месте знаменитый театр с тем же названием был построен гораздо позднее. Магазины с сувенирами, цветами и галантереей, рестораны, кафе и бары изобилуют возле театра и в наше время. На некоторых прилегающих к площади узких улочках сохранилась брусчатка,

и по ней порой цокают лошадиные копыта — район патрулируют конные полицейские.

В XVIII веке Ковент-Гарден и прилегающие к нему кварталы считались бойким местом. Днём на площади действовал рынок, по которому разносились зазывные прибаутки торговцев, между покупателями шныряли мальчишки на побегушках, разносчики лакомств и воры-карманники, под ногами путались собаки, хозяйки обменивались сплетнями, мужчины высматривали симпатичных продавщиц и служанок. Не было недостатка и в гулящих женщинах самого разного пошиба, от заносчивых куртизанок до жалких уличных проституток. Поблизости от рынка располагались кабаки и бордели. Примерно в том же районе находилась улица Друри-Лейн с одноимённым театром, и некоторые актрисы не гнушались подрабатывать телом, поскольку жалованье их было скудным.

До старости прелестницы из ковент-гарденских закоулков обычно не доживали, преждевременно умирая от венерических болезней или чахотки. Одну из таких несчастных описал Джонатан Свифт в стихотворном памфлете «Прекрасная юная нимфа отходит ко сну» («A Beautiful Young Nymph Going to Bed»). Героиня, иронически названная по этому «Коринна, гордость Друри-Лейн», пробирается поздно вечером в свою жалкую каморку на четвёртом этаже, где снимает парик, накладные брови, искусственный глаз, корсет и прочие ухищрения, позволяющие ей пока ещё дурчить окружающих. Однако поклонников у неё больше нет, и к приличному театру вроде Ковент-Гардена ей лучше даже не приближаться. Этот беспощадный памфлет был опубликован вкуче с несколькими другими сатирами Свифта в том самом 1734 году, когда в театре Ковент-Гарден обосновался со своей труппой Гендель.

Нужно заметить, что итальянские оперные певцы, какие бы скандалы они ни устраивали за кулисами и на сцене, всё-таки занимали в лондонском светском и артистическом мире совершенно иное социальное положение, нежели рядовые актёры английских театров. Заморских звёзд уважали, а некоторых обожали; они пели перед королевской семьёй, а на спектакли прибывали в собственных экипажах. Даже исполнители вторых и третьих по значимости партий зарабатывали намного больше аналогичных по уровню драматических артистов. Насколько это известно, ни одна из генделевских певиц этого периода не была замешана ни в каких предосудительных связях.

Импресарио Рич постарался поставить дело на широкую ногу. Убранство зала отвечало вкусам самой взыскательной публики. Вместимостью Ковент-Гарден напоминал Королевский театр на Сенном рынке, а сценическая машинерия была новее и лучше. В отношении внешнего оформления спектаклей Гендель от сотрудничества с Ричем даже выиграл. Здесь у композитора появилась, наконец, возможность вводить в оперы балетные сцены и хоровые эпизоды. Хоры, впрочем, использовались очень умеренно, поскольку содержать певчих в труппе было накладно.

Что касается балета, то здесь Гендель оказался в русле самых новых течений своего времени. В Лондоне с 1725 года работала приглашённая Джоном Ричем из Парижа блистательная танцовщица и хореограф Мари Салле (1707—1756), пытавшаяся преобразовать традиционный французский танец, весьма условный и этикетный, в искусство, способное передавать сильные чувства и без слов «рассказывать» волнующие сюжеты. Такие балеты назывались тогда пантомимами и были в новинку как в Англии, так и на континенте. В Англии пионером нового жанра стал хореограф Джон Уивер (1673—1760), поставивший в 1716—1717 годах в театре Друри-Лейн такие пантомимы, как «Любовь Марса и Венеры», «Персей и Андромеда», «Орфей и Эвридика». Наряду с мифологическими сюжетами Уивер не гнушался и сатирических тем: «Мошенники в таверне», «Арлекин в роли судьи».

Рич сам ставил и танцевал пантомимы про Арлекина, в которых Салле как его партнёрша имела огромный успех на сцене Линкольнс-Иин-Филдс и в Ковент-Гардене. Однако талант Салле намного превосходил тот материал, который ей мог предложить Рич. Красивая, начитанная, музыкальная, она сама начала создавать балеты в новом духе, выбирая, как и Уивер, сюжеты из античной мифологии («Пигмалион», 1734). Гендель, похоже, также был восхищён этой очаровательной и притом неординарно мыслящей балериной, которую прозвали «французской Терпсихорой». Их творческое содружество в 1734—1735 годах придало генделевскому театру новый импульс, заставив композитора совершить очередной сюжетный и тематический поворот.

Гендель прекрасно отдавал себе отчёт в зрелишных и выразительных возможностях балетных сцен в опере, поскольку они широко практиковались ещё в гамбургском театре. Салле периодически ездила в Париж, и Гендель бла-

годаря ей был осведомлён о новых произведениях своих французских современников, в частности Жана Филиппа Рамо (1683—1764). Рамо дебютировал на театральном поприще очень поздно, в пятидесятилетнем возрасте, и сразу же представил шедевр — музыкальную трагедию «Ипполит и Арисия» (1733) по «Федре» Расина, а затем и ряд других замечательных сочинений. Во Франции опера без балета была немыслима, и в конце XVII века возник даже синтетический жанр оперы-балета («Галантная Европа» Андре Кампра, которой в 1735 году наследовала «Галантная Индия» Рамо). Но в лондонской Королевской академии музыки для приглашения танцовщиков чаще всего не было средств, и Генделю в пантомимических сценах приходилось либо довольствоваться статистами, либо ставить танцы по совершенно особым случаям, вроде «Радамиста» — оперы, посвящённой королю.

Лишь в Ковент-Гардене у Генделя появилась возможность украсить оперы балетными сценами. В расчёте на мастерство Мари Салле Гендель сочинил одноактную оперу-балет «Терпсихора», исполнявшуюся в качестве пролога к его возобновлённой давней опере «Верный пастух». К сожалению, эта лакомая приманка не сработала; «Верный пастух» был принят публикой благожелательно-равнодушно.

Между тем в конкурирующей «Опере знати» происходили не менее важные перемены. Одного Порпоры в качестве ведущего композитора было явно недостаточно, чтобы противостоять неутомимому и неистощимому Генделю. В Лондон пытались выманить из Дрездена другого знаменитого саксонца — Иоганна Адольфа Хассе. В книге Мейнуоринга по этому поводу рассказывается поучительный анекдот: «Композиторами театра на Сенном рынке стали Хассе и Порпора. Когда первому сделали такое предложение, примечательно, что он тотчас осведомился, не умер ли Гендель. Будучи уверенным, что это не так, он отказался приехать, обосновав это тем, что там, где находится его земляк (а они оба были саксонцами), никакой другой представитель той же профессии не сможет добиться успеха. Он не желал поверить в то, что нация, столь известная своим здравомыслием и рассудительностью, способна разочароваться в таком мастере, как Гендель». Мейнуоринг полагал, что Хассе всё-таки поддался искушению, однако это не соответствовало истине. Хассе в Англию не приезжал. Но пастиччо «Артаксеркс», музыка которого была в основном

взята из сочинений Хассе, имело огромный успех и выдержало 28 представлений.

Зато в 1734 году в Лондон приехал тот самый Фаринелли, за которым Гендель тщетно охотился весной 1729 года в Венеции. Так в труппе «Оперы знати» оказалось сразу два первоклассных кастрата: идеальный герой-любовник — юный стройный красавец-сопранист Фаринелли и маститый Сенезино с его солидной внешностью и чарующим благородным альтом. Фаринелли был представлен королю и королеве, которые не преминули тотчас устроить ему испытание. Молодому виртуозу было предложено спеть с листа несколько арий Генделя. Он вспоминал впоследствии, что с честью справился с этой задачей. Вероятно, Фаринелли ничего не имел против музыки Генделя, но изначальная принадлежность певца к противоположной партии не давала ему никакой возможности наладить с композитором нормальные отношения. Для Генделя же Фаринелли мог выглядеть нерассуждающим орудием, при помощи которого враги из «Оперы знати» намеревались уничтожить дело всей его жизни — его театр, его труппу, весь его оперный мир.

В этой борьбе характер Генделя, изначально волевой и упрямый, приобрёл императивность и категоричность, которая отталкивала людей, не имевших случая узнать его ближе. Ничего от прежнего «милого саксонца» в его манерах не осталось. Ролли, как мы знаем, в переписке именовал его Дикарём и Мелведем; другие современники также сетовали на его грубое и даже бесчеловечное обращение с окружающими. Он научился быстро ставить на место зарвавшихся звёзд, безжалостно расставался с певцами, не оправдавшими его ожиданий, и вообще, судя по всему, был весьма авторитарным руководителем труппы. Аристократы, пайщики Королевской академии музыки, полагали, что он вёл себя как полновластный хозяин театра, не считаясь ни с чьим мнением.

Но удача явно отвернулась от Генделя. Что бы он ни делал, всё воспринималось с равнодушием, насмешками или ещё более обидным, чем насмешки, сочувствием. Публика теперь не устраивала давку перед входом ни в Королевский театр, ни в Ковент-Гарден; лишь изредка ему удавалось привлечь внимание зала на несколько спектаклей. Тем не менее он упорно продолжал сочинять и ставить оперы, пока, наконец, ему самому не стало ясно, что заставить время повернуть вспять — это выше даже его титанических сил.

Магия заблуждений

Среди поздних опер Генделя, написанных для Королевской академии музыки и для театра Ковент-Гарден, выделяется своеобразная триада на сюжеты из поэмы Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд» («*Orlando furioso*»): «Орландо», «Альцина» и «Ариодант». Все эти оперы очень разные по характеру, но их объединяет связь с великой рыцарской поэмой XVI века, а также явное желание Генделя попробовать ещё раз вернуться в увлекательный мир барочной феерии, запечатлённый в «Ринальдо» и «Амадисе Гальском». Либретто Метастазियो были слишком рациональны. Что за опера без чудес, волшебства и толики безумства? В душе каждого человека, будь то король, министр, банкир или фабрикант, живёт ребёнок, жаждущий сказок, и где, если не в театре, ему удовлетворить эту потребность в прекрасной иллюзии, не опасаясь за свою репутацию разумного и дельного человека?

«Орландо», поставленный 27 января 1733 года в Королевской академии музыки, после десяти представлений сошёл со сцены, поскольку зал неуклонно пустел. Зато королевской семье и непредвзятым ценителям эта опера очень понравилась. Давний поклонник Генделя, Фрэнсис Колман, писал, что постановка «Орландо» оказалась «необычайно красивой и роскошной». Некто Джон Клерк, приехавший в Лондон по делам из Шотландии и попавший на последний, майский, спектакль «Орландо», оставил восторженный отзыв об увиденном и услышанном: «Никогда в жизни я не слышал более прекрасной музыки в столь непревзойдённом исполнении. Знаменитый кастрат Сенезино выступил в главной роли, все прочие артисты были итальянцами, певшими и игравшими очень изящно и с большим вкусом. Однако публика оказалась столь малочисленной, что вряд ли сборов хватило даже на оплату оркестра»¹. Оркестр, кстати, был весьма внушительным; по свидетельству Клерка, в него входили два клавесина, два контрабаса, четыре виолончели и четыре фагота, два гобоя, теорба и более двадцати четырёх скрипок (то есть первых и вторых скрипок и альтов). Солистов же в «Орландо» предусмотрено всего пятеро, а хора нет совсем. Главную роль, как уже было сказано, пел Сенезино, и это стало его последним появлением в операх Генделя; партию Анжели-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 252.*

ки исполнила Страда, её возлюбленного Медора — Франческа Бертолли. Полукомическая роль пастушки Доринды досталась Челесте Джисмонди, а в роли мага Зороастра на сцену вышел Антонио Монтаньяна. Ещё раз вспомним: все эти артисты, для которых была написана столь прекрасная музыка, в конце 1733 года, не дрогнув, предали Генделя — все, кроме Страды.

Стержем, на который выдумщик Ариосто нанизал многослойный и причудливо закрученный сюжет своей огромной поэмы, являлось безумие великого героя, рыцаря Роланда (в итальянском произношении — Орландо), безответно влюблённого в прекрасную Анжелику, принцессу Катая (Китая). Анжелика предпочитает ему африканского рыцаря Медора. Увидев на дереве надпись «Анжелика и Медор — любящие супруги», Роланд в поэме Ариосто сходит с ума и начинает крушить всё, что видит вокруг. Завершается эта история откровенно бурлескным образом: друзья Роланда узнают, что его разум улетел... на Луну, и снаряжают туда экспедицию, которая увенчивается полным успехом. Роланд исцелён и готов участвовать в битвах против врагов христианства.

Этот занимательный сюжет мог быть трактован как забавная пародия, что, наверное, вполне бы соответствовало ироническому духу поэмы Ариосто. И действительно, в Италии были очень распространены фарсы про неистового Роланда, разыгрывавшиеся в театрах марионеток и с помощью актёров комедии масок. Существовало также немало опер, в которых наряду с патетическими сценами присутствовали и комические. Так, Антонио Вивальди дважды обращался к истории Роланда — в 1714 и 1727 годах; обе оперы ставились в Венеции. Опера Вивальди 1714 года носила название «Орландо, мнимый безумец». Заглавную роль в ней исполнял бас-баритон, что сразу же снижало весь пафос: в тогдашних серьёзных операх герой-любовник басом петь не мог. В 1727 году Вивальди поручил партию Орландо певице-контральто Лючии Ланчетти, что тоже сильно отдавало маскарадом.

Гендель, вероятно, мог знать оперу Вивальди 1727 года, хотя бы потому, что в том спектакле участвовала одна из певиц его труппы 1733 года, Катерина Негри. Но трактовка сюжета в опере Генделя очень сильно отличается от вивальдиевской.

При том, что количество персонажей сведено к минимуму, двух из них мы не найдём ни в поэме Ариосто, ни в дру-

гих операх на тот же сюжет. Это пастушка Доринда, слегка влюблённая то в Медора, то в Орlando, но понимающая, что ни тот ни другой ей не пара — и мудрый маг-звездочёт Зороастр, прямой предтеча и тёзка моцартовского Зарастро из «Волшебной флейты». Откуда Гендель и его анонимный литературный помощник взяли образ Зороастра? Райнхард Штром и Уинтон Дин обнаружили тут «гамбургский» след. Персонаж с именем ассирийского религиозного вождя, основателя зороастризма, появлялся в операх о царице Семирамиде, действие которых происходило в древнем Вавилоне. Одна из таких опер, созданная Иоганном Ульрихом Кёнигом, «Нин и Семирамида», была поставлена в 1730 году в Брауншвейге, а поскольку Кёниг был другом Маттезона и Брокеса, то либретто могло быть переслано Генделю в Лондон¹.

Фигура Зороастра в концепции генделевского «Орlando» является ключевой. Мудрец открывает и закрывает действие оперы, и его точка зрения на мир, одновременно рациональная и фаталистическая, одерживает верх над страстями юных героев. Всё комическое и отчасти гротескное сосредоточено во взаимоотношениях Орlando и Доринды, но основная сюжетная линия преподнесена серьёзно и даже с уклоном в настоящую трагедию: обезумевший Орlando захватывает Анжелику в плен и угрожает, что убьёт её, если она ему не покорится. Генделевский «Орlando» — притча о гибельности страстей, вырывающихся из-под власти долга и разума, и об испытании героев любовью, которая ввергает их в тяжкие испытания (Анжелика), вводит в заблуждение (Доринда) или сбивает с истинного пути славы и подвигов (Орlando). Концепция столь же печальная, сколь и философская по своему духу, невзирая на внешне сказочный сюжет. Единственное настоящее чудо, происходящее в «Орlando», — это исцеление героя благодаря магии Зороастра (никаких воображаемых полётов на Луну в опере нет). Всё прочее повествует о тончайшей материи взаимоотношений между людьми, материи очень сложной, сплетённой из самых разных чувств и поступков, и предельно уязвимой. Эта тонкость, нежность и изысканность питают собой музыку Генделя, которая здесь высвечивает не столько виртуозность солистов, сколько противоречия в характерах героев, которые на поверку оказываются не такими, какими казались поначалу. Принадлежность ген-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 238.*

делевской оперы к стилистике барокко также оказывается скорее внешней, чем внутренней; по своей направленности это произведение созвучно этическим установкам эпохи Просвещения — культу разума, долга и самопожертвования во имя общего блага.

Вместе с тем проблематика «Орландо» позволяет увидеть в опере связь с масонским учением. Сам Гендель масоном не был, но среди его высокопоставленных знакомых члены этого общества имелись. Как раз к началу 1730-х годов власть в Великой ложе Лондона перешла от оппозиционно настроенных стюартистов к сторонникам ганноверской династии. Со стюартистами Гендель заигрывать бы, конечно, не стал. Масонские идеи начали распространяться на континент, в те самые немецкие земли, которые были родными или по крайней мере хорошо знакомыми как королю Георгу II, так и Генделю: Нижнюю Саксонию и Гамбург. Более того, полное посвящение в масоны принял Фредерик, принц Уэльский. Хотя в начале 1730-х годов он ещё не принадлежал к числу покровителей Генделя, композитор должен был учитывать новый расклад политических сил. Идя навстречу модным веяниям, он тем не менее не поступался своими художественными принципами. И, возможно, образ героя, который отказывается от любви ради некоей высшей цели, был Генделю внутренне близок.

Две другие оперы из «ариостовской» триады создавались уже для постановки в Ковент-Гардене и потому отличались от довольно камерного, но красиво оформленного «Орландо» гораздо большей зрелищностью.

Дебютом Генделя на новой сцене стал «Ариодант», премьера которого состоялась 8 января 1735 года. Труппа уже не была всецело итальянской. Кроме кастрата-премьера Кузанино, примадонны Страды и контральто Катерины Негри, в спектакле были заняты бас Густав Вальц и двое англичан. Это были драматическое сопрано Сесилия Янг (в будущем — жена Томаса Арна) и подававший большие надежды молодой тенор Джон Бирд, личная «находка» Генделя. Композитор заметил Бирда ещё в 1733 году, когда он в качестве мальчика-певчего Вестминстерской капеллы участвовал в исполнении его оратории «Эсфирь». Бирд пел как в поздних операх, так и во всех ораториях Генделя, а в свои поздние годы возглавлял театр Ковент-Гарден.

Наконец, балетные сцены в «Ариоданте» ставила и танцевала Мари Салле, посмотреть на которую обычно приходило множество поклонников и воздыхателей.

Несмотря на столь блистательный состав и гениальную музыку, «Ариодант» не стал сенсацией и выдержал 11 спектаклей — не так уж мало, но и не очень много, учитывая большие затраты на постановку. Причины этого крылись, вероятно, не в кознях конкурентов, а в гнетуще безотрадной атмосфере произведения. 14 января королева Каролина и одна из её дочерей, принцесса Каролина, сообщили свои впечатления принцессе Анне, уехавшей с мужем в Голландию. Королева писала, что премьера не вызвала большого энтузиазма: «Тут говорят, что опера настолько патетическая и мрачная, что всякий, посетивший её, проникается этим впечатлением и возвращается домой расстроенным»¹. Примерно того же мнения была и принцесса Каролина. Правда, существует предположение, что эти письма должны датироваться не 1735-м, а 1737 годом и относиться к другой опере Генделя, «Арминий». Но и про «Ариоданта» можно сказать то же самое. Мрак в нём постоянно сгущается, и счастливая развязка не сглаживает тяжёлого впечатления. «Ариодант» — самая трагическая и наименее сказочная часть ариостовской триады Генделя. Здесь в центре внимания душераздирающая история невинно оклеветанной девушки, жизнь которой висит на волоске до последнего момента.

Действие происходит в средневековой Шотландии. Король намерен выдать замуж свою единственную наследницу, принцессу Джиневру, за юного рыцаря Ариоданта. На пути счастья влюблённых становится албанский принц Полинесс, мечтающий заполучить трон Шотландии, для чего ему необходимо жениться на Джиневре. Вокруг принцессы плетётся заговор. Полинесс уговаривает влюблённую в него придворную даму Далинду выйти к нему ночью в сад, переодевшись в платье Джиневры, не объясняя, зачем ему это нужно. Он показывает Ариоданту мнимую Джиневру издали, уверяя, будто на самом деле она любит Полинесса и пришла к нему на тайное свидание. За нежной встречей Полинесса и мнимой Джиневры наблюдает также брат Ариоданта, Лурканий. Потрясённый Ариодант покидает замок и вскоре объявляет себя мёртвым. Лурканий обвиняет Джиневру в том, что причиной гибели Ариоданта стало её распутство. Джиневра не понимает, в чём она виновата, но Король заточает дочь в темницу и при-

¹ *Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. P. 302.*

говаривает к смертной казни, поскольку она опорочила его имя. Спасти принцессу может только поединок чести. Полинесс вызывается сражаться с Лурканием, надеясь на лёгкую победу. Далинда, поняв, в какую беду она ввергла Джиневру, в отчаянии сбегает в лес, где её спасает от разбойников укрывшийся в уединении Ариодант. Узнав от Далинды об участи, грозящей Джиневре, Ариодант спешит в замок. На поединке в присутствии короля Лурканий смертельно ранит Полинесса. Тогда за честь Джиневры вступается неизвестный рыцарь; он побеждает Лурканию, но не желает его убивать и поднимает забрало шлема: это Ариодант. Умиравший Полинесс кается в своих преступлениях; его слова подтверждают свидетели, в том числе Далинда. Король воссоединяет Джиневру с Ариодантом, а Лурканий просит руки Далинды.

В поэме Ариосто эта история образует вставной эпизод, не связанный с подвигами и приключениями неистового Роланда. Изложение событий у Ариосто также выглядит иначе, чем в либретто оперы Генделя: злодея Полинесса убивает рыцарь Ринальдо, и он же спасает Далинду от лесных разбойников. Сама Далинда, раскаявшись, уходит в монастырь, поскольку в поэме Ариосто она помогала Полинексу сознательно, а не была слепым орудием в его руках.

На данный сюжет в XVII—XVIII веках было создано немало опер. Либретто Антонио Сальви «Джиневра, принцесса Шотландии» завоевало большую известность и к 1736 году было положено на музыку не менее пятнадцати раз. Гендель, взяв либретто Сальви за основу, выбросил из него все побочные моменты и сконцентрировал действие вокруг страстей, переживаемых главными героями. В конце каждого из актов был добавлен балетный дивертисмент, что, видимо, должно было несколько смягчить тяжёлое впечатление от столь жестокой истории. Но Гендель, стремясь как можно правдивее передать в музыке чувства своих героев, насытил партитуру такой отчаянной экспрессией, что воспринимать «Ариоданта» как развлечение не могли даже те, кто приходил в театр только ради удовольствия. Композитор мощно прочертил драматургические линии с резкими изломами в конце второго и третьего акта. Большая ария страдающего Ариоданта, поверившего в измену Джиневры, — «Смейся, неверная» («*Scherza, infida*»), — влечет за собой общее сгущение мрака. Томится непонятной грустью Джиневра, ещё не знающая, какие козни сплелись

вокруг неё; скорбит о мнимой смерти Ариоданта суровый, но справедливый Король; зловещи и странны танцы мавров, завершающие второй акт. Третий акт начинается отчаянным монологом одинокого Ариоданта, который не в силах забыть вероломства возлюбленной: «Ночь слепая, лживые очи, вид обманный и злое сердце...» Вершины трагизма Гендель достигает в сценах третьего акта, изображающих страдания Джиневры, превратившейся из счастливой невесты, любимой дочери могущественного Короля, в оклеветанную жертву, приговорённую к смерти, однако не желающую умереть опозоренной. Ария Джиневры, обращённая к отцу, способна растрогать до слёз: «Дай мне руку для поцелуя, хоть она ко мне сурова, но мила мне, как и прежде...» Девушка поёт прерывистыми фразами, словно задыхаясь от слёз и нежности. Джиневра продолжает томиться в тюрьме, ожидая казни, даже во время поединка, решающего её судьбу. Благополучная развязка наступает очень внезапно. Никто из героев, переживших такие испытания, уже не вернётся к радостной безмятежности, царившей в начале первого акта.

В драматургии «Ариоданта» есть несомненные соприкосновения с Шекспиром. Либретто Сальви содержало лишь сюжетную канву, смысловое наполнение которой зависело от композитора. В данном случае, как думается, возникают естественные аналогии с некоторыми образами «Отелло». Героиня, оклеветанная и до самого конца не понимающая, почему её винят в измене; обаятельный злодей, которому верят все окружающие; терзающаяся муками совести подруга злодея... Особенно интересен в этой связи образ Полинесса. Гендель вряд ли случайно поручил эту роль певице-контральто. Полинесс — духовный собрат «честного Яго». Он сладкоречив, обольстителен и галантен, он держится как принц и рыцарь, он на словах сочувствует и Королю, и Джиневре. Лишь с огромным опозданием Далинда, а затем и прочие окружающие понимают, что они едва не стали жертвой циничного негодяя. Функция «карающего ревнивца», условного Отелло, в опере распределена между Ариодантом (который, впрочем, готов скорее покончить с собой, чем стать причиной смерти Джиневры) и Королём, переживающим собственную трагедию. Приговор, вынесенный им дочери, крайне жесток, однако честь для него превыше личных чувств. Как правитель, он должен следовать закону.

Мы не знаем, в какой мере генделевские певцы стара-

лись передать драматический смысл оперы в пении и особенно в актёрской игре. Судя по всему, они вполне были на это способны. Тогда отчасти понятно, почему у публики возникло ощущение глубокой подавленности, невзирая на великолепную музыку Генделя и изящные танцы Мари Салле.

Последняя в ряду ариостовских опер Генделя «Альцина» завоевала наибольшее признание и в настоящее время является одним из самых популярных его произведений. «Альцина» увидела свет ramпы 16 апреля 1735 года и выдержала 18 представлений. Для поздних опер Генделя это едва ли не рекордное количество и знак несомненного успеха.

12 апреля на квартире композитора состоялось полное прослушивание оперы в присутствии избранной публики. Присутствовавшая там миссис Пендарвс с восторгом общала матери: «Мне кажется, это лучшая из сочинённых им опер, однако подобные мысли у меня возникали ранее столько раз, что я не могу определённо назвать именно эту прекраснейшей, но она настолько прекрасна, что у меня нет слов. Страде поручена обворожительная большая речитативная сцена — в ней тысячи красот. Когда г-н Гендель её играл, он казался мне некромантом, окружённым своими волшебными созданиями».

Опера действительно имеет прямое отношение к магии, поскольку главная героиня — могущественная волшебница, наподобие Цирцеи и Калипсо из «Одиссеи» Гомера. В операх Генделя подобные опасные чаровницы уже встречались (Армида в «Ринальдо», Медея в «Тесее», Меллисса в «Амадисе Гальском»), так что сам тип героини был для него не новым. Новым оказалось внутреннее наполнение образа.

Рыцарь Руджер попадает на заколдованный остров, которым правят две сестры-волшебницы, Альцина и Моргана. Они увлекают к себе путников, а натешившись их любовью или столкнувшись с непокорностью, превращают пленников в камни, деревья или животных. Этой участи избегают трое: Руджер, которого всерьёз полюбила Альцина, полководец Оронт, снискавший благосклонность Морганы, и мальчик Оберто, ставший пажом обеих сестёр. Оберто попал на остров вместе с отцом, который бесследно исчез; мальчик не знает, что Альцина превратила его во льва.

В поисках Руджера на остров прибывает его невеста, девушка-рыцарь Брадаманта, одетая в мужские доспехи. Она выдаёт себя за собственного брата и называется именем Ричард. Её сопровождает наставник, мудрый маг Мелисс (в поэме Ариосто имелась добрая волшебница Мелисса, но в опере этот персонаж сменил пол). Красота мнимого Ричарда пленяет обеих сестёр, особенно ветреную Моргану, что создаёт ряд двусмысленных ситуаций. Однако цель Брадаманты — найти Руджера и объясниться с ним. К своему ужасу, девушка убеждается, что Руджер не узнаёт её и ничего не помнит о собственном прошлом. Мелисс объясняет Брадаманте, что виною всему — чары Альцины. Маг развеивает наваждение; опомнившийся Руджер просит прощения у Брадаманты. Однако одержать окончательную победу над Альциной непросто. Хотя волшебница уже поняла, что Руджер больше не любит её, она жаждет любой ценой удержать его. Альцина призывает на помощь силы тьмы, но в отчаянии понимает, что они больше ей не подвластны. Остаётся военное противостояние. Руджер и Брадаманта с помощью волшебных средств, полученных от Мелисса, одолевают в сражении Оронта. Мольбы Альцины о пощаде напрасны; её царство должно быть уничтожено. В финале оперы Альцина и Морганя бесследно исчезают вместе со всеми сотворёнными ими иллюзиями. Рыцари, превращённые ранее в скалы, деревья и зверей, обретают человеческий облик; мальчик Оберто обнимает своего отца, а Руджер и Брадаманта празднуют победу.

Гендель воспользовался либретто под названием «Остров Альцины», изданным без указания авторства. Оно уже было положено на музыку братом Фаринелли — Риккардо Броски. Опера Броски ставилась в 1728 году в Риме, и Гендель во время своей поездки в Италию мог приобрести печатный экземпляр либретто. Состязаться с Броски ему, разумеется, тогда не приходило в голову, но текст приглянулся. Зато в 1735 году премьера «Альцины» приобрела оттенок творческого вызова, поскольку Фаринелли и его брат находились в Лондоне. Однако, по-видимому, всё-таки не желание показать, кто есть кто в музыкальном мире, заставило Генделя обратиться к «Альцине». Возобновление в 1731 году «Ринальдо» и последовавшие затем постановки «Орландо» и «Ариоданта» свидетельствуют о том, что Гендель обнаружил новые смыслы в барочных рыцарско-авантюрных сюжетах, которые выглядели художественной

альтернативой классицистским драмам Метастазіо. Хотя ариостовская триада Генделя внешне принадлежит к тому же оперному жанру, что и «Ринальдо», разница очевидна. В «Орландо» появились философичность и тончайшая поэтичность, которой не было в искромётном «Ринальдо». Трагический «Ариодант» перекликался скорее с «Амадисом Гальским», где злые козни также едва не губили юных влюблённых, однако в «Ариоданте» совсем не было волшебства.

«Альцина», сюжет которой отчасти сходен с коллизиями второго акта «Ринальдо», представляет собой чрезвычайно сложный эстетический феномен. Эту историю можно ставить как угодно: и как детскую сказку про победу отважных героев над злой волшебницей, и как роскошную барочную феерию со сценами превращений и колдовства, и как философскую притчу о превратностях любви и заблуждениях разума (и тогда «Альцина» станет логическим продолжением «Орландо»), и как психологическую драму с эротической подоплёкой, в которой сильная и властная, но молодая женщина тщетно пытается навсегда завладеть сердцем юного возлюбленного.

Образ Альцины не случайно вынесен в заглавие оперы. Хотя главные партии, как и в предыдущих частях ариостовской триады Генделя, исполняли Кузанино и Страда, «Альцина» — опера для примадонны. Причём здесь требуется не просто хорошая певица, а глубокая, сильная, внутренне богатая личность. Наверное, Анна Страда такой личностью обладала, коль скоро Гендель создал для неё столь разные, но неизменно выдающиеся роли, как Клеофида, Анжелика, Джиневра и Альцина. Все эти героини проходят через тяжелейшие испытания, оказываясь на краю гибели, или утрачивают всё самое дорогое. Альцина — наиболее противоречивый образ из всех перечисленных. Согласно сюжету, она — злодейка, играющая судьбами и жизнями людей ради собственных прихотей. В поэме Ариосто она практически бессмертна, и хотя выглядит юной и прекрасной, стара как мир и давно пресытилась всеми земными радостями. Дополнительный штрих, показывающий хладнокровную безжалостность волшебницы — история мальчика Оберто. В третьем акте оперы Альцина приказывает Оберто убить льва, вырвавшегося из клетки. Но лев кротко ложится к его ногам, и Оберто с ужасом видит, что взгляд у него — человеческий. Мальчик узнаёт отца и отбрасывает копьё. В роли Оберто на сцену в 1735 году вышел не взрос-

лый певец, а подросток-сопранист, Уильям Сэвидж, один из английских вундеркиндов, примеченных и выпестованных Генделем. Видимо, юный Сэвидж был очень одарённым певцом, коль скоро Гендель поручил этому в общем-то совершенно побочному персонажу три арии — по одной в каждом акте. Интересно, что в поэме Ариосто рыцарь Астольф, отец Оберто, был превращён не во льва, а в миртовое дерево. Понятно, что на сцене более эффектно смотрелся лев, который мог двигаться, но весь этот эпизод с едва не свершившимся отцеубийством делал жестокость Альцины особенно наглядной.

Тем не менее чуткий слушатель не может удержаться от сочувствия к этой коварной, опасной, но искренне любящей и страдающей женщине. Первая же её ария, «Да, я та же, что и прежде» («*Si, son quella*»), звучит как вкрадчивая мольба, ибо Альцина начинает подозревать, что Руджер относится к ней уже не так, как до прибытия на остров мнимого Ричарда. Она заверяет его в неизменности своих чувств, но обострённая интуиция внушает ей обратное: случилось нечто непоправимое. Узнав о прозрении Руджера, который понял, что его любовь к Альцине была наваждением, волшебница приходит в неподдельное отчаяние. Её ария «Сердце моё!» («*Ah! Mio cor*») из второго акта — одна из вершин оперного творчества Генделя. Текст первого раздела арии состоит из отрывочных возгласов, почти что междометий, разорванных паузами: «Сердце моё! Тебя презрели! Звёзды! Боги! Амур жестокий! О предатель! Мой любимый! Как ты мог меня покинуть! О боги! Я покинута! За что?..» Отрывистая пульсация скрипок и альтов напоминает биение измученного сердца, а мерные фигуры басов — бесконечные блуждания вокруг одной и той же мысли. Аккорды клавесина привносят в эту музыку хрупкую и печальную звонкость, а их механическая размеренность напоминает о неумолимом ходе времени. В среднем разделе героиня пытается воспрянуть духом: «Но зачем стенать Альцине? Я царица, мне всё подвластно!..» Ум подсказывает ей, что нужно бороться и мстить, однако, немного побушевав, она вновь сникает в глубочайшем отчаянии, ибо сердце её растерзано, и оно-то знает, что силой вернуть любовь невозможно.

Альцина пытается прибегнуть к магии, чтобы удержать Руджера или наказать его за измену. Сцена колдовства и следующая за нею смятенно-жалобная ария произвели сильнейшее впечатление даже при домашнем исполне-

нии под клавесин (Мэри Пендарвс, сравнивая Генделя с чародеем-некромантом, писала именно об этом эпизоде). Тут происходит самое страшное: Альцине изменяет магический дар. Духи, которых она пытается вызвать из преисподней, перестают ей подчиняться. Либо она утратила господство над ними, поскольку сама оказалась под властью любви, либо же в глубине души Альцина не хочет гибели Руджера, и потому заклинания не действуют. В своей последней арии, исполняемой в третьем акте перед развязкой, «Осталось только плакать» («Mi restano le lagrime»), она уже не пытается сопротивляться своей печальной судьбе.

Финал оперы оставляет двойственное эмоциональное впечатление. Царство Альцины разрушено, её пленники обрели свободу, и всё-таки она вызывает сострадание. В последнем терцете, когда Руджер и Брадаманта вместе нападают на Альцину, а она лишь умоляет о пощаде, напоминая рыцарю о своей любви к нему, сочувствие слушателя невольно оказывается на стороне отверженной и униженной волшебницы. Сестра Моргана вынуждена разделить её участь, однако в опере Генделя, в отличие от поэмы Ариосто, Моргана не творит никаких злодеяний и повинна разве что в женском непостоянстве, которое причиняет боль её верному поклоннику Оронту. Однако прелестная, кокетливая и легкомысленная Моргана также приговорена к небытию.

Сказочный мир генделевской «Альцины» таит в себе не только правду о противоречивости человеческих страстей, но и философскую притчу о споре мечты и реальности, о гибельности или благотворности иллюзий, о многоликости любви, которая способна и спасти, и погубить человека. Собственно, так понимали оперу уже современники, хотя истолковывали её символику в морализующем плане. Газета «Всеобщий обозреватель» («Universal Spectator») 5 июля 1735 года поместила статью, в которой рассуждалось об аллегорическом смысле опер вообще и генделевской «Альцины» в частности. Анонимный автор статьи, дискутируя с неким молодым джентльменом, видевшим в оперном искусстве лишь развлечение, писал: «Характер красоты Альцины вкупе с непостоянством показывает скоротечность всех земных удовольствий, которые исчезают, едва будучи обретенными. Думаю, из сказанного ясно, что опера «Альцина» предлагает нам красивую и поучительную аллегорию, но, боюсь, юный джентльмен никогда не давал

себе труда раскусить этот орешек, чтобы насладиться его сердцевиной»¹.

Интересно, что в такой морализующей интерпретации «Альцина» попадает в один ряд со знаменитой серией картин Уильяма Хогарта «Карьера мота» (*A Rake's Progress*), созданной в 1733—1734 годах. На второй из картин этой серии герой приобщается к великосветским развлечениям, в том числе к опере. В левом углу картины на переднем плане изображён музыкант, играющий на клавесине. Лица музыканта не видно, однако есть основания полагать, что подразумевался не Гендель, а скорее всего Фаринелли. Опера символизирует здесь красивый и очень дорогостоящий соблазн, способный совратить неопытного человека с пути добродетели.

Аллегория, так или иначе присутствующая в «Альцине», допускает и другие расшифровки. Ибо волшебный остров Альцины может трактоваться как метафора искусства. Здесь всё прекрасно, но всё иллюзорно, и ничто из видимого не соответствует своей земной природе. В финальном хоре бывшие пленники Альцины, обретая человеческий облик, вспоминают: «Я был деревом... Я — камнем...» Если гомеровская Цирцея превращала мужчин в свиней, то Альцина делала их частью своего зачарованного сада, красота которого восхищала всех, вновь прибывших на остров. Эта метафора была хорошо понятна публике XVIII века, поскольку тогда садово-парковое искусство считалось сродни музыке, живописи и архитектуре. Оно творило совершенные по красоте пейзажи и могло работать с живыми растениями как с архитектурными формами. Английский парк, создававший ощущение естественности произрастания разных деревьев, кустарников и цветников, был в XVIII веке альтернативой французскому парку, в котором, напротив, ценились искусственность геометрических орнаментов и фигурная стрижка крон. Некоторые знаменитые исторические сады и парки, разбитые в XVIII веке, существуют до сих пор, в том числе в Англии. Но в опере эта метафора служила для обозначения волшебного наваждения, тем более что в садово-парковом искусстве барокко приём иллюзии, или «обманки», применялся довольно часто. В тенистых аллеях расставлялись реалистично раскрашенные деревянные фигуры людей и зверей, выглядевшие издали как настоящие; в замкнутом на вид пространстве живой изгороди

¹ *Chrysanter F. Op. cit. Bd. 2. S. 371—372.*

имелся тайный выход; любимой забавой были растительные лабиринты, в которых действительно можно было заблудиться. Даже то, что выглядело природным естественным пейзажем с дикими скалами и водопадами, на поверку могло быть творением умелого ландшафтного архитектора. Древние на вид римские или кельтские руины оказывались искусственным нагромождением замшелых камней, изящно петлявший по парку ручеёк был созданием человеческих рук, а в каком-нибудь квазиантичном храме на острове посреди поэтического пруда никогда не проводилось никаких религиозных обрядов.

Поэтому, одновременно с сочувствием молодым героям, сумевшим отстоять свою любовь и вырваться из иллюзорного царства Альцины, по ходу развития сюжета неоднократно возникает сожаление о том, что столь восхитительный мир приговорён к полному уничтожению. Собственно, об этом сожалеет даже сам Руджер в своей просветлённо-элегической арии «Verdi prati», звучащей ближе к концу второго акта, перед сценой колдовства Альцины: «Свежие травы, тень лесная, ваша прелесть канет прочь...»

Как рассказывал Чарлз Бёрни, между Генделем и Джованни Карестини, исполнявшим партию Руджера, перед премьерой разгорелся настоящий скандал: «Арию “Verdi prati” Карестини сперва отослал обратно Генделю как неподходящую ему для пения, из-за чего тот, впадши в ярость, пришёл к нему домой и тоном, которым лишь немногие композиторы, кроме него, отваживались обращаться к ведущему солисту, возопил: “Ты, сопака! Я лучше знать, что тебе петь! Если ты не петь арию, какую я тал, я не платить ни айн грош!”»¹. Бёрни постарался воспроизвести колоритный немецкий акцент Генделя: «You toc! don't I know better as yourseluf, vaat is pest for you to sing?» — и так далее. Правда, достоверность этого рассказа может быть поставлена под сомнение хотя бы потому, что вряд ли Гендель говорил с Карестини по-английски. Скорее всего, он пользовался итальянским или французским — впрочем, и на этих языках он обычно не стеснялся в выражениях. Но, может быть, композитор потом рассказал об инциденте кому-то из своих друзей-англичан и этот анекдот загулял по Лондону, а Бёрни записал его с чужих слов. Случай был действительно из ряда вон выходящим. Обычно кастратам старались угождать, а Карестини обладал не меньшими во-

¹ Пер. Анны Лосевой. Цит. по: Бёрни Ч. Указ. соч. С. 57.

кальными и артистическими достоинствами, чем выступавший в конкурирующей труппе Фаринелли. Было весьма рискованно оскорблять певца, способного в любой момент хлопнуть дверью и легко найти себе место в любом другом театре. Но Гендель был, очевидно, задет за живое; он вложил в «Альцину» много личного и желал услышать её такой, какой она вылилась из-под его пера. Уже на премьере Карестини убедился в правоте гневливого маэстро: слишком простую, по мнению певца, но изумительно напевную арию Руджера публика потребовала бисировать, и так происходило всё время, пока «Альцина» шла на сцене.

Скандал возник и в связи с танцами Мари Салле в конце второго акта. Ради участия в спектакле выдающейся балерины Гендель перенёс в «Альцину» сюиту из «Ариоданта» — «Балет приятных и зловещих снов». Салле поставила на ту же самую музыку другие танцы и вышла на сцену в новом костюме. Возмущение лондонской публики вызвал именно сценический образ Салле — по общему мнению, непристойный. В то время и мужчины, и женщины танцевали в балете затянутыми в корсеты и облачёнными в довольно громоздкие юбки на каркасах — панье (буквально, «корзины»). Женское сценическое платье доходило до лодыжек, мужское было короче, однако мужчины надевали под панье трико и штаны-кюлоты. Те и другие танцевали в туфлях на каблуках, а мужчины обычно носили ещё и маски. На головах артистов балета красовались пудренные парики, которые, как и широкие одеяния, визуально увеличивали фигуру, но ограничивали подвижность.

В хореографической сюите, поставленной Салле для «Альцины», балерина исполняла роль Амура. Видимо, она пожелала стилизовать свой облик под ожившую греческую статую в лёгкой драпировке. И скорее всего, эта идея на репетициях вызвала полное одобрение Генделя, который видел в Италии настоящие античные скульптуры, а в своей домашней коллекции держал немало полотен и гравюр на мифологические темы с изображениями обнажённой натуры. По свидетельству очевидца, Мари Салле «взялась танцевать в мужском трико. Этот костюм очень ей не шёл и стал причиной, по которой она впала в немилость»¹. Другой зритель (предположительно, писатель Шарль Луи Монтескьё, находившийся тогда в Лондоне) писал, что Салле «отважилась показаться без

¹ *Deutsch O. E. Op. cit. P. 391.*

юбки [панье], без наряда, со своими естественными волосами и без какого-либо убора на голове. Поверх трико и нижней юбочки на ней не было ничего, кроме простого одеяния из муслина, собранного в складки, как на греческой статуе»¹. Этот сценический образ настолько возмутил лондонскую публику, что она с негодованием отвернулась от балерины, которую ранее обожала: культ Мари Салле был в Лондоне сопоставим с культом Фаринелли. Салле была вынуждена покинуть Англию и вернуться в Париж. По грустной иронии судьбы, нравственный облик этой выдающейся артистки и пленительной женщины менее всего соответствовал расхожим представлениям о танцовщицах как о легкомысленных созданиях, ведущих фривольный образ жизни. Во Франции её прозвали Весталкой, настолько она была строга и неприступна.

«Альциной» Гендель закрыл 2 июля 1735 года свой первый сезон в Ковент-Гардене. Тон отзывов в прессе варьировался от почтительного до восторженного, несмотря на инцидент с костюмом Мари Салле. Но 10 июля, вслед за отъездом Салле, отбыл в Италию кастрат-премьер Кузанино. Перед Генделем вновь встал роковой вопрос: кого он теперь сможет противопоставить Фаринелли, по которому продолжали буквально сходить с ума лондонские меломаны?..

Лишь к весне 1736 года Гендель смог ангажировать молодого кастрата-сопраниста Джоаккино Конти (1714—1762), известного под псевдонимом Жицициелло, взятым в честь его учителя пения, неаполитанца Доменико Жицици. Впервые услышав в Лондоне, как поёт Фаринелли, 22-летний Жицициелло расплакался и едва не лишился чувств, угнетённый мыслью о безнадёжности соперничества с таким великим артистом. Однако у Жицициелло были свои преимущества. Его сопрано отличалось необычайной высотой и подвижностью, а сам он был юн, свеж и хорош собой. До этого Гендель работал в основном с кастратами-альтами, но пройти мимо хорошего сопраниста, разумеется, не мог. Впрочем, в труппе Генделя Жицициелло занял всё-таки не первую, а вторую позицию, после любимой примадонны композитора, Анны Страды (её имя обычно открывало список исполнителей). Но и для Джоаккино Конти был создан ряд прекрасных партий юных пылких героев, а также переделана, с учетом его голоса, партия Ариоданта при возобнов-

¹ *Deutsch O. E. Op. cit. P. 387.*

лении этой оперы в 1736 году. Увы, «Ариодант» вновь был принят публикой прохладно и вскоре исчез с афиш, чтобы дожидаться своего воскрешения в XX веке.

Монархи театральные и настоящие

Вслед за ариостовской трилогией, в которой, наряду с прочими героями, действовали маги и волшебницы, Гендель создал ряд опер, сквозной темой которых было взаимодействие простых смертных с людьми, облечёнными высшей, однако не сверхъестественной властью. И в качестве житейского контрапункта этой театральной линии продолжалось взаимодействие композитора с настоящими монархами, от доброй воли которых во многом зависели его собственное благополучие и судьба его театра.

12 мая 1736 года Гендель поставил в Ковент-Гардене оперу «Аталанта», приуроченную к важному событию — бракосочетанию Фредерика, принца Уэльского, с немецкой принцессой Августой Саксен-Готской. Свадьба состоялась 27 апреля, и торжества, предшествовавшие венчанию и сопутствовавшие ему, сопровождались музыкой Генделя. Накануне свадьбы жених и невеста совершили развлекательную прогулку на лодках по Темзе, и во время неё звучала сюита Генделя «Музыка на воде». А во время церемонии венчания, состоявшейся в Королевской капелле Сент-Джеймского дворца, исполнялся второй «Свадебный антем» Генделя.

Это стечение обстоятельств было использовано композитором, чтобы попытаться наладить отношения с принцем Уэльским. Аллегорический сюжет «Аталанты» как нельзя лучше подходил для свадебных празднеств. В основу действия легла мифологическая история о любви царя древней Этолии Мелеагра к девушке-охотнице Аталанте. Не желая вступать в брак, Аталанта удаляется в лес, где убивает чудовищного вепря; нимфы и пастухи славят её победу. Чтобы покорить сердце неприступной красавицы, Мелеагр также отправляется в сельскую местность и называет себя пастухом Тирсисом. Согласно мифу, Мелеагр добился руки Аталанты, сумев (не без хитрой уловки) победить её в беге. В опере вместо этого разворачивается затейливая любовная интрига. Когда Аталанта узнаёт настоящее имя Мелеагра, она понимает, что давно уже любит его, и потому охотно соглашается стать его женой. Сама

эта опера не считается выдающимся достижением Генделя, поскольку здесь он не мог позволить себе углубляться в слишком тонкие психологические материи, как в «Орландо» и «Альцине». Перед ним стояли совсем другие цели: откликнуться на радостное событие в королевской семье и в очередной раз показать, что в Лондоне ему как музыканту нет равных.

Поначалу казалось, что все усилия Генделя пошли прахом. Новобрачные в день премьеры «Аталанты» демонстративно отправились в театр Друри-Лейн, где давалась старая трагедия Джозефа Аддисона «Катон» с фарсом «Модный вкус» в придачу, а король с королевой и младшие их дети — герцог Уильям и четыре принцессы — посетили Ковент-Гарден. Тем самым горькая пилюля оказалась подслащённой, хотя пренебрежение со стороны принца Уэльского выглядело слишком явным. Однако вскоре принц Фредерик понял, что многое потерял, предпочтя угрюмого «Катона» зрелищной «Аталанте».

Благодаря подробному отчёту в газете «Лондон дейли пост» («London Daily Post») от 13 апреля 1736 года мы многое знаем о праздничной «упаковке» этого музыкального подарка августейшим новобрачным:

«Минувшим вечером в королевском театре Ковент-Гарден была впервые исполнена опера “Аталанта”, сочинённая г-ном Генделем по радостному случаю Бракосочетания их Королевских Высочеств, Принца и Принцессы Уэльских. Была показана череда новых декораций, написанных во весь размер сцены в честь Счастливого Союза. Задник сцены изображал дорогу к храму Гименея, украшенную статуями благих Божеств. Далее следовала триумфальная арка, на вершине которой виднелись гербы их Королевских Высочеств, а над ними — малая корона Принца. Под аркой помещалась на облаке фигура Славы, воспевавшей Счастливую Четву. Имена Фредерика и Августы были представлены в виде транспаранта над аркой.

В отверстии арки виднелся постамент с четырьмя колоннами; на нём стояли, обнявшись, два купидона, поддерживавшие плюмаж, увенчанный малой короной — королевскую эмблему Принца Уэльского. На заднем плане был храм Гименея, а по обе стороны — Амуры и Грации, державшие брачные факелы, чтобы зажечь огонь в урнах в честь этого Радостного Союза.

Опера завершалась большим хором, во время которого демонстрировалось несколько красивых иллюминаций,

доставившие всем необычайное удовольствие и удовлетворение.

Присутствовали их Величества, Герцог [Уильям] и четыре Принцессы, сопровождаемые великолепной свитой. Целое было принято с необыкновенным воодушевлением».

Под «иллюминацией» в отчёте подразумевался настоящий фейерверк, который был с восторгом описан одним из очевидцев. Другой зритель, Бенджамин Виктор, зафиксировал любопытную деталь, касавшуюся не финального огненного шоу, а появления Генделя перед началом оперы: «Когда в оркестре показался этот великий князь гармонии, он был встречен овацией, так что многие были удивлены, а некоторые оскорблены». Овации при входе в зал, безусловно, полагались представителям королевского дома, а не простому музыканту, каковым в глазах некоторых аристократов оставался Гендель. Сам король Георг II, однако, был выше подобных предрассудков. Другое дело, что последовавшее запоздалое примирение композитора с принцем Уэльским могло поставить Генделя в щекотливое положение: король был довольно-таки ревнивым господином. В ноябре 1736 года «Аталанту» показали ещё дважды, на сей раз по желанию принца Фредерика и его супруги Августы.

Принц и принцесса Уэльские пришли также на премьеру следующей оперы Генделя, «Арминий», поставленной в Ковент-Гардене 12 января 1737 года. Но на сей раз удача не сопутствовала композитору — то ли из-за выбора сюжета и либретто, вновь, как и в «Ариоданте», тяжёлого и мрачного, то ли из-за неровности музыки, местами гениальной, а кое-где написанной более формально. После шести представлений «Арминий» сошёл со сцены. Почему Гендель решил взяться за один из самых трагических эпизодов истории древних германцев, неясно. В финале оперы вождь херусков Арминий (по-немецки Герман) не гибнет вследствие заговора своих соплеменников, а празднует победу над римлянами и воссоединение со своей верной супругой Туснельдой. Однако эта развязка выглядит совершенно натянутой. Может быть, Генделя после полосы сказочных опер вновь повлекло к историческим сюжетам. А может быть, он руководствовался другими мотивами. Ведь новобрачная принцесса Уэльская являлась немкой, вдобавок саксонкой, для которой имена Германа и Туснельды не были пустым звуком.

С театральной точки зрения сюжет «Арминия» позволял создать целую панораму героических образов, для воплощения которых у Генделя тогда появилась богатая палитра разнообразных певческих голосов. В его труппе в 1737 году имелись два кастрата, альт Доменико Аннибале (Арминий) и сопрано Джоаккино Конти (Сигизмунд, брат Туснельды), тенор Джон Бирд (римский полководец Вар, гибнущий в финале) и немецко-английский бас Генри Теодор Рейнхольд (предатель Сегест, отец Туснельды и Сигизмунда). Ещё одну мужскую роль побочного плана, римлянина Туллия, спела контральто Катерина Негри. Вернувшаяся в театр Генделя красавица Франческа Бертолли получила партию Рамизы, сестры Арминия, а роль Туснельды досталась, конечно, Анне Страде дель По.

В свои молодые годы Гендель, имея подобную труппу, покори́л бы лондонцев в одно мгновение. Но в 1737 году его не спасла даже формальная победа над «Оперой знати». К весне «Опера знати» обанкротилась, и её начали покидать ведущие солисты. Уехал на континент капельмейстер Порпора. Распрощался с безутешными поклонниками великий Фаринелли, принявший приглашение испанского короля. Без ведущего композитора и кастрата-премьера труппа существовать уже не могла. Зато Гендель в сезоне 1736/37 года щедро предложил публике Ковент-Гардена репертуар из двенадцати (!) названий. Три оперы были новыми («Арминий», «Юстин» и «Береника»), остальные же являлись либо возобновлениями старых, но переработанных опер, либо составленными им самим пастиччо из чужих произведений («Дидона» на знаменитое либретто Метастазियो с музыкой преимущественно Леонардо Винчи). Наверное, никакой другой композитор ещё не взваливал на себя такой огромной ответственности и не работал месяцами без какой-либо передышки.

В пылу борьбы Гендель, похоже, вообще не думал о своём здоровье. Это не могло не повлечь за собой опасных последствий. 13 апреля 1737 года Гендель, как обычно, руководил исполнением пастиччо «Дидона», сидя за клавесином, а спустя пару дней его постиг удар — видимо, нечто вроде инсульта или микроинсульта. Диагнозы, попавшие на страницы газет, констатировали то «ревматизм», то «паралитическое расстройство». Премьерой «Береники» он уже руководить не мог, а без авторского присмотра опера выдержала всего четыре представления — впрочем, продержалась бы она дольше, сказать трудно. Она была не хуже

и не лучше других произведений этого сезона, хотя не заключала в себе ничего выдающегося.

Могучий организм Генделя годами выдерживал нечеловеческие перегрузки, но всё-таки взбунтовался. Четыре пальца на правой руке некоторое время были парализованы, и друзья с тревогой отмечали заметную спутанность сознания композитора. В чём именно она проявлялась, они деликатно умалчивали. Однако в мае ему стало легче. Постепенно вернулась подвижность пальцев, а сознание обрело ясность. В конце июня 1737 года воспрянувший духом Гендель провёл успешные переговоры с «Оперой знати», вынужденной пойти к нему на поклон после отъезда Порпоры и ведущих солистов. Теперь он царил на обеих ведущих оперных сценах Лондона и мог располагать певцами обеих трупп.

Друзья всё-таки убедили Генделя в необходимости отдыха и лечения, поскольку летом с наступлением жары его состояние ухудшилось и он опять начал заговариваться. В сопровождении Джона Кристофера Смита-старшего он отправился на континент, на курорт Э-Ла-Шапель близ Ахена. Мейнуоринг писал, что Гендель пробыл там шесть недель, то есть примерно с середины сентября по конец октября или начало ноября (7 ноября лондонская газета уже оповещала о возвращении Генделя в Англию). Спа-курорт, где он принимал серные ванны, принадлежал женскому монастырю, и Мейнуоринг, очевидно со слов Смита, сообщал забавные подробности о впечатлении, которое произвёл на монахинь их необычный пациент. Гендель так жаждал поскорее исцелиться, что проводил в купальне втрое больше времени, чем было предписано врачом. Как ни странно, он действительно очень быстро восстановился и физически, и ментально, что было сочтено монахинями за чудо. Ещё больше их поразила его игра на органе; ничего подобного они никогда не слышали — впрочем, в тихом провинциальном монастыре шанс услышать великого музыканта выпадает, быть может, раз в жизни.

Вернувшись в Англию, Гендель немедленно взялся за дело, приступив к сочинению оперы «Фарамонд», предназначенной для постановки в Королевской академии музыки с новой труппой во главе с кастратом Гаэтано Майорано, или Каффарелли (1710—1783), ещё одним учеником Порпоры. Каффарелли был бриллиантом первой величины, и по вокальным достоинствам вряд ли уступал Фаринелли. Но в отличие от благовоспитанного Фаринелли

этот артист славился крайне сварливым и эксцентричным характером, был неоднократно замешан в любовных похождениях и дуэлях, постоянно грубил коллегам, причём почему-то питал особую ненависть к примадоннам, которых иногда доводил на репетициях до слёз. В Лондоне он проработал всего один сезон и уехал, заявив, что ему не подходит английский климат. Тем не менее Гендель успел написать для него главные партии в операх «Фарамонд» и «Ксеркс». О каких-либо конфликтах Каффарелли с Генделем неизвестно, однако к тому времени композитор уже не церемонился со вздорными знаменитостями, и певец, похоже, понимал, с кем имеет дело. Возможно, некоторые черты коварного, капризного и самовлюблённого Ксеркса были «подсмотрены» композитором у Каффарелли.

Осенне-зимний сезон 1737 года неожиданно прервался, едва успев открыться: 20 ноября скончалась королева Каролина, и в Англии был объявлен государственный траур. Гендель, вероятно, воспринял эту смерть близко к сердцу, поскольку покойная королева ещё со времён их знакомства в Ганновере была его неизменной покровительницей. Кроме того, королева была лишь на два года старше Генделя, и он, пережив весной и летом тяжёлую болезнь, уже заглянул в закулисы небытия и должен был сознавать, сколь непрочны всё, что прежде казалось незыблемым. Ему исполнилось 52 года, королеве Каролине — 54; по меркам той эпохи они считались пожилыми людьми, практически уже исполнившими своё земное предназначение: он — как творец, она — как мать августейшего семейства. Королева произвела на свет восьмерых детей, из которых лишь один умер в младенчестве, а все прочие были живы и здоровы; старшие, принцесса Анна и принц Фредерик, успели сами вступить в брак. Гендель, принёсший личную жизнь в жертву искусству, продолжал активно творить, однако за спиной маэстро уже начали поговаривать, что его стиль устарел и настало время уступить сцену молодым дарованиям. Так, прусский кронпринц, будущий король Фридрих Великий, писал 8 октября 1737 года принцу Вильгельму Оранскому, мужу принцессы Анны, преданной ученицы Генделя: «Прошу Вас выразить моё полное почтение Вашей супруге. Она делает мне слишком много чести, полагая, будто меня могут заботить оперы Генделя. Я бесконечно благодарен ей за проявленное внимание, но прошу Вас передать ей, что самые великие достижения Генделя позади, его вдохновение иссякло, а вкус старомоден».

Членам английской королевской семьи подобное отношение к их любимому композитору казалось странным и несправедливым. Без музыки Генделя не могло обойтись никакое событие государственной важности, будь то коронация, свадьба или похороны. 7 декабря 1737 года король Георг II заказал Генделю траурный антем к торжественному погребению королевы Каролины. 12 декабря партитура была готова, а 17 декабря произведение прозвучало после заупокойного богослужения в Вестминстерском аббатстве; сам композитор сидел за органом. Герцог Чендосский, давний меценат Генделя, писал своему племяннику на следующий день, что антем длился три четверти часа, но музыка была исключительно хороша и прекрасно соответствовала печальному поводу, по которому была создана.

«Траурный антем на смерть королевы Каролины» включал в себя фрагменты предыдущих сочинений Генделя, но сочинялся отнюдь не формально. В эту музыку вместились все скорбные и возвышенно-просветлённые мысли о бренности плоти и бессмертии души, которые, несомненно, должны были часто посещать Генделя после кончины его матери и после собственной тяжёлой болезни. И тут опять напрашивается сравнение композитора с его историческим двойником, Иоганном Себастьяном Бахом. В 1727 году Баху заказали кантату по аналогичному поводу — на смерть Кристианы Эберхардины, супруги саксонского курфюрста и польского короля Августа Сильного. Бах в то время ещё не являлся саксонским придворным композитором, и кантата, позднее получившая неавторское название «Траурная ода», исполнялась не в Дрездене, где проходила церемония отпевания, а в Лейпциге. Но если для Баха тема смерти была привычной и тексты на подобные темы часто встречались в его церковных кантатах и хоральных обработках, не говоря уже о пассионах, то Гендель не был склонен к углублению в эти сферы. Герои его опер часто изъявляли желание расстаться с жизнью, но чрезвычайно редко это делали. Всего два случая самоубийства на 42 оперы (Мелисса в «Амадисе Гальском» и Баязет в «Тамерлане») — это очень немного. Насильственная смерть также настигала обычно лишь откровенных злодеев (Птолемей в «Юлии Цезаре», Гарибальд в «Роделинде», Полинесс в «Ариоданте»). Искусство Генделя было в наивысшей степени жизнеутверждающим; он не знал себе равных в выражении радостного ликования и победного восторга. «Траурный антем на смерть королевы Каролины» стал заметным исключением.

Гендель очень дорожил этой музыкой и спустя чуть более года использовал её с другим текстом в качестве пролога к оратории «Израиль в Египте». В свою очередь, эту ораторию (а возможно, и сам «Траурный антем») хорошо знал Моцарт, в Реквиеме которого есть несколько реминисценций, отсылающих посвящённого слушателя к Генделю.

Против течения: «Ксеркс»

1738 год оказался в творческой биографии Генделя рубежным, о чём сам композитор в то время ещё не догадывался. Внешне всё шло своим чередом.

В конце предыдущего года он завершил оперу «Фарамонд», предназначенную для Королевской академии музыки. Её весьма запутанный сюжет переносил слушателя в легендарные времена раннего Средневековья и изображал сложные взаимоотношения связывавших первого короля франков Фарамонда и вождей соседних германских племён. Интерес к премьере, состоявшейся 3 января, был подогрет многими обстоятельствами. Из-за банкротства «Оперы знати», серьёзного заболевания Генделя и длительного государственного траура оперных спектаклей в Лондоне не было уже много месяцев, и публика успела по ним соскучиться. Новая труппа, набранная Генделем, вызывала острое любопытство. Каффарелли, невзирая на его вспыльчивый нрав, считался достойной заменой уехавшему Фаринелли; неплохи были и новые певицы-сопрано — Маргерита Кименти и Элизабет Дюпарк, прозванная Французенкой (Франчезиной), а также меццо-сопрано Мария Маркезини, по прозвищу Луккезина. К досаде Генделя, его труппу покинула Анна Страда дель По, муж которой выставил композитору финансовые претензии, угрожая судом и едва ли не арестом. В 1738 году чета дель По уехала из Англии в Неаполь, где Анна получила ангажемент в Королевском театре Сан-Карло. Там она выступала в «Партенопе» Генделя и в операх его соперника Порпоры. Последнее упоминание о ней относится к 1768 году; дата её смерти неизвестна. Фактически примадонну мирового класса сделал из неё именно Гендель, и, наверное, в глубине души Анна Страда это признавала. Но никаких высказываний или воспоминаний певицы о работе и общении с Генделем не сохранилось.

«Фарамонд» был встречен довольно тепло и в первый сезон, с января по май, прошёл восемь раз — не много, но

и не очень мало. Как писала «Лондонская газета» на следующий день после премьеры, «поскольку это было первое появление г-на Генделя в данном сезоне, его почти ли необычайными, многократно повторенными, знаками одобрения» — то есть, говоря современным языком, бурными овациями.

Не позволяя энтузиазму публики остыть, Гендель уже в феврале поставил оперу-пастиччо на древнеримский сюжет «Александр Север» с собственной музыкой. В отличие от предыдущих его пастиччо, оказывавшихся почти однодневками, «Александр Север» был сыгран шесть раз, что позволило Генделю относительно спокойно завершить работу над очередной новинкой — оперой «Ксеркс». Авторские надписи на партитурах «Фарамонда» и «Ксеркса» показывают, насколько композитор был погружён в творчество. Он сделал перерыв в работе всего на один день, чтобы отпраздновать Рождество. 24 декабря Гендель поставил последнюю точку в партитуре «Фарамонда», 25 декабря, очевидно, посетил торжественное богослужение в церкви Святого Георгия и устроил подобающую случаю трапезу, а уже 26 декабря занялся «Ксерксом», одновременно готовя премьеру «Фарамонда» и «Александра Севера».

«Ксеркс» впервые прозвучал в Королевской академии музыки 15 апреля 1738 года и выдержал всего пять представлений — то есть даже меньше, чем предыдущее пастиччо. По сути, это был провал. Публика мало что поняла в опере, которая ныне причисляется к вершинным достижениям Генделя-драматурга.

На сей раз неуспех был вызван не предвзятым отношением лондонского света к личности композитора и не враждебностью принца Уэльского, который наконец сменил гнев на милость. Причина отторжения «Ксеркса» заключалась в необычности и некоторой странности самого произведения.

Не имея после смерти Хайма постоянного либреттиста, Гендель брал готовые итальянские либретто, которые приспособливал под свои потребности с помощью анонимных помощников или, что тоже вероятно, собственноручно — кто же лучше его знал, какие изменения ему необходимы? На сей раз его выбор пал на очень старое либретто, оригинал которого, созданный графом Никколо Минато, был впервые положен на музыку ещё в 1654 году Франческо Кавалли. В своё время «Ксеркс» Кавалли был очень популярен и в 1660 году даже ставился в Париже с дополнитель-

ными балетами Люлли. Об опере Кавалли у Генделя могло быть лишь смутное понятие, и в практическом смысле она не представляла для него интереса. Зато «Ксеркса» Джованни Бонончини, поставленного в 1694 году в Риме, он изучил весьма основательно. Текст Минато переработал для Бонончини поэт из числа «аркадцев» Сильвио Стампиля, и Гендель воспользовался именно этим вариантом либретто. Связь с оперой Бонончини проявилась не только в точном следовании словесному тексту, но и во множестве музыкальных аллюзий на грани прямых цитат. Поэтому «Ксеркс» Генделя одновременно и старомоден, и весьма богат разнообразными драматургическими находками, предвещающими театр Моцарта.

Внешне «Ксеркс» кажется традиционной барочной квазиисторической оперой про древних царей, приключения которых служат условным поводом для красивой музыки. Здесь нет даже той декоративной героики, которая присутствовала у Генделя в «Александр» 1726 года. Сюжет «Ксеркса» может восприниматься как великосветская комедия, завязка и развязка которой откровенно анекдотичны, хотя многое из происходящего между этими крайними точками вполне серьёзно, ибо речь идёт о человеческих судьбах.

В начале оперы персидский царь Ксеркс (правил в 486—465 до н. э.) блаженствует в тени своего любимого платана. Он слышит, как в соседнем саду поёт девушка, и влюбляется в незнакомку, не ведая, что она тайно обручена с его братом Арсаменом. Арсамен и Ромильда (так в опере зовут прекрасную певицу) не решаются признаться царю в своей любви, что даёт повод для множества недоразумений. В интригу вмешиваются ещё две героини, терзаемые ревностью: Аталанта, младшая сестра Ромильды, также влюблённая в Арсамена, и царевна Амастрис, невеста Ксеркса, которая, переодевшись мужчиной, поступает к нему на службу в качестве полководца. Арсамен начинает подозревать Ромильду в неверности, поскольку та, чтобы не поставить его жизнь под угрозу, притворилась, будто благосклонна к ухаживаниям царя.

Ксеркс, готовящийся к войне против Греции, намерен перед походом жениться на Ромильде, но сообщает об этом её отцу, вельможе Ариодату, в расплывчатых выражениях — Ромильде, говорит он, предназначен жених царского рода, и она должна немедленно сыграть с ним свадьбу. Недалёкий служака решает, что речь идёт о царском брате Арсамене, и тотчас исполняет приказ Ксеркса

так, как он его понял. Новобрачные, вновь обретшие друг друга, счастливы, но царь в ярости приказывает Арсамеу заколоть Ромильду как клятвопреступницу. Переодетая Амастрис горячо поддерживает волю царя и просит позволения собственноручно пронзить мечом неверное сердце. Ксеркс соглашается, и тогда Амастрис поворачивает оружие против него самого: именно он изменил своей царской клятве, покинув невесту. Амастрис открывает своё настоящее имя, и Ксеркс вынужден просить у неё прощения и смириться с союзом Ромильды и Арсамена.

Непочтительное отношение к любовным похождениям монархов проявлялось у Генделя ещё в ранней «Агриппине», где главным посмешищем стал император Клавдий. Авторская ирония местами присутствовала даже в «Юлии Цезаре» и ещё очевиднее давала о себе знать в «Алекса́ндре». Парадоксально перевернутой оказалась и фабула «Юстина», созданного Генделем в 1736 году на старое либретто Николо Берегана по мотивам истории Византии. Там простой пахарь Юстин спасает от смерти императорскую чету, Анастасия и Ариадну, а также их врага, императора Виталиана. В конце оперы все мирятся, поскольку выясняется, что Юстин — воспитанный в глуши старший брат Виталиана. В «Юстине» очень много откровенно сказочных мотивов, вплоть до появления морского чудовища или призрака отца, сообщающего Виталиану о первородстве царственного пахаря. Но, помимо прочего, фигуры Анастасия и Ариадны выглядят подозрительно не соответствующими своему императорскому статусу. Они ведут себя как беспомощные дети, а не как доблестные властители могучей империи. Для венецианской карнавальной оперы это было вполне привычно, однако в творчестве Генделя «Юстин» обозначил некий предел, дальше которого начиналась сфера пародии и буффонады. Современники полагали, что поставленная 26 октября 1737 года в Ковент-Гардене комическая опера Джона Фредерика Лэмпа на текст Генри Кэри «Дракон Уонтли» высмеивала прежде всего генделевского «Юстина». Гендель не был этим задет; посетив спектакль, он отдал должное композиторскому таланту Лэмпа. Однако огромный успех «Дракона Уонтли» (36 представлений с октября 1737-го по январь 1738-го), сдержанно-благожелательный приём «Юстина» (девять представлений) и провал «Ксеркса» говорили сами за себя. Окрашенный в тона

философической рефлексии юмор Генделя оказался на тот момент выше разумения англичан.

Если «Ксеркс» — комедия, то комедия, безусловно, с глубоким и сложным подтекстом. Могущественный владыка, носящий титул «царя царей», попадает в смешное положение отнюдь не по собственной наивности. Власть Ксеркса настолько безгранична, а нрав настолько эгоистичен и непредсказуем, что царя по-настоящему боится даже собственный брат, не решающийся сразу же сказать ему о своей любви к Ромильде.

У Ромильды хватает дерзости, чтобы исподтишка насмеяться над привязанностью Ксеркса к платану, но смелость изменяет ей, когда требуется объяснить царю, что она — невеста Арсамена. Безупречная верность жениху сочетается в образе Ромильды с чисто восточным лукавством, потому что иначе при дворе Ксеркса не выжить. Гендель не осуждает Ромильду за притворство, а всего лишь тщательно отслеживает её душевные метания между правдой чувств и вынужденным лицедейством.

Две другие героини также обрисованы Генделем с неподражаемой смесью сочувствия и насмешки, особенно пылкая Амастрис, которая, узнав об измене Ксеркса, в какой-то момент даже хочет покончить с собой, но потом решает предложить ему свои услуги в качестве полководца. Пафос её стенаний сводится на нет появлением царского слуги Эльвино, который должен передать записку от Арсамена к Ромильде и для этого переодевается продавцом цветов. Эльвино рекламирует свой товар на ломаном итальянском языке: «Ах, вот вам цветочка прям из садочка: тюльпана, гиацинта, хризантема»... За оградой сада страдает по Арсамену не любимая им Аталанта, и её жалобы также перемежаются с басовитыми возгласами Эльвино.

Если в «Юлии Цезаре» Гендель иронизировал лишь над любовными похождениями императора, а военно-политическая коллизия складывалась весьма драматично, то в «Ксерксе» предметом осмеяния становится также внешняя сторона власти. Ксеркс считает себя всемогущим и не терпит никаких возражений. Как известно, он даже приказал высечь розгами непокорное море, разрушившее построенный им мост через Геллеспонт. Этот эпизод в опере также присутствует, лишний раз показывая, что у Арсамена и Ромильды есть все основания опасаться жестокого мщения Ксеркса. Но всё-таки Гендель рисует Ксеркса не кро-

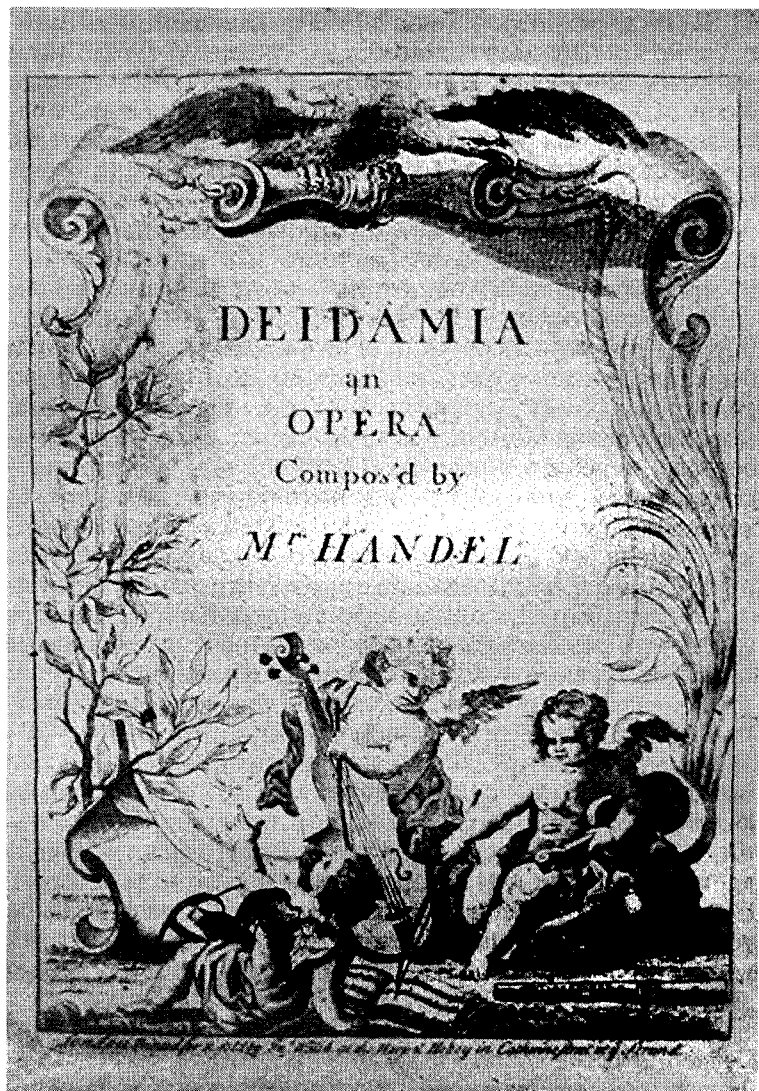
вожадным тираном, как Тамерлана в одноимённой опере или Птолемея в «Юлии Цезаре в Египте». Мы видим скорее избалованного беспредельной властью гедониста, который, однако, чуток к красоте и хочет, чтобы его любили таким, каков он есть. Ключом к пониманию его образа служит начало первого акта, где Ксеркс воспевает великолепие своего любимого платана: «О, никогда тени столь сладостной древа прекрасного мир не видал...» Краткая, но неотразимо пленительная ария Ксеркса («*Ombra mai fu*») завоевала невероятную популярность, оторвавшись от своего источника и превратившись просто в «Ларго Генделя», зачастую исполняемое без слов на самых разных инструментах, включая орган (в западных странах эту музыку иногда используют в качестве траурной). Между тем почти такая же ария с тем же текстом присутствовала в предшествовавших операх Кавалли и Бонончини. Однако лишь у Генделя возникает ощущение музыкальной магии. Музыка передаёт смешанное ощущение тихого блаженства, лёгкой меланхолии, возвышенного спокойствия и пантеистического желания слиться с природой, через которую человеку являет себя божество. От этой музыки веет ароматом летних садов, вечной зеленью юга, восточной негой, итальянским *dolce farniente* — «сладостным ничегонеделанием»... Ксеркс, возможно, желал бы остаться таким идеальным царём-философом, мирно восседающим под сенью царственного платана, но песенка Ромильды высмеивает его причудливую любовь к «бессловесному дереву», и Ксеркс тотчас даёт вовлечь себя в бурный водоворот страстей.

Психологическая и интеллектуальная сложность генделевского «Ксеркса», наличие в опере как немудрёных песенок (канцонетт), так и по-настоящему виртуозных арий, смешение драмы и комедии, — всё это шло совершенно вразрез с тенденциями, господствовавшими в итальянской опере 1730-х годов. С одной стороны, уже сформировался эстетический канон метастазиевской оперы-серия, где не было места вольным шуткам над монархами. С другой стороны, итальянская комическая опера развивалась в сторону чисто бытовых сюжетов из жизни «третьего сословия», где принципиально не могло быть никаких древних царей и никаких философских раздумий о природе власти, власти природы, тирании любви и любви к тирании. Шедевр Генделя сильно опередил своё время, хотя при своём появлении мог показаться старомодным.

За «Ксерксом» последовали ещё две оперы Генделя, также вызвавшие недоумение публики. 22 ноября 1740 года он поставил в театре Линкольнс-Инн-Филдс небольшую галантную комедию, названную современниками «опереттой» — «Гименей» («Imeneo»), которая совсем не имела успеха в Лондоне, но понравилась позднее в Дублине. Примечательно, что юный Уильям Сэвидж, который ранее пел у Генделя мальчишеским сопрано, выступил здесь в заглавной партии Гименея в качестве баса.

Краткость и лёгкость «Гименея» могут ввести в заблуждение. Это довольно печальная история принуждения героини (Росмены) к браку с богом Гименеем, спасшим девушку и её близких от рук разбойников. Росмена в отчаянии пытается разыграть сумасшествие, но всё-таки покидает своего настоящего возлюбленного и отдаёт свою руку немолимому божеству. Такая опера могла бы намекать на реальную историю любви какой-то очень высокопоставленной особы и отказа от личного счастья по династическим соображениям.

Позволим себе предположить, что, так же как «Аталанта» была связана со свадьбой принца Уэльского, так и брачная тематика «Гименея» могла иметь отношение к событиям в королевской семье. Известно, что 8 мая 1740 года в Сент-Джеймском дворце состоялась церемония заочного бракосочетания принцессы Марии (1723—1772) с ландграфом Гессен-Кассельским Фридрихом II (1720—1785); невеста увидела своего жениха лишь через полтора месяца, приехав к нему в Кассель. Этот сугубо династический брак поговору оказался несчастным, и впоследствии Мария вернулась жить в Англию. В честь свадьбы принцессы Генделю не заказывали специальной музыки, но в королевской капелле прозвучал его «Свадебный антем» 1736 года, написанный к бракосочетанию принца Фредерика. Принцесса Мария никак не могла присутствовать на премьере «Гименея», поскольку к тому времени уже покинула Лондон, однако развязка, в которой долг торжествует над любовью, выглядит в данном контексте символически. Те, кто понимал, в чём дело, легко могли обо всём догадаться; для публики же произведение выглядело странным — куда более странным, чем «Ацис и Галатей», где возлюбленный гибнет, но любовь побеждает смерть. Трагические мотивы спрятаны вглубь «Гименея»; на поверхности остаются лишь пасторальность, галантность и пикантный привкус гротеска.



Титульный лист первого издания «Деидамии», последней оперы Генделя.
1741 г. Москва. РГБ, Отдел нотных изданий и звукозаписей

Последней оперой Генделя стала «Деидамия» на либретто Ролли. Премьера состоялась 10 января 1741 года в том же театре Линкольнс-Инн-Филдс. Это был полный провал. Опера выдержала лишь три представления, причём последнее, которым руководил Гендель, пришлось перенести в Малый театр на Сенном рынке, где никогда ранее не давались серьёзные оперы, а игрались фарсы и комедии.

Почему «Деидамия» была воспринята лондонцами столь равнодушно, сказать ныне трудно: отзывов на её премьеру практически не сохранилось. Сюжет, выбранный Генделем, был довольно популярен в XVIII веке и часто фигурировал под названием «Ахилл на Скиросе»; его стержнем была печальная история любви юного Ахилла и дочери царя острова Скирос Деидамии. Согласно мифу, мать Ахилла, морская богиня Фетида, пыталась укрыть сына на дальнем острове, переодев в девичье платье и спрятав среди царских дочерей, чтобы тот не мог принять участие в Троянской войне, сулившей ему гибель. Но Одиссеей сумел отыскать Ахилла, и юноша выбрал путь воинской славы, оставив влюблённую в него Деидамию с разбитым сердцем. Нелишне заметить, что в поздних операх Генделя царит атмосфера горестного разочарования в любви, которая нередко несёт героям тяжёлые испытания, несчастья и даже гибель.

Гендель, как обычно, с большим сочувствием написал музыкальный портрет главной героини. Эту партию пела Элизабет Дюпарк, Французенка, певица неплохая, но отнюдь не первого ряда. Видимо, она не могла привлечь аудиторию, помнившую настоящих примадонн — Куццони, Бордони и Страду. Роль Ахилла досталась англичанке, мисс Эдвардс, имя которой затерялось во мгле истории. Судя по такому распределению ролей, у Генделя не было тогда в труппе хорошего кастрата; единственный певец этого амплуа, Джованни Баттиста Андреони, исполнял второстепенную партию Улисса (Одиссея).

После провала «Деидамии» Гендель решил больше не подвергать себя такому унижению и впустую тратить свои душевные силы. Насколько итальянская опера была популярна в Лондоне в начале 1720-х годов, настолько в начале 1740-х она приелась всем, кроме горстки завзятых меломанов.

Даже Гендель не мог ничего поделать с этой переменной вкусов. Он был не в состоянии ни радикально изменить сам жанр, ни тем более переломить себя самого, отказавшись

от всего, что считал в опере эстетически правильным. Но, как это не раз уже случалось, из очередного кризиса Гендель вышел обновлённым.

Собственно, именно поэтому мы назвали 1738 год рубежом. Никем не понятый «Ксеркс» был не последней оперой Генделя, а написанный в том же году «Саул» — отнюдь не первой его ораторией. Однако в этот момент творческие приоритеты явственно изменились, а вместе с ними изменился и образ Генделя, как внутренний, так и общественный. На место «сочинителя итальянских опер», каковым Генделя называли до сих пор, пришёл создатель английской оратории и величайший в истории классик этого жанра.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

ГЕРКУЛЕС НА РАСПУТЬЕ

Орфей в шлёпанцах

В том же самом 1738 году в культурной жизни Лондона произошло поистине из ряда вон выходящее событие: Генделю был воздвигнут прижизненный памятник. Молодой французский скульптор, учившийся в Германии, Луи Франсуа Рубийяк изваял из цельной глыбы мрамора статую композитора, которая была торжественно установлена в лондонском парке Воксхолл. Инициатором и спонсором этого дорогостоящего начинания был страстный поклонник Генделя Джонатан Тайерс, тогдашний арендатор парка. Газеты писали, что вся эта затея обошлась ему в 300 фунтов стерлингов — сумма по тем временам очень значительная. Однако жест мецената встретил всеобщее одобрение. Как бы кто ни относился к личности Генделя, его гений и его заслуги перед Англией были неоспоримы.

26 апреля статую перевезли по Темзе в парк и водрузили на постамент. Торжественное открытие памятника состоялось 1 мая. Рубийяк создал очень необычный и противоречивый образ: Гендель представлен здесь в образе Орфея, играющего на лире, однако его облик носит нарочито приземлённый характер. 53-летний композитор одет по-домашнему — в рубаху с распахнутым воротом, штаны-кюлоты и наброшенный сверху длинный халат, называвшийся тогда на восточный манер «баньяном». Этот предмет одежды был долгое время моден в XVIII веке; в нём позировали даже для парадных портретов. В аналогичном одеянии Гендель представлен и на надгробном памятнике в Вестминстере, изготовленном тем же Рубийяком. В отличие от торжественного посмертного изваяния прижизненная статуя акцентирует бытовую интимность образа. Голова композитора прикрыта тюрбаном, из-под которого сбоку видны короткие, слегка вьющиеся волосы. Пуговицы на штанах

выше колен расстёгнуты, а ноги обуты в разношенные домашние шлёпанцы. Гендель сидит, слегка развалиясь и положив ногу на ногу, так что один из шлёпанцев норовит свалиться с мыска, а другой вообще снят, и нога в чулке покоится поверх него. Внизу примостился маленький обнажённый гений, записывающий звуки, льющиеся с генделевской лиры, а рядом с мальчиком видны виолончель и гобой, символы «аполлонической» и «дионисийской» музыки.

Вряд ли скульптор решился бы изобразить знаменитого композитора в столь непринуждённом облике без его согласия и одобрения. Возможно, Гендель увидел в композиции Рубийяка нечто театральное, созвучное иронической философии только что написанного «Ксеркса». В характере нашего героя прекрасно сочетались подчёркнутое ощущение собственного достоинства и недюжинное чувство юмора.

Кроме прочего, неформальный образ великого человека был, вероятно, призван несколько снизить преувеличенный пафос прижизненного памятника, да ещё и с оттенком апофеоза — обожествления смертного. Рубийяк, вероятно, хотел подчеркнуть то, что для англичан Гендель давно стал своим, уподобившись слегка эксцентричному, но любимому пожилому родственнику. Нетрудно себе представить, как посетители парка Воксхолл назначали друг другу свидания «у Генделя». И совсем забавно, наверное, выглядело, когда рядом с мраморным изваянием вдруг показывался благополучно здравствующий композитор с головой в пышном белом парике, при шпаге и шляпе, одетый в бархат, батист и атлас, и отпускающий свои фирменные шуточки с неистребимым немецким акцентом. В парке Воксхолл летом проводились концерты, и Гендель вполне мог там бывать. Так что публика иногда получала возможность слушать музыку Генделя, созерцая его статую и сравнивая её с живым оригиналом. Свидетельство тому — издание сборника песен разных авторов, в котором мелодия «Приглашение Мире в сад Воксхолл» проиллюстрирована изображением памятника Генделю в окружении музицирующих античных божеств; вдали виднеется гора Парнас с фигуркой крылатого коня Пегаса. На более поздних и более реалистических гравюрах видно, что статую композитора бережно поместили в прикрытую аркой нишу, а рядом располагался двухэтажный павильон, в котором находились музыканты, также защищённые от солнца, ветра и влаги.

Неожиданное и даже шокирующее соседство обыденного и нарочито приземлённого с возвышенным — случай уникальный во всей музыкальной иконографии Нового времени, а может быть, и во всей истории монументального искусства. Герои в шлёпанцах больше не припоминаются. Да, словно бы говорит скульптор, божественный дух осенил присутствием наше время и эту землю, он принял обличье громоздкого и грубоватого немца, — однако нужно уметь видеть вечное в бренном. Вообще-то англичане и в прежние годы охотно воспевали в стихах Генделя как «нового Орфея», так что предпосылки для возникновения его культа уже сложились. Однако подобные оды, дифирамбы и стансы всецело принадлежали к риторической традиции XVIII века; высокопарный слог был здесь в порядке вещей. С другой стороны, существовала противоположная традиция пасквилей и инвектив, и ни один кумир публики, включая Генделя, не был застрахован от едких эпиграмм и карикатур. Но интересно, что воздвижение ему памятника не вызвало у англичан ни протестов, ни насмешек.

Уже в мае в лондонской прессе начали появляться стихи, посвящённые рубийяковской статуе. Один из авторов, пожелавший остаться неизвестным, обыгрывал очевидную мифологическую параллель.

Орфей, что лирой скалы содвигал,
Ничуть не меньше ближних изумлял,
Чем Гендель, что, воссев на пьедестал,
Как будто дышит, хоть и камнем стал.

Одна из хвалебных эпиграмм была написана в форме акростиха; личность автора, подписавшегося как «J. A. Hesse», установить не удалось. Не исключено, что это был псевдоним. Позволим себе несколько свободный перевод, также в виде акростиха, образующего фамилию «Гендель».

Гремит твой гений славой мировой,
Ему под стать и новый облик твой.
Натура, потрудясь наверняка,
Дарует нам в искусстве двойника.
Его приняв как знак великих дел,
Льщусь упованием, что твой далёк предел.

Поскольку мрамор всё-таки очень уязвимый материал, а скульптура Рубийяка представляет собой большую цен-

ность, в 1854 году она была продана в королевскую коллекцию. В настоящее время её можно увидеть в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Увы, вскоре после этого закончилась и история Воксхолла. По меткому замечанию Юлии Земмер, «это как если бы вороны покинули лондонский Тауэр: сад закрыл свои двери в 1859 году»¹.

Сам факт воздвижения статуи в 1738 году говорит о том, что неприятие лондонцами большинства поздних опер Генделя проистекало совсем не из личной неприязни к композитору, а из каких-то других причин, даже не осознававшихся современниками. Памятник Генделю был поставлен не ради его опер, которые как раз в это время терпели провал за провалом. Слава Генделя как великого органиста и клавесиниста также не могла породить идею прижизненного памятника; никому из прославленных виртуозов статуй в XVIII веке не воздвигали. Благоволение короля Георга II к Генделю, конечно, сыграло свою роль, но заказчиком памятника было частное лицо, не связанное с двором. Всеобщее одобрение этого начинания подтвердило особый статус Генделя внутри всей британской культуры: в 1730-е годы он уже начал восприниматься как национальный герой, на плечах которого держалась вся современная английская музыка. И это произошло во многом благодаря ораториям, которые в тот период вышли в его творчестве на первый план.

Преобразование Генделя в английского композитора происходило постепенно. По сути, оно началось уже в 1712 году, когда молодой саксонец, решив остаться в Лондоне, освоил английский язык, чтобы легче общаться с окружающими и осмысленно класть на музыку английские тексты. Таких текстов ему предлагалось всё больше и больше, и обычно это были оды, антемы и маски, принадлежавшие сугубо британским жанрам. Судя по всему, он активно изучал творчество английских композиторов. Наиболее отчётливо ощущается влияние «британского Орфея», Генри Пёрселла, но кое-что Гендель мог почерпнуть и из музыки Мэтью Локка, Уильяма Блоу, Томаса Клейтона, Мориса Грина. Профессиональная английская музыка радовала слух неброской элегантностью и аристократизмом, однако народные песни и танцы отличались своеобразными мелодическими оборотами и бойкими ритмами, не похожими на те, что Гендель слышал в странах континентальной Европы.

¹ *Semmer J.* George Frideric Handel: Ein Hallenser in London. S. 15.

Британское мироощущение также со временем сделалось Генделю привычным, как воздух, которым он дышал в Лондоне. Английский климат редко у кого вызывал восторги, но Гендель никогда на него не жаловался и, судя по интенсивности его оперных и ораториальных сезонов, холод и сырость были ему нипочём. Если пребывание в Италии наполнило душу Генделя восторгом перед невероятной, иногда избыточно щедрой, красотой природы, людей, архитектуры и произведений искусства, то Англия прельщала органичным сочетанием старины и современности, законности и свободы, бурной общественной жизни и неприкосновенности личных границ. В Англии Гендель мог делать в искусстве именно то, что хотел, и это полностью соответствовало кипучему и упрямому духу британского предпринимательства, неизменно искавшего обоснования и оправдания своим деяниям в Книге книг — Библии.

Размышляя о причинах популярности в Англии ораторий Генделя, музыковед Поль Генри Ланг напоминал о том, что для приверженцев англиканства, и особенно для пуритан, Библия была главной книгой в жизни, а иногда и единственной. Англичане превосходно знали все изложенные в ней сюжеты, помнили имена всех героев, могли цитировать тексты Священного Писания наизусть. Античные мифы, предания о средневековых монархах или о восточных царях британцев не сильно трогали, всё это принадлежало к условностям оперного жанра. Библия — иное дело, со Священным Писанием многие современники Генделя сверяли свои мысли и поступки. Сюжеты, почерпнутые из Ветхого Завета, не могли быть использованы в опере, но идеально подходили для оратории.

Жанр этот, как мы помним, возник в Италии в XVII веке, а к началу XVIII века вобрал в себя многие черты оперы. Оратория в эпоху Генделя была достаточно популярна в Италии, Германии и Австрии, но практически неизвестна во Франции и не очень привычна для Англии. Французский писатель аббат Прево, автор известного романа «Манон Леско», находившийся в Англии в 1733—1734 годах, считал нужным пояснить своим соотечественникам значение термина «оратория»: «Вид духовной кантаты, разделённой на сцены, однако не в драматической форме и без сценического действия».

Важным отличием оратории от оперы было не только отсутствие сценического действия и преобладание духовных сюжетов, но и непременно участие хора. В первой по-

ловине XVIII века хоры, как правило, выглядели довольно камерно, поскольку церковные капеллы были маленькими, да и театры не могли позволить себе содержать многочисленных хористов. Но хоровое звучание в сочетании с оркестром и органом производило сильное воздействие на публику и создавало эффектный контраст с сольными эпизодами, сочинявшимися в XVIII веке в форме речитативов и арий.

Невзирая на предпочтение текстов религиозной и нравоучительной проблематики, оратории оставались принципиально не церковными сочинениями, за исключением особого жанра — страстей, или пассионов, которые в протестантском обиходе обычно исполнялись в храме в Страстную пятницу непосредственно во время богослужения. Прочие оратории в XVIII веке могли звучать в театрах, во дворцах меценатов, в актовых залах университетов, а в Англии — даже в музыкальных клубах при тавернах. Правда, если текст был непосредственно взят из Библии и цитировался дословно, исполнение ораторий в театре часто вызывало нарекания церковных властей, и Генделю также приходилось сталкиваться с подобными протестами.

Непременное наличие в оратории хора влекло за собой совершенно иную проблематику, нежели в опере. Оперные героини боролись за власть и трон, за победу в войне, за собственную жизнь и жизнь своих близких, за любовь... Все коллизии носили здесь личный характер, хотя от исхода борьбы порой зависели судьбы царств и народов. В ораториях на библейские сюжеты конфликты разворачиваются не только и не столько между самими людьми, а между целыми народами и Богом. Здесь ощущается дыхание всемирной истории, слышится голос судьбы, завязываются смысловые узлы, ведущие от библейской архаики к современности.

Оратория, орган и оксфордский триумф

Неверно было бы думать, что Гендель обратился к жанру оратории только после того, как окончательно разочаровался в опере. Как мы знаем, две первые оратории, «Триумф Времени и Правды» и «Воскресение», были им написаны ещё в юности в Риме, а после переезда в Англию эта линия продолжала развиваться («Страсти по Брокесу», «Эсфирь»), хотя до определённого времени оставалась побоч-

ной по отношению к опере. Однако в 1730-х годах ситуация начала меняться.

Вслед за созданной ещё для герцога Чендосского «Эсфирью», исполненной в переработанном варианте 2 мая 1732 года в Королевской академии музыки, в 1733 году появились «Дебора» и «Аталия» (или «Гофолия»). Последняя, как и «Эсфирь», следовала сюжету поздней духовной драмы Жана Расина, то есть пьесе, изначально предназначенной для постановки в театре. Оперная интерпретация библейских сюжетов в Англии совершенно исключалась, но это не препятствовало исполнению ораторий в театральных залах. Более того, все подобные мероприятия для широкой публики назывались тогда «развлечениями» (entertainment), даже если сюжет оратории был сакральным, а развязка — трагической. Слово «концерт» имело тогда в Англии более узкий смысл, обозначая инструментальное произведение в нескольких частях, предназначенное для публичного исполнения.

Гендель с 1730-х годов ввёл обычай развлекать слушателей, играя между частями ораторий свои концерты для органа-позитива с оркестром. В настоящее время подобные обширные программы, рассчитанные на несколько часов и включавшие в себя совершенно разнородные сочинения, показались бы избыточными. Но в Лондоне 1730—1740-х годов они имели большой успех. Публика, платившая деньги за абонементы или за разовые билеты, желала получить все удовольствия сполна.

Словосочетание «органый концерт» вызывает ныне ассоциации с чем-то строгим, возвышенным, располагающим к религиозной медитации. Музыка органых концертов Генделя совершенно не такова. Она блестящая, лёгкая, праздничная, очень светская. Само слово «концерт» в эпоху барокко подразумевало сочетание двух принципов: состязания и согласия исполнителей. Каждому солисту предоставлялась возможность блеснуть мастерством, однако все вместе они демонстрировали слаженность и гармонию. Концерт должен был забавлять и радовать публику.

В концертной музыке XVIII века солирующий орган довольно редко фигурировал в сочетании с оркестром. Большие церковные органы для этого не подходили, да и в храмах публичные концерты обычно не устраивались. В театрах XVIII века наличия органов не предполагалось, и далеко не каждый виртуоз имел инструмент в своём личном распоряжении. Даже небольшой орган с одной клавиатурой и самым скромным набором регистров стоил намного дороже

хорошего клавесина, а хлопот с ним было больше. Для игры на органе непременно требовался помощник, безостановочно качающий воздух в меха — калькант (большие церковные органы заставляли «дышать» несколько калькантов). Правильно настроить или отремонтировать орган было куда труднее, чем клавесин. Всё это создавало трудности, которых большинство концертирующих музыкантов стремились избегать.

Гендель, похоже, не мыслил своей жизни без органа, однако идеальный в его представлениях инструмент напоминал малый орган церкви его детства, Мариенкирхе: позитив с одним мануалом без педали, обладающий небольшим набором красиво и ясно звучащих регистров. Именно такой инструмент хорошо сочетался с оркестром, выделяясь из общей массы, но не подавляя прочих участников. Позитив имелся у Генделя дома, на Брук-стрит, однако перемещать его в театр и из театра было всё-таки затруднительно, и композитор впоследствии неоднократно специально заказывал органы-позитивы для своих выступлений в театрах. Поэтому его слава органиста-виртуоза парадоксальным образом оказалась тесно связанной с развитием и распространением ораториального жанра и светских форм музицирования — в отличие от Баха, органные сочинения которого предназначались исключительно для исполнения в церкви. Это не значит, что все они имели литургическое предназначение. Некоторые масштабные прелюдии и фуги Баха создавались для инаугурации новых органов или для состязаний конкурсного характера. Существуют у Баха и концерты для органа соло (как правило, это переработки произведений других композиторов). Однако в театрах Бах, в отличие от Генделя, никогда не выступал.

В июле 1733 года Генделя пригласили в Оксфорд. Один из старейших британских университетов намеревался присвоить ему звание доктора музыки. В Англии существовала давняя традиция присвоения таких степеней музыкантам, поскольку музыка в Средние века принадлежала к числу «семи свободных искусств», изучавшихся в университетах. В 1791 году это почётное звание было присвоено Йозефу Гайдну, который с тех пор не без гордости подписывал некоторые свои письма «Йозеф Гайдн, доктор музыки в Оксфорде». Для Гайдна этот знак отличия был очень важен и дорог. Гендель же, к удивлению многих, категорически отказался от подобной чести. Уважительной причиной, которую он назвал, было то, что ранее ему пришлось

отклонить аналогичное предложение Кембриджского университета, и теперь он считал себя не вправе отдать явное предпочтение Оксфорду. Кембриджский сюжет имел свою подоплёку: в 1730 году степень доктора музыки в этом университете получил Морис Грин — органист собора Святого Павла в Лондоне, которого Гендель никогда не признал бы ровней себе. Чарлз Бёрни писал о том, что, когда Гендель приходил поупражняться на органе собора Святого Павла, молодой Грин не гнушался служить ему в качестве кальканта: «После службы в три часа [пополудни] Гендель много раз запирался с Грином в соборе; летом он часто раздевался, оставаясь в рубашке, играл до восьми или девяти часов вечера». Поэтому, когда Александр Поуп послал Генделю свою «Оду музыке на День святой Цецилии», думая, что она может заинтересовать его, тот пренебрежительно заметил: «Это тот самый вешь, который мой растуфатель мехов полошил на музыку тля токторской степени в Кембридже»¹.

Ходили слухи, что более прозаическим мотивом отказа Генделя стала необходимость уплатить университету за докторский диплом солидный взнос — 100 фунтов стерлингов. Эта сумма составляла половину его годового жалованья в качестве учителя музыки английских принцесс. Гендель якобы счёл такую трату денег совершенно неразумной. Хотя на самом деле он зарабатывал во много раз больше, опыт научил его бережливости, поскольку иногда деньги текли к нему рекой, а иногда он терпел большие убытки. Степень доктора музыки никак не могла помочь ему совладать с материальными трудностями, так что отказ Генделя мог быть продиктован не только его «скромностью», о которой говорили в газетах, но и бюргерской практичностью. Лейпцигский профессор Лоренц Мишлер сообщал в 1747 году, что Гендель, «этот восхитительный музыкант, стоящий целых шести докторов музыки», сам признавался ему в письме от 25 мая 1744 года (письмо, за исключением следующей фразы, не сохранилось): «Я никогда не захотел бы и не смог бы принять докторскую степень, поскольку занят сверх головы».

Несмотря на отказ композитора от докторской мантии, торжественный акт присуждения степеней другим кандидатам сопровождался в Оксфорде музыкой Генделя. Местная газета писала: «В пятницу [6 июля] с боль-

¹ Бёрни Ч. Указ. соч. С. 71. «Ода музыке» была представлена Грином в Кембридже в 1730 году.

шой пышностью начались наши публичные торжества. Вечер завершился ораторией г-на Генделя под названием «Эсфирь». В субботу около семи часов утра музыка звучала в Школе музыки, после обеда состоялись диспуты в театре, а после них — оратория. В тот же день в церкви Св. Марии перед многочисленными собравшимися были исполнены *Te Deum* и антемы г-на Генделя, а завтра возобновятся исполнения в театре; будет играть новая оратория под названием «Аталиа»». Другие газеты сообщали, что послушать «Аталию» собрались 3700 человек, оркестр и хор состояли из семидесяти музыкантов, и успех оказался также беспрецедентным. Гендель (об этом тоже упоминалось в прессе) заработал две тысячи фунтов стерлингов, не говоря о восторгах публики. «Эсфирь» и «Аталиа» исполнялись в Шелдонском театре, построенном в 1660-х годах по проекту знаменитого архитектора Кристофера Рена и служившем местом проведения торжественных актов университета. Внутреннее пространство театра напоминало римский амфитеатр. Правда, сидячих мест в театре не более тысячи, однако многие, пробравшиеся в зал правдами и неправдами, слушали музыку стоя. Выгнать «зайцев» оказалось невозможно, ибо зал был набит битком.

Об успехе ораторий Генделя в Оксфорде тотчас стало известно и в Лондоне. В стихотворении «Дама со вкусом» Джеймса Брэмстона, опубликованном вслед за оксфордским триумфом, светским леди, в частности, рекомендовалось непременно посещать ораториальные концерты:

Отрада юных, старых, жён и дев,
Пусть ораторий тешит вас напев.
Там Гендель, потрясая мастерством,
Вершит триумф Эсфири над врагом.

«Эсфирь» уже была хорошо знакома лондонцам, а в 1734 году они слышали «Дебору», которая прозвучала в Королевском театре на Сенном рынке трижды, причём два раза на исполнении присутствовал король. Сольные партии исполняли оперные певцы (заглавную партию — Анна Страда дель По). Поскольку итальянским солистам было трудно петь английский текст, не коверкая произношения, некоторые номера звучали на итальянском.

Казалось бы, опера, представлявшая собой полноценный спектакль, должна была привлекать гораздо больше публики, чем оратория, в которой зрелищный ряд отсут-

ствовал. Выяснилось, однако, что это не так. Оратории почти всегда собирали полные залы и нравились практически всем. Единственное провальное с коммерческой точки зрения исполнение «Эсфири» состоялось ранней весной 1735 года, в разгар борьбы Генделя с «Оперой знати», где тогда ещё пел Фаринелли. Один из очевидцев писал: «Гендель, великолепные композиции которого часто услаждали наш слух и трогали наши сердца, играл этой зимой перед почти пустым партером. Недавно он вновь исполнил свою прекрасную ораторию “Эсфирь”, в которую ввёл два неподражаемых органных концерта. Но раздражение против него оказалось столь велико, что даже в этом случае он смог собрать далеко не полный зал, хотя других развлечений в этот вечер не предусматривалось».

Бросив все силы на противостояние с «Оперой знати», Гендель в течение нескольких лет довольствовался повторами уже известных ораторий либо исполнял в концертах произведения смешанного жанра. Иногда такие исполнения были отчасти театрализованными, если сюжет это допускал. Например, в роскошных декорациях давалась пастораль «Ацис и Галатея», для постановки которой в 1732 году Гендель соединил обе прежние версии, итальянскую 1708 года и английскую 1717-го. Объявляя о представлении «Ациса и Галатеи» в Королевской академии музыки 5 июня 1732 года, газета «Дейли каррент» сообщала: «Сценического действия не предполагается, но на сцене будет представлен живописный сельский пейзаж со скалами, пещерами, фонтанами и гротом. Внутри пейзажа будут располагаться хоры нимф и пастухов. Костюмы и все прочие украшения — соответственно сюжету». Примерно так же эта пастораль ставилась в Ковент-Гардене 24 марта 1736 года, о чём сообщала газета «Лондон дейли пост». Разница между подобной полуконцертной постановкой и оперным спектаклем была, в сущности, очень небольшой. В то же время практика исполнения «Ациса и Галатеи» в 1730-х годах показывает, что Гендель не причислял это своеобразное произведение ни к операм, ни к ораториям. Однако в последующие годы нередко случалось так, что в один вечер исполнялась пастораль на античный сюжет и ода или оратория в честь святой Цецилии, а между ними звучали органные концерты.

К сожалению, не сохранилось прижизненных изображений генделевских ораториальных «развлечений». Но, судя по некоторым словесным описаниям и по другим, более поздним или иностранным источникам, некоторой зре-

личности эти мероприятия лишены не были. Скорее всего, музыканты располагались на театральной сцене не на одной плоскости, а амфитеатром, так что за ними было интересно наблюдать из зала. В центре размещался орган, за которым сидел композитор. Если же, как извещалось в анонсе 1732 года, сцена была украшена «благопристойным образом», то публике было чем полюбоваться.

Чудо святой Цецилии

Между 1734 и 1738 годами появилась лишь одна новая оратория — «Празднество Александра», исполненная 19 февраля 1736 года в театре Ковент-Гарден.

Жанр этой оратории часто определяют как «ода», согласно английской традиции. Однако своим размахом «Празднество Александра» намного превосходит все прежние сочинения в этом жанре, включая генделевскую «Оду ко дню рождения королевы Анны». Но содержание текста действительно связывает «Празднество Александра» с английскими «цецилианскими» одами, которые регулярно появлялись начиная с 1683 года, когда Генри Пёрселл установил традицию проведения в Вестминстерском аббатстве ежегодных торжеств в честь святой Цецилии — 22 ноября.

Образ этой святой нередко украшает учреждения, связанные с музыкой. Так, в Риме с 1838 года действует Национальная академия святой Цецилии (*Accademia nazionale di Santa Cecilia*), включающая в себя целый комплекс учебных, концертных и музейных организаций. В Московской консерватории святая Цецилия изображена и на витраже в холле Большого зала, и на плафоне потолка в Малом зале. Множество картин выдающихся художников Ренессанса и последующих эпох представляют эту святую играющей на органе или на других инструментах.

Между тем связь Цецилии с музыкой возникла, в общем-то, вследствие лингвистической и смысловой ошибки, восходящей к Средневековью.

По преданию, знатная молодая римлянка Цецилия была тайной христианкой; родные выдали её замуж за благородного юношу Валерия, которого она также обратила в христианство, а затем они оба приняли мученическую кончину за свою веру. В римском районе Трастевере имеется церковь Святой Цецилии, приобретшая свой теперешний вид в 1725 году. Однако храм на том месте стоял с незапамят-

ных времён (под ним сохранились катакомбы с античными погребениями). В 1599 году под фундаментом древнего храма неожиданно были обретены мощи святой Цецилии; тогда же их торжественно перезахоронили под церковным престолом. Увидевший эти мощи скульптор Стеффано Мадерна был настолько ими впечатлён, что создал замечательное беломраморное изваяние юной мученицы, лежащей на боку со связанными кистями нежных рук и с недоотсеченной головой, целомудренно прикрытой тонким покрывалом. Кажется, будто девушка спит, оставшись нетленной вопреки жестокосердию своих палачей. Сейчас эта статуя помещена в защитный стеклянный «гроб», расположенный под алтарным балдахином, и производит сильнейшее впечатление. Наверное, Гендель видел эту статую, ибо вряд ли его римские покровители, пытавшиеся обратить его в католичество, могли упустить из вида столь замечательный образец религиозного искусства.

В жизнеописании святой Цецилии и в христианском песнопении в её честь говорится о поведении девушки во время её свадебного пира: «В то время, как звучали музыкальные инструменты, дева Цецилия в сердце своём воспевала одного Господа» («*Cantantibus organis, Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat*»). В данном отрывке *organis* (в именительном падеже — *organum*) означает «инструмент» вообще, в самом широком смысле слова, а вовсе не обязательно орган. Но даже если речь шла об органе, в античной культуре он не имел никакого отношения к христианству. Водяной орган, гидравлос, являлся атрибутом шумных празднеств и массовых зрелищ. Так что в оригинале тихие молитвы Цецилии противопоставлялись шумным звукам органа или других инструментов, игравших на её свадьбе. Но в Средневековье фраза «*cantantibus organis*» была воспринята совершенно в другом смысле, поскольку в Западной Европе орган стал церковным инструментом. Цецилию начали изображать играющей на органе или с маленьким органом в руках. Существовали и картины, где она была окружена множеством самых разных инструментов. Так, на полотне Карло Сарачени (1579—1620), хранящемся ныне в римском дворце Барберини, орган вообще отсутствует, зато Цецилия играет на лютне, ангел держит огромную басовую виолу (фактически контрабас), сбоку от девушки стоит арфа, а у её ног лежат ноты, скрипка и два духовых инструмента.

Этот образ вписывался в сакральное представление

о «концерте ангелов», вечно хвалящих Бога прекрасными песнопениями. Музыцирующие и поющие ангелы в искусстве Средневековья, Возрождения и барокко обычно окружали Богоматерь с младенцем Христом. Инструменты, на которых они играли, могли быть практически любыми, не только маленькими органчиками и поэтическими арфами и лютнями.

Святую Цецилию особенно усердно почитали как покровительницу музыки начиная примерно с XVI века, когда её образ распространился по всей Западной Европе. Но именно в Англии, благодаря Пёрселлу, празднование Дня святой Цецилии стало национальной традицией. В этот день после торжественной церковной службы устраивался большой концерт, а затем банкет для музыкантов. Во время концертов исполнялись оды — кантаты для хора, солистов и оркестра, воспевавшие святую Цецилию и высокое искусство музыки, способное вознести человека в небесные миры.

Несколько од в честь святой Цецилии создал сам Пёрселл; существовали и другие подобные сочинения английских композиторов: Уильяма Блоу, Джереми Кларка, Томаса Клейтона. Чаще всего эти оды писались на стихи Джона Драйдена. Гендель в «Празднестве Александра» также взял этот текст за основу, хотя и в переработанном виде; автором либретто стал Ньюбур Хэмилтон.

Почему же оратория называется «Празднество Александра», если в ней воспевается святая Цецилия? На самом деле главная её тема — это могущество музыки и способность искусства внушать людям самые разные чувства и мысли, побуждающие их порой к совершенно противоположным деяниям. В начале оратории слушатели переносятся в древнюю Персию: в покорённом Персеполе, столице поверженного царя Дария, празднует свою победу Александр Македонский. Великий греческий музыкант Тимофей, сопровождающий царя, берётся наглядно показать, насколько неодолима власть музыки над человеческими сердцами. Искусство Тимофея ввергает Александра и его спутников то в радостную эйфорию, то в глубокую меланхолию, то в воинственную ярость, то в безудержное буйство, приводящее к поджогу Персеполя по прихоти куртизанки Фрины. Но в конце оратории пирующим является небесный образ святой Цецилии, и ангельские звуки покоряют мятежные сердца. В финальном хоре предлагается, чтобы «старый Тимофей» признал преимущество высокого

искусства Цецилии либо согласился с тем, что оно равно его собственному мастерству.

Этот сюжет, сколь бы странным и аллегоричным он ни выглядел ныне, был очень привлекательным для музыкантов XVIII века. Он воспевал музыку, неодолимой власти которой подчиняются даже величайшие из монархов, и позволял представить ряд воображаемых картин, живописуя их при помощи звуков. Композитор сам при этом преобразался то в Тимофея, то даже в святую Цецилию, сочиняя музыку от их имени, причём так, чтобы зачарованный слушатель поверил в истинность происходящего. Генделю это, безусловно, блистательно удалось, ибо его мироощущение легко вбирало в себя и античное жизнелюбие, и христианский идеализм. Интересно, что в этом произведении он уже в третий раз соприкасался с образом Александра Македонского. Но в отличие от опер «Александр» и «Пор» великий царь и полководец здесь оказался отнюдь не главным героем, а скорее объектом художественных экспериментов своего придворного музыканта. Не улыбался ли Гендель в глубине души, проводя аналогичные опыты со своими венценосными покровителями?..

«Празднество Александра», несмотря на связь с цецилианскими одами, не было приурочено ко Дню святой Цецилии, и премьера оратории состоялась 19 февраля 1736 года в театре Ковент-Гарден. Судя по этой дате, композитор, как это с ним нередко уже случалось, сделал очередной подарок себе самому к предстоявшему дню своего рождения. Оратория была повторена ещё четырежды, начиная с 25 февраля. Если для оперы пять представлений выглядели как провал, то для оратории это, наоборот, был прекрасный результат, ведь некоторые произведения этого жанра исполнялись всего один или два раза за сезон. Газеты сообщали, что в зале было не менее 1300 человек, и успех был огромным. Из четырёх солистов лишь Анна Страда была итальянкой, трое прочих были англичанами: сопрано Сесилия Янг, тенор Джон Бирд и бас, некий мистер Эрард. Партии солистов в «Празднестве Александра» не персонафицированы, поскольку сюжет имеет не драматический, а повествовательный характер.

«Празднество Александра» — отнюдь не единственное произведение Генделя, связанное с образом святой Цецилии. В том же 1736 году композитор написал сольную кантату для сопрано и тенора на итальянский текст, имеющий, однако, некоторое отношение к Англии — «Цеци-

лия, взор обрати на Британскую землю» («Cecilia vogli un sguardo»). Кантата предназначалась для гастролитовавшего в Лондоне флорентийского маэстро Карло Арригони — тот был композитором, лютнистом и певцом-тенором. Это камерное приношение Цецилии прозвучало между частями «Празднества Александра» на премьерe оратории 19 февраля 1736 года, причём в исполнении самой оратории Арригони участвовал как лютнист.

В 1739 году Гендель создал ещё одно крупное сочинение — «Оду ко Дню святой Цецилии», исполненную в праздник этой святой, 22 ноября, однако не в Вестминстерском аббатстве, а в театре Линкольнс-Инн-Филдс. Ода, также написанная на стихи Джона Драйдена, по размерам скромнее «Празднества Александра», и, чтобы заполнить вечер, Гендель исполнил оба эти произведения. В дальнейшем он обычно также сочетал «Оду ко Дню святой Цецилии» с другими сочинениями, иногда совершенно светскими по тематике.

Оксфордский триумф 1733 года, неизменный успех «Эсфири» и горячий приём лондонской публикой «Празднества Александра» должны были бы подтолкнуть Генделя к мысли о полном переключении на жанр оратории. Однако, как мы знаем, вплоть до 1741 года он упорно держался за оперу, поскольку, видимо, с трудом представлял себе свою жизнь без театра. Сколько бы крови ни выпили из него невыносимо вздорные и вероломные кастраты и примадонны, какие бы каверзы ни строили ему конкуренты, какими бы ни разорительными оказывались тщательно подготовленные премьеры, игравшиеся в пустых залах, — он продолжал героически бороться, вызывая недоумение даже у своих приверженцев. Зачем, почему? Только ли из врождённого саксонского упрямства? Но не будем забывать о том, что положение Генделя в его театре было совсем иным, чем оно было принято в XVIII веке повсеместно. Он писал оперы не по заказу, а по собственному побуждению. Сам выбирал сюжеты и либретто, сам проводил отбор солистов, сам заказывал декорации, сам руководил всем творческим процессом от начала и до конца. В опере он, вероятно, ощущал себя подлинным демиургом, творящим силой собственной фантазии новые миры, населённые каждый раз иными людьми, которых он, проведя через множество испытаний, напоследок вознаграждает выстраданным и оттого особенно драгоценным счастьем.

Может быть, он отступился от оперы после того, как

понял, что в оратории в принципе возможно всё то же самое. И даже налагаемые жанром ограничения (отсутствие сценического действия) на самом деле сулят ему ещё большую творческую свободу. В оратории он может никак не зависеть от импресарио, декораторов, инженеров сценических машин, а поскольку гонорары участникам исполнения платил лично он, то и приглашённые солисты уже были не вправе закатывать ему скандалы или отвергать написанные им арии.

Был, наверное, ещё один аргумент в пользу оратории, уже не совсем творческий, а скорее философский. Генделю перевалило за пятьдесят, и возраст уже давал о себе знать. Кризис, из которого он неким чудом без потерь выбрался в 1737 году, мог повториться; очередной удар грозил лишить его возможности сочинять. В любом случае Гендель должен был задуматься о том, чтобы оставить после себя нечто прочное и даже вечное. Итальянские оперы на эту роль, как казалось тогда, не годились — вкусы менялись быстро, и произведения, имевшие успех в 1720-х годах, в конце 1730-х казались устаревшими. Да и сам Гендель в свои весьма зрелые годы вряд ли всерьёз воспринимал юношеские эскапады Ринальдо, безумства Орlando или тиранические прихоти Ксеркса. Как личность, он был настолько значительнее и крупнее своих оперных героев, что мог относиться к ним разве что со снисходительным сочувствием. Иное дело — герои Ветхого Завета, осмеливавшиеся беседовать с самим Богом. Такие герои были под стать ему самому, и они на новом жизненном этапе волновали его куда больше.

Трагедия Саула

16 января 1739 года Гендель впервые исполнил в театре Ковент-Гарден созданную им в конце прошлого года ораторию «Саул». На премьере присутствовал король Георг II с младшим сыном, герцогом Уильямом, и дочерьми. Успех был настолько велик, что «Саула» в промежутке между январём и мартом сыграли ещё пять раз, а затем Гендель периодически исполнял свой шедевр в 1740—1750-х годах.

Лавры этого триумфа по праву мог разделить с ним его либреттист, Чарлз Дженненс (1700—1773), состоятельный помещик и меценат, который занимался литературой ради удовольствия, подчас не афишируя своего имени. Хотя он был на 15 лет младше Генделя, у них обнаружилось

много общего в характерах, вкусах и интересах. Дженненс, как и Гендель, остался убеждённым холостяком, а немалые средства, которыми располагал, он тратил на приобретение предметов искусства и (после смерти отца) на перестройку своего имения в палладианском стиле. Он собрал огромную библиотеку, в которую входили и редчайшие книжные и нотные издания, и автографы великих людей, в том числе несколько сотен автографов генделевских сочинений (это уникальное собрание, к сожалению, было распродано с аукциона в 1918 году). Портреты Генделя и Дженненса по заказу последнего написал один и тот же художник — Томас Хадсон (1701—1779).

Однако полными единомышленниками Гендель и Дженненс не являлись. Дженненсы принадлежали к числу тех семей, которые в 1688 году отказались поклясться в верности королю Вильгельму Оранскому, поскольку ранее они присягали свергнутому им королю Якову II. Поэтому формально «якобит» Дженненс являлся оппонентом убеждённого «георгианца» Генделя. Дженненс, как политический диссидент, не мог быть ни членом парламента, ни государственным чиновником, ни придворным; Гендель же пользовался неизменной милостью королевской семьи. Но это, судя по всему, не мешало дружбе композитора и его либреттиста. Впрочем, дружбой в нашем понимании отношения этих двух джентльменов назвать трудно. Они ценили и уважали друг друга, Гендель иногда гостил в поместье Дженненса, но вряд ли можно утверждать, будто он поверял Дженненсу свои душевные переживания, или что Дженненс безоговорочно поддерживал все его идеи. Тем не менее после смерти Никола Хайма он оказался первым литературным соавтором, с которым у Генделя сложился прочный и плодотворный творческий союз. Благодаря Дженненсу внимание Генделя решительно переместилось с оперы на ораторию. Ведь Дженненс, будучи человеком глубоко религиозным, предпочитал обращаться исключительно к духовным сюжетам. При этом он умел превращать их в подлинные драмы, способные вызывать у слушателя неослабевающий интерес. Для Генделя такой подход к ветхозаветным сюжетам был настоящей находкой, поскольку точно соответствовал театральной природе его дарования.

Мысль об исконной драматичности ораторий Генделя, ныне ставшая «общим местом», была сформулирована и подробно аргументирована генделеводами XX века. Она, в частности, проходит сквозной нитью через книгу о Ген-

деле Поля Генри Ланга (1966), где утверждается, что ораториальное творчество композитора было прямым продолжением его оперного театра, только другими средствами¹. Гендель не был изобретателем жанра драматической оратории, но ему удалось поднять этот жанр на такую высоту, которая казалась недостижимой как современникам, так и следующим поколениям. Он наконец-то нашёл тот тип драмы, который оказался адекватен его гению. В опере он обязан был считаться с канонами. Иначе ему могли бы поставить в упрёк либо его германское происхождение, либо многолетнюю оторванность от Италии. В оратории он был вправе делать то, что считал нужным, и никто бы не посмел ему указывать на какие-то правила или требования моды. В Англии же, как уже упоминалось, прочной ораториальной традиции до Генделя ещё не существовало, хотя единичные произведения такого типа иногда появлялись.

16 апреля 1736 года была исполнена кантата Уильяма Бойса «Плач Давида по Саулу и Ионафану» на стихи Джона Локвуда. Она прозвучала в Аполлоновском зале лондонской «Таверны дьявола» («Devil Tavern»). Эпатирующее название таверны не мешало ей быть вполне respectable заведением, в стенах которого с 1731 года существовал музыкальный клуб, основанный уже упоминавшимся на страницах этой книги органистом собора Святого Павла Морисом Грином. По этому поводу Гендель обронил одну из своих язвительных шуток, заявив, что «доктор Грин отправился к дьяволу». Мнения Генделя по поводу музыки Бойса мы не знаем, однако стихотворение Локвуда, несомненно, вызвало его интерес. И как знать, не оно ли натолкнуло его вместе с Дженненсом на мысль о «Сауле»?

История первого царя древней Иудеи Саула давала богатый материал для художественного воплощения. В XVII—XVIII веках было создано большое количество стихотворных, живописных и музыкальных произведений, описывающих безумие Саула, сложные взаимоотношения стареющего царя с будущим преемником — Давидом, трагическую судьбу Саула и его сына Ионафана. Если говорить только о музыке, которая могла быть известна Генделю, то помимо вышеупомянутого сочинения Бойса обнаруживается целый ряд произведений: Марк-Антуан Шарпантье (1643—1704) — духовная опера «Давид и Ионафан» (1688); Генри

¹ *Lang P. H. George Frideric Handel. New York: W. W. Norton & Company, 1966.*

Пёрселл — сцена «Саул и Эндорская колдунья» (1691); Иоганн Кунау (1667—1722) — цикл «Библейские сонаты» для клавира (сонаты «Поединок Давида и Голиафа» и «Исцеление Саула посредством музыки», 1700); Франческо Бартоломео Контти (1681—1732) — оратория или духовная опера «Давид» (Вена, 1724); Райнхард Кайзер — оратория «Победоносный Давид» (Гамбург, 1727).

Сонаты Кунау были опубликованы и могли попасть в руки Генделя ещё в молодые годы. Опера Шарпантье не была издана, однако распространялась в рукописных копиях во Франции. Гендель, интересовавшийся французской музыкой, мог, по крайней мере, слышать о её существовании. Ораторию Контти он, скорее всего, знал, поскольку партию Саула в ней пел тенор Франческо Борозини, приехавший сразу после этого в Лондон. С произведением Кайзера Гендель мог познакомиться или во время своего предполагаемого визита в Гамбург в 1729 году, или каким-то другим способом. Переключки здесь также очевидны, хотя сюжеты различны.

Дженненс проявил себя одарённым драматургом, вместив в либретто оратории все узловые моменты трагедии царя Саула, но отказавшись от буквального следования Библии в описании множества мелких событий.

Оратория открывается сценой триумфа юного Давида, сразившего ударом из пращи вождя филистимля — великана Голиафа. Царь Саул поначалу намерен вознаградить Давида за его подвиг, выдав за него замуж одну из своих дочерей. Но постепенно в его душу проникает тёмная зависть. Дети Саула спорят о Давиде: царевич Ионафан восхищается им, а старшая из сестёр, Мерова (в английском тексте — Мераб), презирает вчерашнего пастуха, вздумавшего породниться с царской семьёй. Зато младшая, Мелхола, влюблена в Давида и охотно соглашается стать его женой. Саул, взревновавший юношу к славе, впадает в безумный гнев, который не может укротить даже молитвенное песнопение Давида. Царь швыряет в юношу копьё; Давиду удаётся убежать невредимым, но праздник завершается очевидным семейным раздором.

В начале второго акта Ионафан пытается убедить отца в том, что тот несправедлив к Давиду. Саул нехотя даёт клятву, что не будет злоумышлять против Давида, но в глубине душе решает уничтожить его. Пышная свадьба Давида и Мелхолы не вводит царевну в заблуждение: оставшись наедине с любимым, она умоляет его немед-

ленно бежать из дворца. Саул, не найдя Давида во дворце, приказывает Ионафану отыскать его и убить. Ионафан в смятении; хор поёт о необузданной ярости, лишаящей человека разума.

Третий акт открывается мрачной сценой у Эндорской колдуньи. Филистимляне вновь напали на Израиль. Но хуже всего другое: Саул ощущает, что Бог от него отвернулся. Царь решает искать помощи у сил преисподней. Саул требует, чтобы колдунья вызвала дух пророка Самуила, который когда-то помазал его на царство. Самуил грозно предрекает, что битва будет проиграна, Израиль падёт в руки врагов, а Саул и его сын погибнут. Весть о разгроме Израиля приносит Давиду воин из племени амалекитян, который рассказывает, что прикончил раненого Саула по его же просьбе и снял с него царские регалии, дабы передать их Давиду. Давид приказывает казнить амалекитянина за то, что он посмел поднять руку на помазанника Божьего. Вместе с Мелхолой, Меровой и всем народом Давид оплакивает гибель Саула и Ионафана. Однако у Израиля появился новый царь — Давид, который в будущем одолеет врагов.

Ни одно из оперных либретто не могло предложить Генделю такого мощного трагического сюжета и таких сложных и сильных характеров. Музыкальное решение также оказалось совершенно новым и во многих отношениях беспрецедентным.

Партия Саула поручена басу-баритону; на премьере её исполнял Густав Вальц. Саул ревнив, вспыльчив, несправедлив, коварен, жесток, но в нём ощущается истинное величие, благодаря которому он когда-то стал царём, а героическая гибель в бою смыкает с его облика всё мелочное и наносное, порождённое не только гордыней, но и душевной болезнью. Антипод Саула, Давид, неоднократно именуется в либретто «юнцом», а то и «мальчишкой» (*boy*), поёт альтом — словно бы ещё отроческим, но при этом сладкозвучным. На премьере партию Давида исполнял английский контратенор Рассел, о котором мало что известно; впоследствии Гендель использовал в этой партии также кастратов. Образ Давида развивается от пастушеского простодушия и скромного благочестия в сторону психологического усложнения: Давид предстаёт то божественным певцом (невероятно прекрасная ария-молитва «Господь, чья милость безгранична» — «*Oh Lord Whoes Mercies Numberless*»), то пылким юношей, переживающим свою

первую любовь, то, в конце оратории, властным повелителем, новым царём Израиля.

Ионафан — воплощение светлой рыцарственности, верный друг, преданный сын и любящий брат. Первым исполнителем партии Ионафана стал Джон Бирд, считавшийся к тому времени лучшим английским тенором. Вдобавок Бирд был очень хорош собой, что позволило ему покорить сердце юной аристократки и даже заполучить её в жены. Накануне премьеры лондонское общество было ошарашено скандальным известием: 8 января 1739 года 33-летний Бирд женился на 22-летней вдове маркиза де Пюи, урождённой графине Генриетте Уолдгрейв. Английский музыковед Нейл Дженкинс обнаружил запись об этом браке в архивах тюрьмы Флит — в XVIII веке многие пары, союз которых оказывался тайным или не мог быть одобрен официальными церковными властями, венчались именно в данном специфическом заведении¹. Брак скрепил католический священник Эдвард Эшвелл, который, находясь в заключении, располагал, однако, правом совершать религиозные обряды. Ведь, помимо прочего, Генриетта была католичкой, а Бирд — англиканцем; никакой обычный священник просто так венчать бы их не стал.

Данный мезальянс вызвал в лондонском свете язвительные пересуды, однако брак оказался счастливым и прочным, а Бирд продолжал успешно выступать в операх и ораториях Генделя. Наверное, на премьере публика понимающе переглядывалась, слушая арию Ионафана из первого акта «*Birth and fortune I despise!*» — «Мне презренны знатность и богатство; моя дружба вырастает из добродетели. Твой герб не украшают никакие титулы, но всякий, кто рождён Богом, благороден. И если ты столь щедро Им одарён, то рядом с тобою жалки все сокровища Востока».

Партию кроткой и любящей Мелхолы пела Франчезина — Элизабет Дюпарк, примадонна последних генделевских опер. Однако Мелхола — персонаж не первого плана; у неё не очень много сольных номеров, и они лишь варьируют образ, заданный изначально. Гораздо более интересной в вокальном и образном отношении получилась партия Меровы, которую исполнила Сесилия Янг. Характер Меровы ощутимо меняется от начала оратории к её концу. Холодная и кичливая аристократка, презирающая Давида

¹ *Jenkins N. Handel & John Beard. P. 2. Note 11. — <http://www.neiljenkins.info/documents/handelandbeard.pdf> (1.01.2016)*

за его пастушеское прошлое, Ионафана — за дружбу с простолудином, а собственного отца — за метания из крайности в крайность, во втором акте Мерова начинает сознать благородство души Давида (ария «Творец мира»), а в третьем акте вместе с ним горестно оплакивает гибель отца и брата. В скупом библейском тексте духовное преобразование Меровы никак не раскрыто; это всецело достижение Дженненса и Генделя.

В «Сауле», как и в других ораториях, Гендель мастерски выстраивает величественную архитектонику огромного произведения, противопоставляя развёрнутые хоровые сцены речитативам и ариям, выражающим чувства героев и проясняющим их сложные взаимоотношения.

Начальный эпипикий — «Победная песнь» — излучает ослепительную радость. Воображение рисует картины триумфального шествия, сопровождаемого ликующей толпой и звучанием самых громких инструментов. Тем разительнее становится контраст между восторгом народа, обретшего нового кумира в лице Давида, и мрачными терзаниями Саула. Гендель наглядно демонстрирует полный разлад в душе царя, обрывая на половине фразы его вторую арию («Змею пригрел я на груди»): разъярённый Саул бросает копье в Давида, тот в ужасе убегает — и музыкальная форма рушится: никакого повторения *da capo* после этого быть не может.

Скорбного величия полна сцена Саула у Эндорской колдуньи в начале третьего акта. Патетическое оркестровое вступление изображает угрюмый ночной скалистый пейзаж, тяжёлые шаги одинокого Саула, а также царственное величие, которое осталось ему присуще, несмотря на все его пороки и преступления. Трудно не поверить в мистическую реальность возникающего из темноты страшного призрака пророка Самуила. Рядом с ним, вещающим глубоким загробным басом, дерзновенный Саул выглядит робким и морально сломленным.

Бьющим по нервам контрастом, как при смене кадра в кино, становится агрессивно-шумный оркестровый эпизод битвы, за которым следуют известие о гибели Саула и Ионафана, торжественное шествие с их телами (тихий траурный марш в жутковатом «белом» до мажоре) и всеобщее оплакивание погибших.

В жанре оратории Гендель мог свободно пользоваться любыми приёмами, взятыми из арсенала итальянской оперы, английского антема, инструментальных жанров и даже

военной музыки. Для исполнения «Саула» требуется очень большой и предельно разнообразный по меркам того времени оркестр, включающий в себя и «тяжёлую» медь (трубы и тромбоны), и особо гулкие литавры, играющие на октаву ниже обычных (Генделю было разрешено заимствовать их в знаменитой крепости Тауэр), и арфу, и теорбу, и клавесин, и орган, и многое другое.

Специально для премьеры «Саула» Гендель заказал два новых клавишных инструмента. Дженненс в письме от 19 сентября 1738 года племяннику, лорду Гернсею, иронизировал по этому поводу: «У Генделя в голове ещё больше причуд, чем прежде. Вчера я обнаружил в его доме диковинный инструмент, который он именует карильоном (по-английски, колокольчиком. — Л. К.). Он говорит, что этот инструмент называют также Тубал-Каином. По-моему, это одно и то же. Звук такой, как если бы набор молоточков ударял по наковальне. Играют на нём посредством клавиш, и с помощью этого циклопического инструмента он намерен свести бедного Саула с ума».

Карильон присутствовал, в частности, в оратории Кайзера «Победоносный Давид», и возможно, именно это произведение навело Генделя на мысль применить аналогичное средство в «Сауле», причём действительно в той самой сцене, где происходит резкий перелом в сознании царя. Сначала звучит небольшая, по-народному простодушная, «Симфония с колокольчиками», тему которой Гендель заимствовал у итальянца Франческо Антонио Урио, но развил по-своему. Затем поверх весёлой музыки вступает хор девушек: «Привет тебе, могучий царь!» К их песне присоединяются мужские голоса, произносящие роковые слова: «Саулу, сразившему тысячи, — тысячу похвал! Давиду, сразившему десять тысяч, — десять тысяч похвал!» Звонкую мелодию карильона почти уже не слышно, она заглушается мощным звучанием всего хора и полного оркестра. Это и выводит Саула из себя: «Мне — тысячу, а ему — десять тысяч? Неужто я пал так низко, чтобы мне предпочли мальчишку-выскочку? Что ещё они ему предложат? Царство?..» Громогласная хвала Давиду ещё раз вклинивается в скорбные размышления Саула, который понимает: это — конец его прежней славы, конец народной любви, конец власти. Почти невыносимый по резкости контраст народного ликования и кромешного мрака, царящего в душе героя, вызывает у нас аналогию разве что со сценой коронации в «Борисе Годунове» Мусоргского.

В процитированном выше письме Дженненса племяннику содержится также описание другого инструмента, играющего в оратории ещё более важную роль, чем экзотический карильон: «Вторая его причуда — орган стоимостью в 500 фунтов (ведь у него слишком много денег!), который он заказал некоему Моссу [Джонатану Морсу] в Барнете. Этот орган, по его словам, устроен так, что, сидя за ним, он лучше сможет руководить своими музыкантами, чем раньше, и одна только мысль о том, с какой точностью при помощи этого органа можно будет исполнить ораторию, доставляет ему великую радость. Так что в будущем при исполнении своих ораторий он больше не будет отбивать такт, а всё время будет сидеть за органом спиной к публике».

Если не обращать внимания на ироничность тона либреттиста, то из его письма можно извлечь очень важные сведения. Во-первых, Гендель, считавшийся человеком весьма практичным, в данном случае не пожалел основательной суммы на заказ инструмента, который, по его представлениям, позволял более эффективно руководить музыкантами — пусть даже вразрез со светскими условностями («спиной к публике»). Из этого письма можно понять, что ранее Гендель дирижировал в обычной тогдашней манере — сидя за клавесином и время от времени отбивая такт. Дирижёрскую палочку изобрели лишь в XIX веке. До этого капельмейстеры отбивали такт нотным свитком, и лишь во Франции это делали при помощи увесистого жезла, которым стучали об пол.

Жанр «Саула» — не просто оратория, а духовная драма, или, буквально, «священная драма» (*sacred drama*). Пьеса Дженненса апеллировала к театру совсем иного уровня, нежели тот, что существовал во времена Генделя. Трагедия богооставленности (Саул) и тяжкий жребий богоизбранничества (Давид) находились вне проблематики барочной оперы, да и всего театра XVIII века. Недаром, говоря об оратории Генделя, мы протягиваем смысловые нити в далёкое будущее, к «Борису Годунову» Мусоргского. При этом в «Сауле», равно как и во многих других драматических ораториях Генделя, по-иному, нежели в опере, течёт музыкальное и событийное время. Иногда два потока, внешний и внутренний, образуют два параллельно развивающихся слоя (прославление Давида и нарастание гнева Саула), иногда ракурсы и планы меняются молниеносно, как кадры в кино, а иногда, наоборот, время словно бы останавливается, зато мы начинаем представлять себе мысли и чувства героев в мельчайших подробностях. Воображае-

мый театр, возникающий по мере развития сюжета, оказывался устроенным намного сложнее, чем любая барочная оперная феерия. Поэтому и музыкальные формы становятся здесь невероятно гибкими, динамичными и своеобразными. Гендель освобождается от всех стереотипов и находит свой собственный язык.

Когда в XX веке церковные запреты на сценическое воплощение библейских сюжетов отпали, многие драматические оратории Генделя, в том числе «Саул», начали ставить в театрализованной или в полностью театральной манере. Эта традиция в настоящее время сделалась почти общепринятой. В 2001 году Майнцский государственный театр показал сценическую версию «Саула» в постановке Жоржа Дельнона (дирижёр Кэтрин Руквартс), где помимо певцов-актёров были задействованы компьютерные кинопроекции, а в качестве одного из участников спектакля, своего рода всеведущего демиурга, выступил персонаж, олицетворявший самого Генделя — он пел тенором, подавая реплики то из-за органа, то прямо со сцены (в финале третьего акта, где ему была поручена роль Первосвященника). В 2007 году «Саул» исполнялся в церкви Святого Эгидия (Эгидиенкирхе) в Нюрнберге в полуконцертном-полусценическом варианте (режиссёр Клаудиа Додерер, дирижёр Пиа Преториус). В 2015 году аналогичное решение было осуществлено в Нью-Йорке в церкви Святого Павла. В том же 2015 году «Саул», поставленный австралийским режиссёром Барри Коски на Глиндебурнском оперном фестивале в Шотландии, был преподнесён именно как опера, безо всяких скидок на специфику ораториального жанра.

Казни египетские

Сразу вслед за «Саулом» композитор создал совершенно иную по стилю ораторию — «Израиль в Египте». «Саул» был закончен 27 сентября 1738 года, а «Израиль в Египте» начат 1 октября и завершён менее чем за четыре недели, 28 октября. Трудно сказать, для чего понадобилась такая спешка. Может быть, Гендель просто не мог оторваться от работы, коль скоро замысел созрел, и нужно было ковать железо, пока оно горячо. Премьера, однако, состоялась лишь 4 апреля 1739 года в театре Ковент-Гарден; 7 и 17 апреля оратория была с некоторыми изменениями повторена.

«Израиль в Египте» по своей художественной концепции — полная противоположность «Саулу». В тексте оратории цитируются только фрагменты из книг Ветхого Завета; свободно сочинённых стихов там нет совсем. Кто был автором этой компиляции, неизвестно. Мнения исследователей расходятся. Некоторые предполагают, что либретто для Генделя составил Дженненс. Другие допускают, что ветхозаветные тексты отбирал для оратории сам Гендель. Не исключено, что Дженненс, если он и был причастен к созданию либретто, попросил Генделя не упоминать об этом.

«Израиль в Египте» — эпическая хоровая фреска, в которой нет отдельных персонажей и вообще очень мало сольных номеров, да и драма как таковая отсутствует. В настоящее время принято исполнять две части произведения: «Исход» и «Песнь Моисея». Сам композитор, однако, предпослал оратории в 1739 году перетекстованную музыку «Траурного антема на смерть королевы Каролины». В новой версии эта часть стала называться «Плач израильтян о смерти Иосифа», а «Исход» и «Песнь Моисея» передвинулись на второе и третье места. Но длинный, скорбный и медленный «Плач» несколько тормозил общее развитие. Готовя ораторию к возобновлению в 1756 году, сам Гендель заменил «Плач» другой музыкой — тоже, впрочем, компилятивной и весьма неоднородной. Поэтому наиболее органичным ныне считается двухчастный вариант, без пролога.

«Исход» повествует о том, как Бог помог евреям преодолеть сопротивление фараона и вырваться из египетского рабства на свободу. История этой борьбы одновременно и картинна, и трагична. Здесь властвуют некие надчеловеческие силы, приводящие в движение стихии и народы. Ведь роковое упрямство фараона, который во что бы то ни стало желает удержать евреев в рабстве, логически никак не объяснимо. Даже оперные тираны обычно мотивируют свои действия, а убедившись в том, что цель недостижима, идут на компромисс. Здесь же никакие «казни египетские», посылаемые в ответ на неповиновение воле Бога, не в состоянии убедить фараона в его неправоте. Безликость и безымянность фигуры фараона символизируют абсолютный деспотический произвол и духовную слепоту перед неоднократно явленным божественным откровением. Стихийные бедствия, эпидемии, погружение страны в «тьму египетскую», уничтожение урожая, мор скота, гибель всех египетских первенцев, — на страну обрушиваются

десять катастроф, одна ужаснее другой — и тем не менее, даже отпустив евреев, фараон вдруг решает догнать и вернуть пленников назад, губя своё собственное войско в разбушевавшихся водах Красного моря. С другой стороны, Бог, являющий себя в столь грозных и страшных чудесах, не оставляет для избранного народа никакой возможности послушаться его велений. То, что должно свершиться, в нужный час происходит, вопреки всем преградам и обстоятельствам.

Хотя последняя часть оратории называется «Песнь Моисея», персонификации героев здесь также не происходит. Солисты безымянны, ибо в центре вновь — судьба народа. Израильтяне скитаются по пустыне, не переставая возносить хвалы Богу за своё освобождение и вспоминая о том, как оно произошло. Последний номер оратории, «Песнь Мириам», представляет собой восторженный антем: солирующее сопрано провозглашает — «Воспойте Господу!», хор отвечает торжественными и громогласными аккордами, а далее следует энергичная и даже воинственная fuga, в тексте которой с радостным упоением говорится о гибели фараонова войска в сомкнувшейся морской пучине. Тем самым перекидывается смысловая арка к завершению части «Исход», музыка которой была, однако, суровой и даже страшной.

«Израиль в Египте» в своём двухчастном варианте производит очень мощное и цельное впечатление. Однако исследователями давно уже установлено, что именно в этой оратории Гендель использовал чрезвычайно много цитат из чужих и собственных произведений. Так что принцип компиляции распространяется здесь не только на словесный текст, но и на музыку. В партитуре не так уж много номеров, которые Гендель сочинил специально для «Израиля в Египте». В первой части это, например, ария альты о нашествии на Египет лягушек и гнуса, что вызвало эпидемии и падеж скота. Об этих совершенно непоэтических событиях сообщается в элегантно и явно издевательской музыке в размеренном ритме менуэта, мелодию которого сопровождают «прыгающие» аккорды оркестра и клавирина. Другой важный эпизод — хоровой речитатив, живописующий «тьму египетскую». Гендель создал здесь при помощи чрезвычайно смелой гармонии и оркестровых средств ощущение полной утраты ориентиров, блуждания в потёмках без какого-либо просвета.

В ряде случаев Гендель брал свои собственные ра-

нее написанные сочинения, придавая им новый выразительный смысл, или же пользовался темами из сочинений своих предшественников и современников. Здесь и немцы (Цахов), и итальянцы (Страделла, Эрба, Урио), и даже маленький фрагмент из оперы Жана Филиппа Рамо «Ипполит и Арисия»¹. Комбинаторность, или центоновость, композиции не была изобретением Генделя; она широко применялась в XVIII веке и в церковных, и в светских жанрах. Но даже на этом фоне пестрота источников «Израиля в Египте» уникальна, и ещё удивительнее то единство, которого сумел достичь композитор, перерабатывая столь разный по стилистике материал. Заимствованная музыка из произведений, написанных в XVII веке, придаёт оратории налёт священной архаики — возможно, именно этот эффект и преследовался Генделем. Сравнение же источников с конечным результатом показывает, что высочайший уровень творческого переосмысления чужого материала снимает с композитора любые обвинения в плагиате.

Современники вовсе не знали всех этих подробностей. В газете «Лондон дейли пост» от 18 апреля 1739 года был помещён хвалебный очерк о состоявшейся накануне премьеры «Израиля в Египте». Приведём некоторые фрагменты этого длинного и чрезвычайно высокопарного по стилю текста, автором которого некоторые исследователи считают поклонника Генделя, Ричарда Уэсли:

«Что за славное зрелище — видеть зал, заполненный цветом нации, во главе с Наследником, увенчанным короной Суверена и собственной добродетелью, рядом с его прелестной и любимой Царственной Супругой, восседающими взаимно очарованными (ибо каждый находил высшее наслаждение, видя, что другой испытывает очевидное удовольствие) и восхищёнными звуками, которые одновременно в столь возвышенной манере воспевали хвалу Божеству, и делали столь большую честь человеческим дарованиям, способным, во-первых, *создавать* эти звуки (если мне будет позволено так выразиться), а во-вторых, обладать столь возвышенной способностью наслаждаться ими. Ничто не может демонстрировать достоинство Народа более явно, нежели его Вкус к определённым Общественным Развлечениям [*Diversions*]. И если такое можно предположить (а я милостиво надеюсь, что можно), и, более того, не-

¹ ННВ. Bd. 2. S. 164.

избежно, что в случае частого повторения подобных Развлечений [*Entertainments*] многочисленное и великолепное Собрание проникнется истинным духом этого Развлечения, “хваля Создателя, ибо Он заботится о Праведном” (см. Ораторию, часть б), и за то наслаждение, которое им ниспослано. — *И если такой вкус возобладает во всём Народе, тогда тот Народ в подобном Случае, коли таковому суждено произойти, будет способен на воспеваемую здесь способность к Освобождению. И протестантская — свободная, доблестная, объединённая, христианская Англия — утратит на все грядущие времена какой-либо страх перед всеми силами раболепного, фанатичного, единого, чуждого христианству Папизма, если вдруг подобному противостоянию суждено возникнуть в будущем.*

<...> И если люди, перед тем, как отправиться слушать это, немного помедлят и вчитаются в слова священной драмы, то тем самым их восторг от услышанного многократно возрастет. В таком случае в Театр следует входить более торжественно, нежели в Храм, поскольку Развлечение, на которое вы отправляетесь, — поистине более благородное поклонение и служение Богу, нежели то, что случается в последнем. Данное представление включает в себе столь возвышенный акт Богопочитания, внятный должным образом настроенному Сердцу и Слуху, что оно могло бы очистить от скверны саму Преисподнюю. Действие овладевает местом, внутри которого происходит, а не наоборот. Если же некие внешние по отношению ко мне обстоятельства способны испортить благотворное воздействие, то я уж не знаю, где ещё следует исполнять такие вещи, кроме как в полном уединении. <...>

Мне сказали, что слова из Священного Писания были отобраны самим Великим Композитором. Если это так, то рассудительность его Выбора в данном Случае и столь счастливо им найденное соответствие Великолепного Звучания в столь превосходной Манере, соответствующей Грандиозности Сюжета, показали, в каком направлении двигался бы его природный Гений, если бы всегда встречал Одобрение. Всё то же самое демонстрирует, как несравненно превосходит Гармония его Сердца, ибо неподражаемые звуки являют Красоту и Силу его Воображения и Искусность благородной музыкальной Науки».

В этом очерке, написанном в жанре «письма в редакцию», содержатся, кроме пышных похвал композитору, несколько важных мыслей. Во-первых, здесь словно бы

пророчески предугадана та роль, которую суждено будет сыграть библейским ораториям Генделя в политической и духовной консолидации британцев в 1745—1746 годах. Во-вторых же, автор полемизирует с ригористическими установками пуритан, полагавших, что произведения на сакральные сюжеты, и особенно с текстами, цитирующими Священное Писание, не должны исполняться в театре. Видимо, подобные мнения после премьеры «Израиля в Египте» высказывались, хотя о прямом запрете речи идти не могло: король являлся главой англиканской церкви и всецело поддерживал Генделя. Показательно, впрочем, что на концерте присутствовал не король, а принц Уэльский с супругой; отец и сын по-прежнему избегали посещать одни и те же публичные мероприятия.

Позднее, уже во второй половине XVIII века, эту ораторию подвергали критике совершенно иного рода, вовсе не за «профанацию» священных текстов, а за сам их выбор, который так восхищал в 1739 году почитателя Генделя. Идеи рационализма и классицизма, овладевшие умами европейцев после 1750-х годов, проникли и в музыкальную эстетику. Барокко с его «излишествами» было отвергнуто. Музыка была встроена в иерархию искусств, помещаясь, как правило, ниже поэзии и живописи, где-то поблизости от архитектуры, оперирующей «чистыми» формами. Поэтому музыке предписывалось не иллюстрировать умозрительные идеи и не рисовать звуками какие-либо предметы. Величия Генделя никто не оспаривал, но некоторые его произведения вызывали неприятие.

Философ Иоганн Георг Зульцер (а может, и сотрудничавший с ним ученик Баха, теоретик и композитор Иоганн Филипп Кирнбергер) писал в словаре «Всеобщая энциклопедия изящных искусств» (1771—1774): «Живописание в музыке следует ценить ровно столько же, сколько пустую игру слов в речи. Для меня непостижимо, как человек такого таланта, как Гендель, мог до того унизить своё искусство, чтобы нотами изображать в оратории о казнях египетских тучи саранчи, нашествие вшей и прочую безвкусицу. Более нелепого злоупотребления искусством нельзя, вероятно, и вообразить»¹. При этом и Зульцер, и Кирнбергер оставались поклонниками Генделя. Показательно, что в статье «Гений» в том же словаре в качестве образца му-

¹ *Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt: Bd. 2. Leipzig, 1792—1794. S. 357.*

зыкального гения приводится только Гендель, рядом с двумя примерами из Античности: Гомером в поэзии и Фидием в скульптуре.

Однако к началу XIX века генделевский дар живописания звуками вновь начали воспринимать как особое достоинство. В этом отношении Генделю пытался подражать Гайдн в своих поздних ораториях — «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1802). Натурфилософия Просвещения соседствует в музыке Гайдна с изобразительной конкретностью, свойственной эпохе барокко.

Сюжет об Исходе тоже получил в истории музыки своё развитие. Оратория Карла Филиппа Эмануэля Баха «Израильтяне в пустыне» фактически стала продолжением генделевского шедевра, хотя в целом это не эпическое, а лирическое произведение (его кульминация — молитвенная ария Моисея). Дважды обращался к данному сюжету Россини, создавший в 1818 году в Неаполе оперу «Моисей в Египте», а в 1827 году в Париже поставивший её с французским текстом под названием «Моисей и фараон». Это, кстати, одно из немногих сочинений Россини, в котором обилие хоровых сцен и красочность оркестрового письма заставляют вспомнить о Генделе. Идеи «Израиля в Египте» нашли претворение в неоконченной опере Арнольда Шёнберга «Моисей и Аарон» (1930—1932), также повествующей об Исходе, хотя сюжет этой оперы сильно отличается от ветхозаветного первоисточника. Шёнберг относился к Генделю без особого восторга, но в данном случае оказался продолжателем его традиций.

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ

ЯВЛЕНИЕ «МЕССИИ»

Приглашение в Дублин

Вплоть до 1741 года Гендель пытался равномерно творить в обоих крупных жанрах, опере и оратории, или даже искал способы соединить одно с другим. Расставание с театром давалось ему непросто. Даже в сочинениях, предназначенных для концертного исполнения, он пытался сохранить черты сценического зрелища, если сюжет это допускал.

Показательно в этом отношении пастиччо «Юпитер в Аргосе», поставленное 1 мая 1739 года в Королевском театре на Сенном рынке. В газетном объявлении о премьере жанровая двойственность сочинения открыто декларируется: «В Королевском театре сегодня будет представлена [acted] драматическая композиция под названием “Юпитер в Аргосе”, перемежающаяся хорами и двумя органными концертами»¹. Обратим внимание, что спектакль не назван «оперой», хотя действие в нём присутствовало. Хоры же и органные концерты между актами были обычным атрибутом генделевских ораторий, а вовсе не опер. Галантно-мифологический сюжет о любви Юпитера к нимфе Каллисто не предполагал ораториальной монументальности, но лондонская публика, видимо, уже вошла во вкус привычных «развлечений»; ей хотелось услышать и хор, и орган, и композитор охотно пошёл ей навстречу.

В декабре того же самого 1739 года Гендель ввёл инструментальные концерты в возобновлённую на сцене Линкольнс-Инн-Филдс постановку «Ациса и Галатеи». Композитор неоднократно соединял в одной программе светскую пастораль («Ацис и Галатея»), ораторию или кантату на духовный сюжет (например, «Ода ко Дню святой Цецилии») и органный концерт либо оркестровый концертто грассо (*concerto grosso*).

¹ Deutsch O. E. Op. cit. P. 484.

Последний жанр заслуживает отдельного разговора. Жанр «большого концерта», *concerto grosso* (во множественном числе — *concerti grossi*), сформировался в Италии в начале XVIII века. Такие концерты представляли собой набор контрастных по характеру пьес (по сути, сюиту). Образцовыми считались посмертно изданные в 1714 году Двенадцать концерти гросси ор. 8 Арканджело Корелли. Гендель, общавшийся с Корелли в Риме, несомненно питал к его сочинениям особые чувства, в которых смешивалось восхищение и желание превзойти безвременно умершего гения. Концерто гроссо у Корелли и его последователей — сочинение не столько для оркестра, сколько для струнного ансамбля в сопровождении клавесина. Другой великий итальянец, Антонио Вивальди, предпочитал сочинять концерти гросси со смешанной группой солистов, в которую могли входить какие угодно инструменты, включая орган-позитив и мандолину. Это объяснялось не только весёлым карнавальным духом Венеции, но и местом многолетней работы Вивальди — Ospedale della Pietà, девичьим сиротским приютом, музыкально одарённые воспитанницы которого играли на разных инструментах, составляя великолепный оркестр. Примеру красочной звуковой палитры Вивальди последовал в своих шести «Бранденбургских концертах» (1721) Иоганн Себастьян Бах. В каждом концерте свой неповторимый набор солистов, как правило, совершенно разнородных.

Гендель остался верен принципам Корелли: как правило, в его *concerti grossi* заняты только струнные и аккомпанирующий им клавесин. Если присутствуют гобой и фаготы, то они не выходят на первый план. Но какое разнообразие характеров, настроений и красок можно извлечь из этой почти монохромной палитры! Суровый пафос, возвышенная мечтательность, галантное веселье, певучие арии без слов, танцы без жестов, благородная печаль и животворная бодрость духа... Почерк Генделя — не столь изящный и лаконичный, как у перфекциониста Корелли. Гендель пишет размашисто, выражается более цветисто, но его музыка легко впускает слушателя внутрь себя, подобно прекрасному, светлому и притом гостеприимному дворцу среди залитых солнцем или освещённых мягким вечерним светом благоуханных садов незабвенной Италии.

В 1734 году Гендель выпустил в свет Шесть концерти гросси ор. 3, в которых частично использовал музыку своих прежних сочинений, в том числе оперных увертюр. Состав

оркестра здесь, правда, не чисто струнный; партитуру украшают изредка солирующие гобой и фаготы.

Вершины мастерства Гендель достиг в Двенадцати концерти гресси ор. 6. Этот цикл был создан в 1739 году и опубликован в 1740-м. Здесь также имелись цитаты из своих и чужих сочинений, но Гендель, как всегда, пользовался заимствованным тематическим материалом очень свободно. Возможно, обращение к некоторым темам являлось своего рода данью благодарности и уважения к уже ушедшим из жизни учителям или здравствующим друзьям и коллегам. Этот опус стал единственным инструментальным сочинением Генделя, изданным по подписке, наравне с операми и ораториями. Тиражи XVIII века невозможно сравнить с тиражами современных бестселлеров, тем не менее набралось сто подписчиков, купивших в общей сложности 122 экземпляра. Цена была немалой — две гинеи, однако, согласно неписаному обычаю, принятому в XVIII веке, титулованные и состоятельные подписчики обычно платили больше номинала, демонстрируя свою меценатскую щедрость. Среди подписавшихся были, в частности, все дети короля Георга II, кроме принца Уэльского. Подписались также несколько влиятельных музыкальных обществ Британии, в том числе Музыкальное общество в Оксфорде и Академия музыки в Дублине — последняя заказала два экземпляра.

В столице Ирландии творчество Генделя хорошо знали. Там периодически звучали его произведения, в том числе церковная музыка и некоторые оратории. В феврале 1741 года в дублинской церкви Святого Андрея были исполнены в благотворительных целях генделевский «Утрехтский Те Деум» и два «Коронационных антема», а проповедь во время службы произносил местный епископ. Особое отношение к композитору со стороны дублинцев было очевидным.

10 февраля 1741 года Гендель, как мы помним, пережил в Лондоне очень горькие часы, в последний раз играя на клавесине в театре во время провального исполнения своей «Деидамии». В тот вечер стало окончательно ясно, что никаких перспектив у него как оперного композитора больше нет. Уставший от титанической, но бесплодной борьбы и сильно обиженный на лондонскую публику, Гендель осенью 1741 года принял приглашение провести следующий концертный сезон в Дублине. Его пригласил генерал-губернатор Ирландии, лорд Уильям Кавендиш, третий гер-

цог Девонширский (1698—1755). Лорд Кавендиш был не только государственным деятелем, но также благотворителем и меценатом, и, вероятно, уже неоднократно встречался с Генделем в Лондоне.

По условиям договора Гендель должен был устроить серию как минимум из шести концертов, причём на одном из них исполнить новое произведение, сбор от которого предназначался на благотворительные цели. Этим произведением стала оратория «Мессия», завершённая вчерне в Лондоне 12 сентября 1741 года.

Примерно 4 ноября (точная дата неизвестна) Гендель отплыл на корабле из английской столицы и, сделав по пути остановки в Честере и Холихеде, прибыл 18 ноября в Дублин. Остановка в Честере потребовалась из-за разыгравшегося на море шторма. Однако композитор приятно провёл время в этом городе, поскольку там жил его страстный почитатель Чарлз Ли, пригласивший его погостить в своём доме.

Чтобы не терять времени зря, Гендель задумал устроить в Честере репетицию уже готовых номеров «Мессии», для чего попросил позвать лучших местных музыкантов. Во время репетиции произошёл анекдотический случай, о котором рассказал впоследствии Чарлз Бёрни — в то время он, пятнадцатилетний подросток, увидел Генделя впервые, хотя уже многое о нём слышал от своего учителя музыки, органиста Эдмунда Бейкера. В 1784 году Бёрни писал: «Я учился тогда в частной школе и прекрасно помню, как он курил трубку за чашкой кофе в кофейне на Бирже; мне было любопытно видеть столь выдающегося человека, и я пристально наблюдал за ним всё время, пока он оставался в Честере»¹. Композитору порекомендовали в качестве солиста местного маляра по фамилии Джэнсон (Janson), певшего в церковном хоре, заверив, что тот умеет читать ноты с листа. По-английски это выражение звучит как «at sight». Когда выяснилось, что Джэнсон не в состоянии осилить свою партию, и Гендель, выругавшись на четырёх языках, выразил ему своё неудовольствие, тот якобы остроумно вывернулся, сказав, что он-таки может петь с листа, но... «не совсем с первого взгляда» («not at first sight»). Впрочем, в Честере обнаружили и вполне профессиональные музыканты: уже упомянутый соборный органист Эдмунд Бейкер и его коллега Маклейн (известна только фамилия) с же-

¹ Пер. А. Лосевой. Цит. по: Бёрни Ч. Указ. соч. С. 62.

ной-певицей. Чета Маклейн понравилась Генделю, и он пригласил их принять участие в своих дублинских концертах.

О прибытии композитора в Дублин местная газета общала в весьма пышных выражениях, делая акцент на благочестивой серьёзности генделевского искусства и ни единым словом не упоминая об операх: «В прошлую среду сюда прибыл на пакетботе из Холихеда прославленный доктор Гендель — Джентльмен, повсеместно известный своими превосходными Композициями во всех родах Музыки, а особенно своими *Te Deum*, *Jubilate*, Антемами и другими сочинениями Церковной Музыки (из которых в последние годы преимущественно состояли концерты в Круглой церкви, принесшие столь много средств на благотворительный счёт Мерсеровской больницы). Он намерен исполнить здесь свои оратории, для чего он уже ангажировал вышеупомянутого господина Маклейна, его жену и нескольких других наилучших музыкантов».

Уже через три дня после приезда Генделя, 21 ноября, в церкви Святого Андрея («Круглой церкви», как её называли дублинцы) в пользу городской больницы был дан очередной благотворительный концерт, в котором исполнялись уже хорошо известные здесь «*Te Deum*» и «*Jubilate*», а также один из «Коронационных антемов». Во время этого концерта Гендель играл на церковном органе, вызвав восторги публики. Его собственный орган, отправленный из Лондона ещё в октябре, задержался в пути, из-за чего он не мог сразу же приступить к подготовке концертов.

Между тем в Дублин начали прибывать приглашённые Генделем солисты. 21 ноября приехала сопрано Кристина Мария Авольо — немецкая певица, вышедшая замуж за итальянца; в дублинских концертах Генделя она стала примадонной.

Независимо от Генделя, однако весьма удачно с ним совпав по времени, в столицу Ирландии привёз свою театральную труппу его старый знакомый импресарио Джон Рич. Звездой его труппы была Сюзанна Мария Сиббер, давняя знакомая композитора. В операх Генделя она никогда не пела, зато в ораториях выступала неоднократно, начиная с 1733 года, когда исполнила партию Иаили в «Деборе». Красивое, пусть и не очень сильное, контральто, проникновенная декламационная манера и личное обаяние Сюзанны Сиббер произвели на Генделя такое впечатление, что он терпеливо разучивал с ней все её партии, поскольку

ку как минимум в начале своей певческой карьеры она пела по слуху, не зная нот. Вопрос о беглом «чтении с листа» здесь даже не ставился.

Сюзанна, как мы уже упоминали ранее, была сестрой композитора Томаса Арна, а в 1734 году вышла замуж за актёра Теофилуса Сиббера, сына Колли Сиббера, который был видным театральным деятелем — актёром, драматургом и импресарио. Семейство Сибберов руководило театром Друри-Лейн, где Сюзанна дебютировала как трагическая актриса (до этого она чаще появлялась в комедийных ролях, в том числе в роли Полли из «Оперы нищего»). К несчастью, брак Сюзанны Марии и Теофилуса оказался совершенно неудачным. Из-за расточительности Теофилуса супруги задолжали много денег и были вынуждены принять на постой богатого квартиранта, Уильяма Слоупера, с которым у Сюзанны начался роман. В 1738 году Теофилус Сиббер подал в суд на жену, обвинив её в прелюбодеянии. Она в ответ заявила, что он сам вынудил её к сожителству со Слоупером едва ли не угрозами, поскольку рассчитывал на денежную благодарность последнего. Через год состоялся ещё один процесс, на котором Сиббер обвинил Слоупера в «похищении» Сюзанны. На самом деле она просто ушла от мужа к любовнику, от которого затем родила дочь Мэри (Молли). Сиббер пытался насильно забрать беременную жену из дома Слоупера, но братья Сюзанны заставили его отпустить её. Отъезд Сюзанны осенью 1741 года в Дублин был отчасти вынужденным; требовалось замять неутрахающий семейный скандал. В Дублине, конечно, обо всём этом было тоже известно. Однако, поскольку город не был избалован гастролями столичных знаменитостей, на отношение публики к игре и пению Сюзанны её подпорченная репутация не повлияла. Один из анонимных поклонников Сиббер напечатал в марте 1742 года восторженное стихотворение об игре и пении актрисы, завершавшееся умильными строками:

О дивное дитя! Сколь мал
Сосуд, что Бог таланту дал!

Сюзанна в то время была далеко не девочкой (ей исполнилось 28 лет), но, видимо, выглядела моложе своего возраста. Судя по портрету, написанному Томасом Хадсоном, облик Сюзанны безусловно таил в себе неотразимую привлекательность, хотя идеальной красавицей она не явля-

лась. Огромные умные глаза, гордые брови, чистый благородный лоб, изящная фигура — такая женщина могла бы иметь успех на сцене, даже не обладая одарённостью Сиббер. Генделя, разумеется, прежде всего интересовали именно её таланты, однако и к личности Сюзанны он также не остался равнодушным. Когда в 1742 году Сюзанна вернулась в Лондон и зажила своим домом, заведя артистический салон, Гендель стал в нём частым гостем. Сиббер же, в свою очередь, продолжила петь в его ораториях, хотя в театре её слава достигла апогея благодаря актёрскому дуэту с великим Дэвидом Гарриком (1717—1779).

Гендель снял в Дублине дом на Эббот-стрит и разместил в газетах объявление о подписке на шесть абонементных концертов. Они должны были проходить в новом, лишь в октябре открывшемся, концертном зале на Фишэмбл-стрит, в так называемом «Музыкальном зале Нила» (*Neal's Music Hall*). В Дублине жили музыкальные издатели Джон и Уильям Нилы; вероятно, они вместе, или по крайней мере один из них, внесли собственные средства на постройку зала. Уильям Нил являлся казначеем Филармонического благотворительного общества и был явно заинтересован в создании специального помещения, в котором могли бы проходить концерты с участием хора и оркестра. Зал вмещал всего 600 человек, но для Дублина это было немало.

29 декабря 1741 года Гендель написал Чарлзу Дженненсу письмо, в котором подробно описывал удачное начало дублинского сезона и продвижение своей работы над партитурой «Мессии».

«Сэр,

с величайшим удовольствием убедился я в неизменности Вашего доброго ко мне расположения благодаря строкам, которые Вы милостиво послали мне, предваряя ими Вашу ораторию «Мессия», положенную мною на музыку ещё до моего отъезда из Англии. Ваше великодушное участие в моих делах побуждает меня отважиться дать Вам отчёт о моих здешних успехах. Знатное общество оказало мне честь, поддержав подписку на шесть вечеров, благодаря чему все 600 мест в зале оказались полностью раскупленными, так что не пришлось продавать ни одного билета у входа. Исполнение, признаюсь, отбросив всякое тщеславие, было встречено всеобщим одобрением. Синьора Авольо, которую я привёз из Лондона, всем очень нравится. Я дополнил её весьма удовлетворительным тено-

ром. Басы и контратенора здесь очень хороши. Остальные хористы (под моим управлением) стараются изо всех сил, инструменталисты же поистине великолепны. Их возглавляет господин Дюбур [*Dubourgh*]; музыка в этом прелестном зале звучит восхитительно, и это так вдохновляет меня (да и здоровье моё прекрасно), что я солирую на моём органе с более чем привычным успехом. Я начал с “Веселого, Задумчивого и Умеренного”, и заверяю Вас, что слова “Умеренного” всех тут приводят в восторг¹. Публика здесь состоит, за исключением цвета благородных дам и прочих видных людей света, из большого количества епископов, настоятелей, декана колледжа, а также самых выдающихся мужей в области законовещения, вроде канцлера, главного аудитора, и т. д. — и все они были впечатлены стихами. Поэтому я решил исполнить это произведение ещё раз.

У меня нет слов, чтобы описать ту доброту, которую здесь проявляют ко мне, однако Вам, несомненно, известна учтивость этой благородной нации. Вы можете сами вообразить, с каким наслаждением и удовлетворением я провожу тут время, сочетая воедино почести, пользу и приятность [*Honour, profit, and pleasure*]. Мне уже предлагают дать ещё больше концертов, когда закончатся шесть, устроенных по подписке. Милорд Герцог Лорд-Губернатор (который со всем семейством присутствует на каждом концерте)² берётся с лёгкостью обеспечить мне разрешение Его Величества, чтобы я мог остаться тут дольше, нежели намеревался.

Я вынужден обратиться к Вам с просьбой выразить моё глубочайшее почтение милорду и миледи Шефтсбери, ведь Вы знаете, как я дорожу их добрым ко мне расположением³. Мои наилучшие пожелания и сэру Уильяму Нэтчбуллу. Премного буду Вам обязан, если Вы передадите мои скромные приветствия также другим моим покровителям и друзьям. С нетерпением ожидаю благоприятных вестей о Вашем здоровье и процветании, в коих я истинно заинтересован. Что касается Ваших опер, то мне нет нужды Вас этим обременять, ибо весь город суда-

¹ «L' Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato» — ода или оратория Генделя на текст Джона Мильтона в обработке Джеймса Харриса, принятой по рекомендации Дженненса. Премьера состоялась в Лондоне в 1740 году.

² Уильям Кавендиш был женат на леди Кэтрин Хоскинс (?—1777); у них было семеро детей, из которых до взрослых лет дожили шестеро.

³ Энтони Эшли Купер (1711—1771), четвёртый граф Шефтсбери — один из почитателей Генделя и дальний родственник его друга Джеймса Харриса. Его первой супругой была Сюзан Ноэл (1710—1758), дочь графа Гейнсборо.

чит об их неуспехе, и письма из Ваших краёв доходят до здешних знатных людей, не возбуждая в них ничего, кроме превеликого веселья и смеха. Первая опера, которую я сам слышал перед отъездом из Лондона, продолжала меня потешать в продолжение всего путешествия. О второй же опере, называемой “Пенелопа”, некий знатный джентльмен очень остроумно высказался: “Скажу вослед Арлекину: наша Пенелопа — вроде салопа”. Но, похоже, я слишком долго испытываю Ваше терпение. Прошу Вас, будьте уверены в искреннем почитании и уважении, с которыми я имею честь оставаться

Вашим, сэръ, премного обязанным
и покорнейшим слугой.

Джордж Фридерик Гендель».

Из этого письма, в частности, явствует, что Гендель перед отъездом успел побывать на представлении 31 октября пастиччо «Александр в Персии». Осмеянная в письме опера Бальдассаре Галуппи «Пенелопа» на либретто Паоло Ролли была поставлена 12 декабря, когда Гендель давно уже был в Дублине, так что едкая шутка в её адрес — следствие, вероятно, неизжитой горечи при мысли о собственной «Деидами». Дженненс не был никак причастен к упомянутым здесь «Вашим операм»; Гендель имел в виду Лондон в целом, по контрасту с которым Дублин казался средоточием доброжелательности и гостеприимства. Отсюда — сложившееся уже в декабре 1741 года желание композитора продлить свои дублинские «каникулы», для чего ему требовалось согласие короля, поскольку Гендель числился на придворной службе в качестве учителя принцесс.

Серию подписных концертов Гендель начал ораторией «Весёлый, Задумчивый и Умеренный», текст которой был составлен Джеймсом Харрисом и Дженненсом из двух поэм Мильтона. В наше время произведения философско-морализующего характера имеют гораздо меньше шансов на успех, нежели в XVIII веке, когда публика радостно упивалась назиданиями, облачёнными в высокохудожественную форму. Далее публике была предложена пастораль «Ацис и Галатей» вкупе с «Одой ко Дню святой Цецилии». В конце января прозвучала оратория «Эсфирь». Всякий раз Гендель, по своему обычаю, исполнял между актами ораторий свои инструментальные концерты, солируя на органе. Успех был таким, что уже 6 февраля была объявлена подписка на следующие шесть концертов; подписчики допускались

также на генеральные репетиции, так что имели возможность прослушать все произведения как минимум дважды. 17 февраля Гендель дал ораторию «Празднество Александра», затем вновь — «Весёлого, Задумчивого и Умеренного», а в конце марта — свою предпоследнюю оперу «Гименей», названную в объявлении «серенадой». Уже готовя к исполнению «Мессию», Гендель ещё раз сыграл «Эсфирь», которая всегда нравилась публике. А после премьеры «Мессии» по просьбам дублинцев прозвучал «Саул»; к этому времени в город приехал мастер игры на разных духовых инструментах, некто Шарль (или Чарлз), что сделало возможным исполнение этой оратории.

Все эти концерты не только знакомили дублинцев с творчеством Генделя, но и возбуждали повышенный интерес перед мировой премьерой «Мессии», первоначально назначенной на понедельник 12 апреля, но затем по просьбе самых влиятельных лиц перенесённой на полдень 13 апреля. Гендель не был суеверным. Предошущение триумфа носилось в весеннем воздухе, и оно его не обмануло.

«Мессия»: история создания и концепция

Оратория «Мессия» — едва ли не самое знаменитое произведение Генделя, и при этом одно из наименее типичных для его творчества в данном жанре. Хотя бессюжетные оратории, в которых нет персонифицированных героев, у него встречались и ранее, и позднее, «Мессия» стоит особняком. Некий сюжет здесь прослеживается, только он представляет собой не повествование о конкретных людях и даже народах, а всемирную историю человечества, воспринятую через призму вселенского христианства. При этом «Мессия» — совершенно светское произведение, изначально рассчитанное на исполнение не в церкви, а в концертном зале, хотя весь словесный текст представляет собой компиляцию фрагментов из Ветхого и Нового Завета.

Автором этой компиляции был Чарлз Дженненс, которому приходилось заботиться о том, чтобы либретто не могло бы вызвать нареканий со стороны церковных властей и приверженцев пуританизма. «Мессия» — оратория о Христе, однако Христос нигде не назван по имени, и это отнюдь не случайно.

«Мессия» («Машйах») — древнееврейское слово, означающее примерно то же, что греческое «Христос»: «По-

мазанник Божий». В Англии XVIII века дать светскому музыкальному произведению название «Христос» было совершенно невозможно. Причины этого заключались даже не в строгости церковных предписаний, а в религиозном менталитете англичан, сильно отличавшемся от менталитета немцев, хотя те и другие являлись протестантами. Лютеранство изначально несло в себе очень мощный личностный заряд, воплотившись прежде всего в ренессансном универсализме фигуры самого Мартина Лютера — не только реформатора церкви и религиозного идеолога, но и писателя, поэта, музыканта. «Зачем отдавать дьяволу все красивые мелодии?» — риторически спрашивал Лютер и охотно позволял исполнять в храмах тогдашние «шлягеры», снабдив их благочестивыми текстами. Вовлечение в богослужение всех новых форм поэтического и музыкального искусства привело к невероятному расцвету немецкой протестантской философии, литературы и музыки в XVII и XVIII веках. Пиетизм, ставший популярным в Германии как раз во времена юности Генделя, позволял верующим достаточно свободное и интимное общение с Богом. Такие выражения, как «мой Иисус», «дражайший Иисусе» (*Liebster Jesu*), «Иисус, радость моя» (*Jesu meine Freude*) и даже «Иисусик» (*Jesulein*), изобиловали в текстах немецких церковных песен, духовных мотетов, кантат и пассионов, в том числе баховских, при том что сам Бах к пиетистам не принадлежал. В гамбургских пассионах, как мы помним, Иисус мог петь ариозо и даже арии. В «Страстях по Матфею» Баха в партии Иисуса встречаются очень проникновенные речитативы ариозного склада — это речь явно от первого лица.

В Англии такое отношение к Христу было совершенно немислимо. Англиканская церковь изначально создавалась под эгидой королевской короны. Хотя общественные предпосылки для реформации в Англии безусловно существовали, выражение религиозных чувств носило здесь менее личностный характер, чем в Германии, а борьба религиозных направлений проходила под другими лозунгами. Официальное англиканство выглядело весьма торжественно и сохраняло многие черты пышной католической обрядности. Радикальные приверженцы очищения религии от всего наносного, пуритане, фактически пришедшие к власти в начале 1640-х годов и отправившие в 1649 году на плаху короля Карла I, за 20 лет своего правления старались изгнать из жизни общества всё, что, по их мнению, несло в себе порочный светский дух: театр, танцы,

а также слишком изысканную церковную музыку — многоголосные композиции, которыми так славился XVI век. Уничтожению подвергались даже церковные органы, которые тоже казались ненужным излишеством. Правда, после реставрации монархии в 1660 году традиция быстро восстановилась, поскольку были живы её носители, и далеко не все инструменты и ноты оказались истреблёнными. Но влияние пуританских взглядов на общественное мнение было достаточно сильным и во времена Генделя. Соединение государственного официоза с подчеркнутой сдержанностью в выражении личных религиозных чувств стало той чертой английской церковной музыки, с которой Генделю приходилось считаться. Нельзя сказать, что такой подход претил его натуре — скорее, наоборот, импонировал, ибо неукротимый общественный темперамент сочетался в нём с внутренней замкнутостью. Возможно, Гендель долго присматривался к англиканству, принятие которого было необходимо для получения британского гражданства, пока не убедился: такая религия вполне соответствует его представлениям о Боге и об истинном благочестии, а стало быть, на его совесть не ляжет грех вероотступничества.

Бог в лексиконе англиканской церкви — исключительно Господь (*Lord*), Спаситель (*Savior*), Искупитель (*Redeemer*), в крайнем случае «мой Господь» (*My Lord*). Никакая фамильярность здесь была недопустима, даже по отношению к Иисусу-младенцу. В «Мессии» господствует эпический, торжественный и возвышенный тон, что несколько не исключает искреннюю теплоту религиозного чувства.

Поскольку в оратории нет драматического сюжета, она делится не на акты, а на три части, каждая из которых имеет свой смысловой стержень.

Оратория открывается торжественной французской увертюрой, представляющей собой вступление и фугу в строгой тональности ми минор, которая выигрышно контрастирует с лучезарным ми мажором начальных номеров — речитатива и арии тенора.

В первой части повествуется об ожидании Мессии, его рождении и всеобщей радости по этому поводу. Тенор вещает народам о скором пришествии Спасителя и о грядущем переустройстве всего мироздания (ария «Всякий дол да возвысится» — «*Every valley shall be exalted*»). Альт призывает Иерусалим прислушаться к благой вести. Музыка излучает ясный свет, оттеняемый ради пущего контраста несколькими сумрачными эпизодами. Так, перед упоительно

радостным хором «Вот и Младенец нам родился» («For unto us a Child is born») звучит ария баса в тёмном си миноре: «Народ, что блуждает во мраке, увидит свет великий» («The people who walked in darkness»). Границей между погрязшим в заблуждениях дохристианским миром и светом христианства служит маленький оркестровый эпизод в непорочно чистом до мажоре — Пифа. В Италии так назывались наигрыши пастухов (пифферари), которые на Рождество спускались в города с окрестных гор и музицировали на дудках и волынках перед уличными вертепами и изваяниями Мадонны с Младенцем — в память о вифлеемских пастухах, пришедших поклониться новорождённому Иисусу. Гендель, несомненно, видел таких народных музыкантов в Италии, но Пифа из «Мессии» — вовсе не зарисовка фольклорной сценки, а идеальный образ Рождества. История человечества как бы начинается с белого листа, с возвращения к райской невинности, с ошеломляюще нового образа Бога-Младенца, принесшего в мир высшую любовь.

После этой чарующей, но несколько не сентиментальной колыбельной следует единственный во всей оратории речитативный диалог: Ангел является пастухам и зовёт их поклониться новорождённому Мессии. В речитативе, как и в соседнем хоре, цитируется текст Евангелия от Луки, в том числе ставшее каноническим во всех христианских конфессиях славословие «Слава в вышних Богу» («Glory to God»). Генделю удаётся выразить небесную радость, не переходя к парадной стилистике хвалебного антема или оды; сильные средства он приберегает для других частей оратории. Первая же часть «Мессии» завершается пасторальной идиллией, ибо Христос здесь предстаёт как Добрый пастырь, власть которого легка и приятна.

Вторая часть также имеет внутреннее членение, обусловленное и текстом, и музыкальной логикой. Несколько начальных номеров повествуют о страстях Христа. Пастырь превращается в жертвенного Агнца, взявшего на себя грехи мира. «Взгляни, вот Агнец Божий», — скорбно и сокрушённо призывает хор в начальном номере, текст которого перекликается с церковным песнопением, которое Бах цитирует во вступительном хоре «Страстей по Матфею»: «О Агнец Божий, невинный, к древу креста пригвождённый». Но Бах в своём хоре рисует огромную красочную фреску со множеством планов и разными группами, наблюдающими за шествием на Голгофу. Гендель в «Мессии» далёк от подобной драматизации пассионного сюжета. Эмоции в «Мессии» не

столь обнажённо остры, как в «Страстях по Матфею», но не менее сильны. Слушатели дублинской премьеры были особенно потрясены арией альта, исполняемой после начального хора второй части: «Он был презрен и отвержен» («He was despised»), при том, что эта ария довольно сдержанна по тону, кроме среднего раздела, где говорится об издевательствах над Христом. Грандиозная хоровая фреска из нескольких номеров завершает пассионный цикл внутри «Мессии».

Нужно заметить, что в Англии, в отличие от Германии, традиция пассионов отсутствовала. Недаром Гендель никогда не исполнял в Англии свои «Страсти по Брокесу», созданные исключительно для Германии. В качестве церковной музыки это сочинение никак не вписывалось в регламент англиканского богослужения, да и в качестве оратории было неуместно: Христос, поющий арии, шокировал бы пуритан. Даже генделевская итальянская оратория «Воскресение» была бы, наверное, воспринята в Англии в штыки, хотя там Иисус лишь упоминается другими персонажами. Поэтому, подбирая тексты для пассионного эпизода «Мессии», Дженненс избегал прямых цитат из Евангелий, составив повествование из фрагментов ветхозаветных книг, содержащих соответствующие пророчества.

Эпически трактованный пассион сменяется во второй части размышлениями об апостольской проповеди христианства и его победе над умами миллионов. Финалом второй части оратории является великолепный ликующий хор «Аллилуйя», представляющий собой по сути самостоятельный антем. Сложную, витражно пёструю форму этого хора пронизывает многократно повторяющийся возглас «Аллилуйя!» в бодром, почти танцевальном ритме. В тексте «Аллилуйи», взятом, как ни странно, из «Апокалипсиса», говорится о вечности царствия Господня, и эта идея воплощается передачей темы из голоса в голос, из регистра в регистр. Кажется, будто радость охватывает всё мироздание, ибо жертвенный подвиг Спасителя принёс миру освобождение от страха смерти и внушил веру в возможность вечной жизни.

Здесь история земного пути Мессии завершается, однако оратория имеет ещё и третью часть, более краткую, чем предыдущие, но не менее важную. Тема третьей части — ожидание смерти, Страшного суда и грядущего Воскресения из мёртвых. Несмотря на столь мрачную тематику, музыка Генделя и здесь остаётся преимущественно

светлой, излучающей покой, уверенность и надежду. Тот трепет и ужас перед смертью, который впоследствии воплотился в «Реквиеме» Моцарта, Генделю был совершенно чужд. Однако не менее чуждо ему было и то экстатическое упоение мыслью о желанности смерти, которое иногда ощущается в музыке Баха — в пассионах, кантатах, некоторых органных хоральных прелюдиях и других сочинениях. Гендель совсем иначе трактует эту тему, делая акцент на вечной жизни.

Третья часть «Мессии» открывается просветлённой арией сопрано в ритме медленного менуэта: «Я знаю, Искупитель мой жив» («I know that my Redeemer liveth»). Возможно, на включении этих слов в либретто оратории настоял именно Гендель, поскольку они были у него связаны с сугубо личными воспоминаниями. Из погребальной проповеди в память об умершей в 1718 году сестре Генделя, Доротее Софии Михаэльсен, известно, что она часто повторяла эти слова — естественно, на немецком языке: «Ich weiss, dass mein Erlöser lebet». Гендель, несомненно, должен был слышать данное библейское изречение в родном доме из уст сестры или матери. Последняя, напомним, была дочерью пастора и хорошо знала Писание, а от неё любимую фразу могли перенять и дети. Во всяком случае, печатный экземпляр поминальной проповеди памяти сестры Гендель должен был получить от зятя Михаэльсена в 1719 году, когда приезжал домой повидаться с родными. Фридрих Кризандер полагал далеко не случайным, что эта ария поручена именно женскому голосу¹. Во всех прижизненных исполнениях «Мессии» она всегда поручалась певицам, а не мальчикам или кастратам. Можно усмотреть в этом тайное посвящение памяти сестры, а может быть, также и любимой матери, утрату которой Гендель в своё время горько оплакивал, утешаясь надеждой на встречу с ней в лучшем мире. Ещё более трогательно то, что сам Гендель перед смертью нашёптывал именно эти слова, находя в них последнее душевное прибежище. Поэтому Рубийяк, создавший памятник Генделю в Вестминстерском аббатстве, изобразил композитора с нотным листом, на котором ясно читаются первые такты арии сопрано из третьей части «Мессии». Скульптор знал, как много эти слова значили в жизни Генделя.

Ещё одна ария, в которой говорится о смерти, однако

¹ *Chrysanther F. Op. cit. Bd. 1. S. 491.*



Ария сопрано
в начале третьей
части оратории
«Мессия».
Автограф
Г. Ф. Генделя
1741 г.
(факсимиле)

Надгробный
памятник Генделю
в Вестминстерском
аббатстве.
Скульптор
Ф. Рубийак.
Фрагмент

без всякого страха и отвращения, поручена басу: «Труба вострубит» («The Trumpet shall sound»). Слова этой арии переключаются с фрагментом латинского песнопения «Dies irae» («День гнева»), входящего в канонический текст Реквиема. Композиторы-католики, стремившиеся выразить ужас, который должен охватывать душу при звуках трубы Страшного суда, прибегали к разным средствам. У Моцарта это величавое соло тромбона («Tuba mirum»), которому отвечают смятенные реплики певцов. У романтиков Берлиоза и Верди на слушателя в начале «Tuba mirum» обрушиваются яростные фанфары целой армии медных инструментов. Гендель был далёк от подобных представлений о Страшном суде. В «Мессии» ария баса звучит торжественно и ободряюще: да, труба вострубит, и мёртвые воскреснут, но нужно не страшиться, а радоваться, ибо «все мы изменимся» — то есть за смертью последует новая жизнь в просветлённом облике. Внушительный мужской голос ярко контрастирует здесь с солирующей трубой-кларино, излучающей ангельское сияние, парящее над всем остальным оркестром. Царственный ре мажор этой арии отзывается в тональности последнего хора «Мессии», который, в свою очередь, перекидывает музыкально-смысловую арку к хору «Аллилуйя» из второй части и «Слава в вышних Богу» из первой.

Идея и замысел оратории уникальны: ни один композитор до Генделя не создавал ещё произведения, посвящённого вселенской миссии Спасителя в прошлом, настоящем и будущем. Обычно в ораториальных жанрах трактовалось лишь какое-то одно событие из земной жизни Христа, но не сама идея Мессии, объединяющая Ветхий и Новый Завет. Гендель и Дженненс сумели найти единственно верный в такой ситуации подход, обусловивший универсальность концепции произведения. «Мессия» — не история жизни Христа, а история человечества, судьба которого связана с жертвой Спасителя. Человечество и есть главный «герой» произведения. Поэтому «Мессию» можно определить как музыкально-философскую концепцию всемирной истории — концепцию вполне оптимистическую и соответствующую внутреннему убеждению художника эпохи Просвещения в прекрасной и разумной устроенности бытия.

Гендель вполне отдавал себе отчёт в уникальности и универсальности этой оратории, а также в том, что именно с ней его имя прочно войдёт в историю, причем не только историю музыки. На двух своих поздних парадных портретах он изображён с партитурой «Мессии». Эти портреты,

конечно, носили программный характер, выражая не только взгляд живописца, но и собственное видение Генделем своей личности, приобретшей после создания «Мессии» новое качество и новый статус.

На портрете работы Томаса Хадсона, заказанном Джененсом в 1749 году, композитор, излучающий титаническую мощь, сидит в горделивой позе, достойной полководца или законодателя, возле массивного стола. Одной рукой он опирается на бедро, а другой держит перед собою нотные листы с «Мессией» (титульный лист свисает вниз, дабы можно было прочесть название произведения). При взгляде на картину становится ясно: шедевр христианской музыки Нового времени создал отнюдь не смиренный аскет. Пальцы опёртой руки собраны в кулак, кроме резко отставленного большого — в этом жесте сквозит пресловутая лютеровская неколебимость («На том стою»...). Могучая телесность, достойная библейских героев в изображении Микеланджело или Рубенса, как будто норовит разорвать дорожную одежду знаменитого и преуспевающего маэстро. Пышный парик словно бы наэлектризован от соприкосновения с вдохновенным лицом. Представить себе, что такой человек способен покорно служить кому-либо, кроме самого Бога, невозможно. Да и Богу он служит с чувством собственного достоинства, без страха и унижения.

Этот портрет уже в 1749 году, то есть вскоре после своего появления, начал широко тиражироваться в виде гравюр и акватинт. В XVIII веке он распространился за пределы Англии, став одним из наиболее узнаваемых изображений Генделя (большая коллекция таких гравюр хранится в музее композитора в Галле). Правда, не везде в этих репликах читается название «Мессии»; на некоторых гравюрах видны другие, не всегда ясно различимые ноты.

Более поздний портрет, написанный Хадсоном в 1756 году, совсем иной по характеру и настроению, но внутри него также присутствует «Мессия» как главное достижение Генделя и предмет его наивысшей творческой гордости. Пожилой и уже не очень здоровый, однако всё ещё величавый и роскошно одетый Гендель сидит здесь рядом со столом, на котором стоит на пюпитре партитура «Мессии». Одной рукой композитор придерживает трость с изысканно отделанным золочёным набалдашником; к креслу прислонена шпага с также золочёным эфесом — знак его высокого положения в обществе (официально Гендель именовался эсквайром, то есть приравнивался к нетитулованным

дворянам). Хадсон поместил фигуру Генделя в интерьер, который носит вроде бы бытового характер, но допускает символическое истолкование. Композитор сидит в комнате, выходящей на балюстраду, достойную дворца. С балкона смутно просматривается пейзаж, но важен не столько он, сколько сияющее в просвете вечернее небо — метафора Бога и вообще высших сфер. На этом портрете лицо Генделя выражает не упоение своим безусловным триумфом, а спокойное осознание завершённости жизненного предназначения. Это лицо внутренне нестигаемого, но много испытывавшего человека, который исполнил свой долг и готов теперь ко всему, ибо знает: бессмертие ему обеспечено. На портрете 1749 года Гендель взыскующе смотрел в сторону, как если бы прислушивался к доносящимся из-за рамки картины звукам «Мессии», следя за исполнением по партитуре. Лицо на позднем портрете обращено к зрителю, но Гендель не видит собеседника: в 1753 году он полностью ослеп. Несколько отсутствующий взгляд великого композитора обращён внутрь себя и в сердцевину вещей. Он воспринимает лишь звуки мира и данную ему в ощущениях материальность предметов. Поза его совершенно спокойна, но кажется, будто Гендель уже готов встать, оперевшись на прочную трость, раскланяться, надеть чёрную шляпу, зажатую под мышкой, и уйти туда, где светит закатное солнце. Он одет для парадного выхода, в серебристо-серый бархат, украшенный дорогим галуном, а на голове у него безупречно свежий белый парик. Этот небудничный вид можно истолковать двояко: либо композитор просто собрался в высшее общество или в театр, либо готов вообще покинуть этот мир, оставив ему главное произведение своей жизни — «Мессию».

С арией из третьей части «Мессии» в руках Гендель, как уже упоминалось, изображён на надгробии в Вестминстерском аббатстве. Дабы никаких сомнений у зрителя не возникало, на листе, стоящем на заднем плане, Рубийяк начертал название оратории.

Наконец, на памятнике, поставленном в Галле в 1859 году по проекту скульптора Германа Рудольфа Хайделя, Гендель также представлен с партитурой «Мессии». Кажется, будто композитор вернулся после долгого отсутствия на родину и принёс согражданам самое важное и дорогое из созданного на чужбине. Вполне возможно, что именно так оно и было, ведь в последний раз Гендель приезжал в Галле в 1750 году и вполне мог взять с собой «Мессию».

Сосредоточенное лицо Генделя обращено к Мариенкирхе и рыночной площади, а взгляд, похоже, устремлён в тот переулок, где стоял и до сих пор стоит его отчий дом. В настоящее время за спиной Генделя и по обеим сторонам от памятника располагаются современные торговые центры и кафе, а между ним и церковью ездят трамваи и в дневное время идёт бойкая торговля фермерскими продуктами. В этом контексте напряжённая задумчивость лица композитора приобретает неожиданный смысл. Способны ли все эти снующие под его ногами люди, включая домохозяйек с кошёлками, пенсионеров с собачками, молодых мам с детьми, студентов из разных стран, весёлых подростков на велосипедах, деловитых служащих мэрии, официантов, торговцев, туристов, восточных красавиц в хиджабах, смуглых гастарбайтеров, — понять и оценить его «Мессию»? А ведь он старался в том числе и для них.

Премьера и исполнители

Подготовка к премьере оратории сопровождалась как радостным предвкушением музыкального чуда, так и досадными препятствиями.

Для исполнения ораторий требовался, естественно, хор. В Дублине имелось два церковных хора, объединив которые Гендель мог набрать приемлемое количество певчих. Казалось бы, в городе, где любили и ценили его музыку, никакие отказы ему не грозили. Тем не менее настоятель собора Святого Патрика ещё до начала репетиций «Мессии» попытался запретить своим певчим участвовать в концертах Генделя, даже благотворительных.

Этим настоятелем был не кто иной, как великий писатель Джонатан Свифт (1667—1745), который на склоне лет сделался ревностным пуританином, а в 1742 году после перенесённого инсульта помутился рассудком. Свифт хорошо представлял себе, кто такой Гендель, поскольку у них с давних пор было немало общих знакомых: Джон Арбутнот, Александр Поуп, граф Бёрлингтон, герцог Чендосский, Мэри Пендарвс и др. Тем не менее, когда в январе 1742 года встал вопрос об участии в концертах Генделя хористов обоих дублинских соборов, церкви Креста и собора Святого Патрика, Свифт, поначалу давший согласие, вскоре забрал свои слова назад. Не смягчило его даже то, что часть концертов, проходившая под эгидой Филармо-

нического общества Дублина, имела благотворительные цели: доход шёл в пользу пациентов Мерсеровской больницы. 28 января Свифт написал своему заместителю, субдекану, возмущённое и язвительное письмо, в котором, помимо прочего, говорилось:

«Сим я требую и настаиваю, чтобы почтеннейший заместитель декана не разрешал никому из певчих, а также каким-либо хористам и органистам, присутствовать или участвовать в любом публичном музыкальном представлении без моего позволения, или его позволения, при условии, что предварительно будет получено разрешение от собрания церковного капитула. Поскольку поступило сообщение, будто я позволил неким певчим присоединиться к сбору скрипачей на Фишэмбл-стрит, сим заявляю: я не помню, чтобы я давал подобного разрешения, подписывал его и скреплял своей печатью. Если же такое подделанное разрешение обнаружится, сим я его аннулирую и делаю ничтожным. Поручаю моему вышеупомянутому заместителю и собранию капитула наказать подобных хористов, которые дерзнут появиться там в качестве певунов, скрипачей, дударей, трубачей, литавристов, барабанщиков, и вообще в качестве любых игроков, согласно мере омерзительных отягчающих последствий их непослушания, мятежного духа, вероломства и неблагодарности».

Презрительное отношение Свифта к музыкантам объяснялось не только его болезненной желчностью и нервной возбудимостью, но и прискорбным отсутствием вкуса к музыке, в чём он ранее сам признавался в письме Роберту Харлею от 9 февраля 1719 года. Свифт досадовал, что на него свалилось административное руководство церковной капеллой: «Я имел честь сделаться главарём банды из девятнадцати музыкантов (включая мальчишек), которых, как мне ведомо, лишь на пять голов меньше, чем у моего друга герцога Чендосского, между тем в музыке я смыслю примерно как житель Московии»¹. Справедливости ради заметим, что в «Московии» (России) того времени действительно ещё не было развитой профессиональной музыки

¹ «I understand musick like a Muscovite» // The Manuscript of Rye and Hereford Corporation. London, 1892. P. 404. Цит. по: HRD. — www.chriss.ccard.org/HRD/1719.htm (20.07.2015).

европейского образца. Однако вскоре положение изменилось: в 1735 году в Санкт-Петербург приехала итальянская оперная труппа. Посол России в Лондоне в 1732—1738 годах князь Антиох Кантемир разбирался в музыке очень неплохо и посещал представления опер Генделя.

Окружающим удалось уговорить Свифта сменить яростный гнев на сдержанную милость, и певчие из его собора в премьерe «Мессии» всё-таки участвовали. Гендель смог составить хор из двадцати шести человек, мужчин и мальчиков, к которым в кульминационных местах присоединялись и солисты. Солистов было девять — в два раза больше, чем в нынешних исполнениях «Мессии», где их обычно бывает всего четверо. Имена участников премьеры и последующих дублинских исполнений известны: два сопрано — Кристина Авольо и миссис Маклейн, жена честерского органиста; контральто — Сюзанна Мария Сиббер; два дублинских контртенора — Уильям Лэм и Джозеф Вард; два тенора — Джеймс Бейлис и Джон Чёрч; два баса — Джон Хилл и Джон Мэсон. Это разнообразие голосов позволило Генделю темброво индивидуализировать звучание всех арий. Так, известно, что большую арию альта во второй части, «Он был презрен», исполняла Сюзанна Сиббер. Видимо, ария была написана специально для неё: вокальная партия здесь не требует виртуозного пения, зато предполагает отчётливую и выразительную декламацию. Сиббер настолько потрясла слушателей этой арией, что декан второго дублинского собора доктор Патрик Делани, друг Свифта и будущий супруг Мэри Пендарвс, вскочил с места и воскликнул: «Женщина, да простятся тебе за это твои грехи!..»

Оркестр на премьерe «Мессии» оказался скромным. Никаких «дударей и барабанщиков», о которых презрительно писал Свифт, здесь и в помине не было. Присутствовали лишь струнные инструменты, орган, клавесин и единственная труба, необходимая для сопровождения арии баса в третьей части. В такой камерности заключались и преимущества: немногочисленный, но хорошо сбалансированный оркестр не заглушал солистов и хор. Гендель дирижировал, играя одновременно на органе. Покидая Дублин, он великодушно подарил этот орган Филармоническому обществу — может быть, в расчёте на последующие исполнения своих ораторий. Расчёт оправдался: произведения Генделя, включая «Мессию», с тех пор звучали в Дублине регулярно.

По обычаю того времени, 9 апреля была устроена пуб-

личная генеральная репетиция. Уже на этом предварительном прослушивании сложилось общее мнение о «Мессии» как о шедевре. Газета «Дублинский вестник» («Dublin News-Letter») писала 10 апреля, что «новая духовная оратория Генделя, по мнению искушённых знатоков, намного превосходит всё, что когда-либо исполнялось в этом роде в нашем королевстве, равно как и в любых прочих». Другая газета, «Дублинский журнал» («Dublin Journal»), вторила этому мнению, немного варьируя оттенки комплиментов: «Величайшие знатоки считают, что это самое прекрасное из когда-либо слышанных музыкальных произведений и что слова Священного Писания как нельзя лучше подходят к данному случаю», а завершалась заметка примечательным пассажем: «Многие леди и джентльмены, от души расположенные к благородному и великому делу благотворительности, ради которого и была создана эта оратория, благосклонно восприняли просьбу о том, чтобы дамы, почтившие своим присутствием это исполнение, соизволили прийти в нарядах без фижм, дабы помещение могло вместить больше публики и обеспечить больший приток средств». В день официальной премьеры «Мессии» три дублинские газеты опубликовали настоятельную просьбу организаторов концерта, чтобы дамы являлись без фижм, а джентльмены — без шпаг. Те же три газеты сообщили 17 апреля о том, что в зале, который, как мы знаем со слов Генделя, был рассчитан на 600 слушателей, собралось 700 человек. Концерт принёс более 400 ливров, разделённых поровну между тремя социальными учреждениями: Обществом помощи заключённым, Благотворительным госпиталем и Мерсеровской больницей.

Исполнение «Мессии» не входило в серию подписных концертов Генделя, как и последовавшее за ним 25 мая исполнение «Саула». Завершая сезон, Гендель решил повторить «Мессию» 3 июня, но на сей раз в свою пользу.

Однако и после этого композитор не спешил покинуть гостеприимный Дублин. В конце июня уехала Кристина Авольо (23 июня состоялся её прощальный бенефисный концерт), зато из Лондона прибыли родственники Сюзанны Сиббер — её брат Томас Арн с женой Сесилией Янг. 21 и 28 июля чета Арн и Сиббер дали два больших концерта, состоявших всецело из произведений Генделя. Две дамы пели арии и дуэты из ораторий и опер, в том числе тех, которые в Дублине никогда не звучали («Фарамонд» и «Созарм»). Неизвестно, принимал ли участие в этих концертах

сам Гендель, однако он, несомненно, на них присутствовал. Первый же концерт вызвал такой горячий отклик публики, что через неделю программа была повторена.

Считается, что Гендель мог посетить и представление шекспировского «Гамлета», состоявшееся 12 августа 1742 года. Ещё в конце июня в Дублин вместе с лондонской театральной труппой прибыл трагический актёр Дэвид Гаррик, сыгравший в том спектакле роль принца Датского. Гаррик открыл новую эпоху в актёрском искусстве и сумел поднять профессию актёра на недостижимую прежде моральную и интеллектуальную высоту. В 1742 году его слава ещё не была столь велика, поскольку он начал карьеру лишь годом ранее. Однако уже в начале 1740-х годов было ясно, что Гаррик воспринимал театральное искусство не как вид костюмированной декламации, а как язык образов, страстей и идей. Это было очень созвучно поискам Генделя в сфере оперной драматургии, а ещё больше — в жанре драматической оратории. Гендель принадлежал к совсем другому поколению, и близких личных отношений с Гарриком у него сложиться не могло. Но в искусстве 1740-х годов они, безусловно, являлись единомышленниками. Хотя в это время Гендель отошёл от театра, он продолжал зорко следить за всеми новыми тенденциями на оперной и драматической сцене.

13 августа 1742 года Гендель, наконец, простился с Дублином, в котором провёл десять практически безмятежных месяцев своей нелёгкой жизни. Эти месяцы были наполнены непрерывными трудами, однако и плоды трудов оказались во всех отношениях превосходными. Он заработал много денег, хотя вовсе не это, наверное, было главным. Все его произведения воспринимались в Дублине с неизменным восторгом, а таких слов о себе, какие сопровождали премьеру «Мессии», он, наверное, никогда ещё не читал и не слышал.

Даже единственный дублинский недоброжелатель, Джонатан Свифт, поддался всеобщему восхищению. На исполнении «Мессии» Свифт не был, но там присутствовали его коллеги и друзья, в том числе Патрик Делани. Поэтому о триумфе Генделя писатель, конечно, был осведомлён. По свидетельству жительницы Дублина, Летиции Пилкингтон, Свифт в то время пребывал в «глубокой меланхолии». Если выражаться не столь изящно, он был попросту не в себе. Гендель, отдавая долг учтивости, нанёс ему визит перед своим отъездом из Ирландии. Согласно словам мемуа-

ристки, «слуге потребовалось немалое время для того, чтобы втолковать декану, в чём суть дела. Когда это, наконец, произошло, тот воскликнул: “О! Немец! И гений! Это чудо! Пусть войдёт!” Слуга впустил его, и господин Гендель получил возможность созерцать руины величайшего ума, который когда-либо существовал в земных пределах, но оказался почти полностью утраченным».

Вернувшись в Лондон, Гендель писал Дженненсу 9 сентября, что намерен ещё раз посетить Дублин, причём остаться там на более долгий срок — на целый год. Вероятно, переговоры об этом велись, но вторая поездка так и не состоялась.

«Мессия» и фарисеи

Естественным желанием Генделя было познакомить со своей новой ораторией лондонскую публику. Новых ораторий, собственно, было две — написанный ещё до отъезда в Дублин, но пока что нигде не звучавший «Самсон» на либретто Ньюбура Хэмилтона по драме Джона Мильтона, и «Мессия». С исполнением «Самсона» никаких проблем не возникло: оратория прозвучала 18 февраля 1743 года в театре Ковент-Гарден — как обычно, без драматического действия, но при участии оперных певцов и с инструментальными концертами между актами.

«Самсон» был принят восторженно. В феврале и марте состоялось восемь исполнений; в последующие годы Гендель неоднократно давал эту ораторию, и она едва ли не превзошла в популярности «Саула». Интересно заметить, что в Советском Союзе именно «Самсон» входил в обязательную программу по музыкальной литературе для музыкальных училищ, и до сих пор учащиеся среднего звена профессионального образования обычно изучают «Самсона», а не «Мессию» или какую-то другую ораторию Генделя. Возможно, причина этого предпочтения крылась в сюжете, одновременно героическом и назидательном.

Ослеплённый и скованный цепями библейский силач Самсон, отрёкшись от своих греховных заблуждений, сознательно жертвует собой и гибнет, разрушая храм филистимлян. Юношеское легкомыслие Самсона, поверившего в любовь коварной Далилы, приводит его к утрате той титанической и магической силы, которая внушала ужас врагам. Как известно, Далила выпытала у Самсона тайну его

силы, заключавшейся в длинных волосах, и во время сна остригла эти волосы, передав беспомощного героя в руки своих соплеменников. Но Бог отвечает на молитву пленного Самсона и наполняет его тело нечеловеческой мощью лишь для того, чтобы он мог совершить свой последний подвиг ради освобождения своего народа.

Эта идея всегда была понятнее массовой публике, нежели религиозно-философская концепция «Мессии» или весьма сложная трагическая коллизия «Саула». Между тем траурный марш из «Саула» завоевал к 1743 году такую популярность, что неоднократно исполнялся в концертах в качестве самостоятельного номера, и Гендель, видимо, решил пойти публике навстречу, включив этот же марш в третий акт «Самсона». Вероятно, уже в те годы возникла традиция слушать этот марш стоя, в знак уважения к возвышенности момента и красоте музыки.

В «Самсоне», как и в «Сауле», присутствуют и духовно-философские рассуждения, и картинная живописность (сцена разрушения языческого храма в финале), и чрезвычайно рельефные образы персонажей. Гендель, мастер создания неповторимых женских портретов, наделил коварную Далилу нежным очарованием, которое заставляет слушателя понять и простить безоглядную влюблённость Самсона. Характер Самсона противоречив, но он постепенно созревает до истинного мужества, лишённого мальчишеской бравады, и приближающегося к христианскому и стоическому презрению к смерти. Другие оттенки этой добровольной покорности воле Бога воплощают самые близкие Самсону люди: его отец Маноа и его друг Миха.

Как и в «Сауле», диспозиция певческих голосов соответствует образной концепции оратории. Самсон — тенор (Джон Бирд), и это, вслед за партией Ионафана в «Сауле», один из первых у Генделя случаев трактовки тенора как голоса юношеского, но в то же время способного возвыситься до героических и трагических вершин. Маноа — бас; эту партию исполнял повзрослевший Уильям Сэвидж. Миха — альт, ибо он младше Самсона и мягче по характеру. На премьере его партия была поручена Сюзанне Сиббер, и в исполнениях 1740-х и 1750-х годов партия Михи чаще всего доставалась певицам, хотя её пел также кастрат Гаэтано Гуаданьи. Искусительницу Далилу (сопрано) пела очаровательная актриса Кэтрин (Китти) Клайв.

«Самсон» помог Генделю одержать победу над влачившей тогда довольно жалкое существование итальянской

оперой, руководимой меценатом, Чарлзом Сэквиллом, лордом Мидлсексом. На исполнение «Самсона» в Ковент-Гарден публика ломилась толпами, а Королевский театр на Сенном рынке собирал лишь по несколько десятков самых упорных приверженцев. В тот же год опера обанкротилась, хотя оперное искусство в Англии на этом отнюдь не прекратило своё существование.

Казалось бы, после громкого успеха «Самсона» лондонская премьера «Мессии» 23 марта 1743 года должна была пройти благополучно. Однако именно здесь Генделя подстерегали опасности, которых в Дублине удалось избежать даже при демарше эксцентричного Свифта.

Гендель прекрасно представлял себе, что название «Мессия» рядом с обозначением места премьеры — театра Ковент-Гарден — непременно вызовет возражения и протесты. Поэтому в газетных объявлениях произведение не называлось вообще никак. Публику оповещали об исполнении «Новой духовной оратории, вкупе с органным концертом и скрипичным соло господина Дюбура» (Майкл Дюбур прибыл из Дублина и стал концертмейстером генделевского оркестра). Тем не менее, невзирая на всю конспирацию, 19 марта 1743 года в газете «Всеобщий обозреватель» («Universal Spectator») появилось длинное письмо в редакцию за подписью некоего Филалета (по-гречески это имя означает «Правдолюб»). Личность писавшего осталась неустановленной, поскольку этот псевдоним появлялся в газете неоднократно и использовался разными авторами. В письме, в частности, выражался протест против исполнения ораторий на библейские сюжеты и тем более на библейские тексты в театральном помещении. Выразив сначала своё полнейшее уважение к Генделю и объявив себя его преданным поклонником, Филалет замечал:

«Оратория либо является религиозным действием [*Act*], либо нет. Если она является таковым, то у меня возникает вопрос, является ли театр подходящим для этого действия храмом, и может ли труппа актёров заменить служителей слова Божьего, ибо в таком случае это и происходит. <...>

С другой стороны, если оратория исполняется не в качестве религиозного действия, а только ради развлечения и удовольствия (а я поистине уверен в том, что лишь немногие, либо вообще никто, ходят на оратории по религиозным соображениям), то какая же профанация Божьего имени и слова тут творится, когда это имя и слово используются столь легкомысленно? <...>

Но, похоже, теперь профанации подвергнется не только Ветхий Завет, и не только Бог, названный по имени — Иегова, а также и Новый Завет, в коем Бог называется священнейшим и милосерднейшим именем Мессия. Ибо я слышал, что оратория, носящая такое название, уже исполнялась в Ирландии, и скоро будет исполнена здесь. Я не ведаю, какова эта пьеса, и не берусь судить о ней. Но я вновь спрашиваю: в подобающем ли месте и с подобающими ли участниками она будет сыграна? <...>

Как это будет выглядеть в глазах потомков, которые прочтут в своих учебниках истории, что в нашем столетии народ Англии дошёл до такой высшей степени нечестивости и кощунства, что даже Святая святых превратилась в повод для светских развлечений, причём в таком месте и силами таких особ, которые способны исполнять не только легковесные и пустые, но зачастую и пошлые и безнравственные пьесы? Что бы подумали об этом магометане, которые столь бережно и почтительно относятся к своему Корану? Какого мнения они должны быть о нас и о нашей религии?»

За этими укорами просматривалась позиция, близкая к взглядам епископа Лондона, консервативного богослова Эдмунда Гибсона (1669—1748), который всегда категорически возражал против любого публичного сценического представления библейских сюжетов и против звучания в театральных стенах текстов Священного Писания. Подобная критика ранее раздавалась и в связи с премьерой оратории «Израиль в Египте», но там по крайней мере не затрагивались эпизоды из жизни Христа, а в «Мессии» аллюзии на них были совершенно очевидными.

Премьера «Мессии» 23 марта тем не менее состоялась. Оратория была сыграна также 25 и 29 марта. Приём оказался гораздо более сдержанным, нежели в Дублине, однако публики было много. Возможно, ожидали скандала, однако ничего подобного не случилось. На одном из концертов присутствовал король Георг II, который, вдохновлённый музыкой «Аллилуйя», встал во время исполнения этого хора, положив начало существующей донныне традиции. Тем самым король наглядно продемонстрировал, что оратория вполне может восприниматься как религиозный акт, побуждающий истинное благоговение.

Полемика тем не менее продолжалась. В ответ на опубликованное анонимным автором хвалебное стихотворение в честь Генделя, где утверждалось, что божественные звуки

способны освятить любое помещение, Филалет выступил со вторым открытым письмом, в котором упорно настаивал на своей точке зрения. Негоже, полагал он, использовать один и тот же театральный зал в течение одной недели то для исполнения духовной оратории, то для фарсов и арлекинад. Последнее не было преувеличением: как мы помним, комедия-пантомима Джона Рича «Доктор Фауст — Арлекин» шла в том же самом Ковент-Гардене.

От постоянного переутомления и не прекращавшихся нападков на «Мессию» здоровье Генделя вновь дало сбой: в начале мая 1743 года вернулись признаки частичного паралича. Собственно, некий приступ с потерей сознания случился с ним ещё в Дублине, но тогда его удалось быстро купировать, и композитор отделался лёгким испугом. В 1743 году болезнь вновь дала о себе знать. Каким бы нестигаемым борцом Гендель ни выглядел, он вовсе не был неуязвим изнутри. Свои переживания он никому не высказывал, предпочитая выражать их только в музыке (в «Самсоне» это порой ощущается достаточно явно). Но когда количество неурядиц превышало меру, организм отказывался работать в прежнем беспощадном режиме. Упрёки в кощунстве и профанации Священного Писания должны были больно его задеть, хотя он ничего не отвечал на критику анонимного «Правдолюбца». Впрочем, Генделю вновь удалось довольно быстро оправиться от недуга; летом он уже сочинял в полную силу.

Борьба за признание «Мессии» продолжалась во все последующие годы. 3 февраля 1744 года оратория «Мессия» вновь прозвучала в Дублине, в пользу несостоятельных должников, оказавшихся узниками местной тюрьмы. 9 и 11 апреля 1745 года Гендель исполнил «Мессию» в Королевском театре на Сенном рынке в Лондоне. Производство, как и в прошлый раз, именовалось просто «Духовной ораторией» (*Sacred Oratorio*); большого резонанса эти концерты не вызвали. Более того, в отличие от дублинцев, некоторые лондонские друзья Генделя были не в восторге от «Мессии». Чарлз Дженненс требовал от композитора переделок, полагая, что тот слишком легкомысленно отнёсся к священным текстам и не достиг нужной силы и глубины в их музыкальном воплощении. Гендель постоянно вносил в партитуру какие-то коррективы, но отнюдь не вследствие критики Дженненса. Упорство композитора в отстаивании своего детища вызвало взаимное охлаждение отношений с его либреттистом.

Затем наступил перерыв в несколько лет. Лондонцы смогли услышать «Мессию» лишь 23 марта 1749 года в театре Ковент-Гарден, причём всего один раз. Теперь, после смерти непримиримого епископа Гибсона, Гендель не счёл нужным скрывать название произведения, и в объявлении значился компромиссный вариант: «Духовная оратория, называемая “Мессия”». Затем оратория прозвучала в том же театре примерно через год, 12 апреля 1750 года. В 1750 году в партии альты Сюзанну Сиббер сменил кастрат Гаэтано Гуаданьи — очередная находка Генделя, молодой певец с прекрасным голосом и великолепной наружностью.

Как раз к этому времени в Лондоне появилось помещение, в котором можно было исполнять «Мессию», не опасаясь ничьих упреков в профанации священных текстов. Это был и не собор, и не театр, и не обычный концертный зал, как в Дублине, а зал капеллы Воспитательного дома, или Приюта для подкидышей — благотворительного заведения, история которого с 1750 года оказалась связана с судьбой «Мессии».

Приют для подкидышей

Выброшенные на улицу в корзинках незаконнорождённые младенцы, закутанные в тряпье подкидыши на порогах богатых домов и церквей, множество маленьких сирот, просивших милостыню у прохожих, промышлявших самой грязной работой и становившихся лёгкой добычей взрослых преступников, делавших из голодных детей воришек и проституток — всё это являлось частью лондонской жизни XVIII века. Даже дети, имевшие родителей, но рождавшиеся в семьях неимущих бедняков, с самого раннего возраста были вынуждены идти на улицу, подметая мостовые и приторговывая чем попало, в том числе и собой. Знатная публика, разъезжавшая в каретах, предпочитала не обращать на это внимания, отделяваясь разовыми подачками или церковными благотворительными взносами в пользу бедных. Но отставной морской капитан Томас Корэм (около 1668—1751), человек энергичный и притом сострадательный, не мог взирать на бедствия брошенных детей равнодушно. В 1741 году Корэм основал Воспитательный приют для подкидышей (*Foundlings Hospital*). Сначала заведение располагалось во временном здании, куда начали

принимать совсем крошечных младенцев, новорождённых или нескольких недель от роду. Неимущие родители могли сами отдать малыша в приют, не называя своего имени. Требовалось только снабдить ребёнка каким-то памятным знаком — пусть самым простеньким, вроде записки с крестильным именем, ладанки, пуговицы, ленты, кусочка ткани. Предполагалось, что по этим знакам родители впоследствии смогут отыскать своих детей, если вдруг захотят забрать их домой. Но обычно подкидыши были обречены на сиротство. Чаще всего это были дети незамужних матерей, оказавшихся в безвыходном положении: от «падшей» женщины отворачивались все родные и у неё не было шансов найти даже самую чёрную работу, имея на руках дитя. Оступившиеся девушки из бедных семей вынужденно пополняли ряды лондонских проституток, а их дети, если оставались при таких матерях, изначально становились париями общества. Поэтому наилучшим выходом для таких несчастных было отдать дитя в приют, где о нём заведомо бы позаботились. Далеко не все приёмыши благополучно доживали до выпуска из приюта, однако вне его стен у них было ещё меньше шансов получить какую-то помощь.

Наплыв питомцев оказался столь велик, что пришлось ввести ограничения. Как правило, в заведение брали лишь грудных детишек, и по каждому приёмышу проводилось голосование попечителей. Приют был поначалу лишь местом приёма младенцев, которых затем распределяли по нанятым кормилицам, проживавшим в сельской местности. В дальнейшем, когда дети подрастали лет до пяти, они возвращались в Лондон и получали образование и воспитание, позволявшее им зарабатывать на жизнь самостоятельно. Мальчики с четырнадцати лет обучались какому-нибудь ремеслу, девочки приобретали квалификацию горничных и другого обслуживающего персонала. Хорошо вышколенную прислугу в Англии ценили, и у девушек появлялся шанс найти приличное место и впоследствии удачно выйти замуж. Считалось, что к двадцати годам воспитанники уже могли обеспечивать себя сами.

Корэм сумел увлечь своим филантропическим проектом знатных и богатых людей, которые вложили в приют большие средства и создали поистине образцовое учреждение (в числе этих благотворителей был и поклонник Генделя, лорд-губернатор Ирландии Уильям Кавендиш). Дому для сирот отвели просторный участок в престижном лондонском районе Блумсбери, где к 1745 году был построен

архитектурный комплекс, окружённый оградой. Мальчики и девочки воспитывались в разных корпусах, хотя поначалу размещались в двух крыльях одного здания, к которому примыкала капелла. В 1756 году палата общин английского парламента постановила, что обеспечение приюта должно быть гарантировано казной и что приют отныне должен принимать всех младенцев, которым не исполнилось года. Наплыв детей резко увеличился, что породило ряд проблем. Смертность среди питомцев также заметно возросла, однако в XVIII веке дети часто умирали и во вполне благополучных семьях — вспомним хотя бы королеву Анну, у которой из пяти родившихся живыми детей ни один не достиг взрослых лет.

К сожалению, исторический комплекс Воспитательного приюта, вид которого запечатлён на нескольких картинах и гравюрах XVIII и XIX веков, был снесён в 1920-х годах. Сам приют, переведённый тогда в другое место, был ликвидирован в 1953-м, поскольку сменилась государственная концепция попечения о сиротах: отныне их старались распределять в приёмные семьи. В настоящее время в Лондоне работает фонд имени Томаса Корэма, занимающийся поддержкой усыновителей и детей, а в 2004 году на Брунsvик-сквер был открыт Музей Воспитательного приюта для подкидышей, в котором хранятся принадлежавшие учреждению раритеты и художественные произведения. Здесь же находится крупнейшая частная коллекция реликвий, относящихся к жизни и творчеству Генделя, собранных Джеральдом Коком, в том числе партитура «Мессии», завещанная приюту, скульптурный бюст композитора работы Рубийяка, рукописи, первые издания, документы.

В попечительский совет Воспитательного приюта входили не только аристократы и богатые благотворители, но и видные артисты. Среди них были, в частности, Уильям Хогарт и Гендель. Хогарт, счастливо женатый, но бездетный, принял дела приюта близко к сердцу. Он разработал герб учреждения и форму для воспитанников, а также подарил приюту ряд своих картин, в том числе портрет Томаса Корэма и полотно, тематика которого прямо перекликалась с идеей приюта: «Младенца Моисея приносят к дочери фараона». По инициативе и примеру Хогарта аналогичные подарки приюту сделали другие английские художники, чтобы сироты имели возможность с ранних лет созерцать произведения искусства. Поэтому стены некоторых публичных помещений украшали картины Томаса Гейнсборо,

Джошуа Рейнольдса, Ричарда Уилсона, Томаса Хадсона и других знаменитых живописцев. Живописная галерея Воспитательного приюта стала первым в Лондоне музеем такого рода, открытым для посетителей.

Гендель также не остался в стороне от столь благородного дела. Идея помощи сиротам была ему хорошо знакома. В Галле этим активно занимался священник и педагог Август Герман Франке. В 1701 году он открыл Сиротский дом для мальчиков, затем Школу для девочек, и к середине XVIII века «обитель Франке» превратилась в комплекс зданий воспитательного и учебного назначения (ныне *Franckesche Stiftungen* — одна из достопримечательностей Галле).

Весной 1750 года Гендель решил подарить приюту орган-позитив, установленный в капелле годом позже. А затем он фактически предоставил в распоряжение приюта самое важное произведение своей жизни — «Мессию». Именно капелла Воспитательного приюта, вмещавшая значительное количество публики, стала с 1 мая 1750 года местом регулярных исполнений «Мессии». Концерт 1 мая вызвал небывалый ажиотаж; капелла не смогла вместить слушателей, пытавшихся пробиться в зал правдами и неправдами. Широкая дорога, ведущая к приюту, была сплошь заставлена каретами знати и состоятельных лондонцев. Некоторые высокопоставленные лица не имели билетов, но отказать им в допуске было невозможно. В итоге слушателям с билетами не хватило мест. При этом в извещении о предстоящем концерте, как и в 1742 году в Дублине, дам просили приходить в нарядах без фижм, а джентльменов — без шпаг.

На следующий день Генделю было предложено войти в состав попечителей Воспитательного приюта, и он, после некоторых колебаний, согласился. 9 мая он был общим голосованием официально включён в число директоров и попечителей (*Governors and Guardians*) учреждения. Уже 15 мая в приюте состоялось ещё одно исполнение «Мессии», которое прошло с таким же успехом, как первое. С 1752 года оратория звучала здесь ежегодно, и Гендель обычно сам руководил её исполнениями, пока был в силах это делать.

Все концерты Генделя в Воспитательном приюте были благотворительными. Труд музыкантов, конечно, оплачивался, но некоторые из них, например, Джон Кристофер Смит-младший и Джон Бирд, в мае 1750 года сочли необходимым отдать свой гонорар в фонд приюта. Сам Гендель, естественно, играл и дирижировал безвозмездно. При всей

его практичности, он никогда не пытался извлечь из «Мессии» прибыль. Похоже, что он сам рассматривал создание этой оратории как свой священный долг, как свою личную молитву Богу, как акт милосердия по отношению ко всем страждущим, ближним и дальним. А кто же был больше обделён судьбой, чем несчастные и ни в чём не повинные дети, от которых изначально отреклись родители или которые потеряли их в самом раннем возрасте? Гендель, не имевший ни семьи, ни детей, тем не менее хорошо понимал, что это такое — ощущать себя сиротой и быть постоянно одиноким, невзирая даже на материальное благополучие. Ему явно хотелось не просто увековечить собственное имя на скрижалях искусства (оно уже давно было на них начертано сияющими буквами), но и сделать нечто безусловно благое для других, начиная с самых беспомощных и беззащитных. В свои пожилые годы Гендель, при всей своей внешней суровости, оставался добрым и отзывчивым человеком, и если кому-то помогал, то делал это со всей присущей ему немецкой основательностью.

Чарлз Бёрни поведал одну поучительную историю, не сообщив, правда, ни дат, ни имён. Возможно, она произошла примерно в конце 1740-х годов, когда Бёрни уже находился в Лондоне. «Гендель имел привычку разговаривать с самим собой — так громко, что было нетрудно услышать содержание его монологов, даже находясь на некотором расстоянии от него. Его убедили приютить и взять под покровительство мальчика, которого представили не только как необычайно музыкально одарённого, но также как рассудительного и усердного. Мальчик, однако, оказался дурным и убежал — никто долго не знал куда. В продолжение этого времени, когда Гендель выходил гулять в парк — в одиночестве, как он думал, — было слышно, как он беседовал сам с собой таким образом: “Дер тойфель! Фатер опманул, муттер опманул, но меня не опманет; он есть мерсафец и ни на што не готен”»¹. Судя по донесённому Бёрни монологу Генделя, круглым сиротой тот мальчик не был, но, вероятно, происходил из бедной семьи. Стареющий Гендель сделался раздражительным, и вспышки его гнева могли напугать потенциального воспитанника. Трагикомические англо-немецкие сетования одинокого Генделя показывают, однако, насколько глубоко он был задет этим происшествием. Неблагодарность

¹ Бёрни Ч. Указ. соч. С. 75.

его глубоко возмущала, хотя роль терпеливого воспитателя была явно не для него.

В 1750 году Генделю исполнилось 65 лет. Хотя он был ещё достаточно крепок и энергичен, умом он понимал, что случиться с ним может всё что угодно и когда угодно. Дважды или трижды настигавшие его инсульты и нервные расстройства служили грозным предупреждением, что очередной удар способен лишить его возможности писать и говорить, равно как и возможности ясно мыслить. Поэтому вскоре после первых исполнений «Мессии» в Воспитательном приюте для подкидышей Гендель составил 1 июня 1750 года завещание, в котором отписывал разные небольшие суммы своим слугам и родственникам, но главной наследницей своего состояния называл племянницу Иоганну Фридерiku Флёрке, урождённую Михаэльсен.

Приют в этом завещании не упоминался, однако исследователи дотошно подсчитали, что в общей сложности Гендель пожертвовал этому заведению порядка 10 тысяч фунтов стерлингов — сумма по тем временам колоссальная (состояние, доставшееся племяннице, равнялось 20 тысячам фунтов стерлингов, что в ценах начала 2000-х годов сопоставимо с суммой в 6 миллионов евро)¹.

Все исполнительские материалы к «Мессии» хранились в приюте и принадлежали ему. Это не значило, что оратория не звучала больше нигде. Гендель начиная с 1750 года исполнял её также в театре Ковент-Гарден и в Королевском театре. Обычно эти концерты устраивались весной, во время празднования Пасхи. Один раз оратория звучала в театре, другой — в приюте, кроме 1751 года, когда оратория игралась только в приюте, и 1759-го, когда все три исполнения, последние в жизни Генделя, проходили в Ковент-Гардене. Однако композитор сохранял за приютом право на эксклюзивное использование «Мессии». Из-за этого сложилась уникальная ситуация: самое знаменитое произведение Генделя, которое возвело его в ранг классика и которым он сам гордился едва ли не больше, чем любым из прочих своих шедевров, никогда не издавалось композитором и никогда не имело окончательного варианта текста.

Гендель постоянно что-то менял в произведении, и каждое новое исполнение чем-то отличалось от предыдущих. При этом нельзя сказать, что вносимые изменения непре-

¹ *Marx H. J. Händel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil. Bd. 8. Kassel [u. a.]: Bärenreiter; Metzler, 2002. S. 575.*

менно означали усовершенствование целого и его частей или что более свежие варианты делали недействительными старые. В Лондоне у композитора появилась возможность занять в исполнениях «Мессии» более многочисленный оркестр, чем на дублинской премьере. Однако он не вписывал новых голосов в партитуру, а просто вводил дублировки имевшихся партий.

В архиве Воспитательного приюта для подкидышей сохранились счета, позволяющие судить о типичной практике исполнения «Мессии» в 1750-х годах. Помимо мальчиков-хористов из Королевской капеллы, в хоре пели 12 взрослых теноров и басов (следовательно, хор в целом был вряд ли многочисленнее, чем в Дублине). Зато оркестр был заметно усилен. Он включал 14 скрипок, шесть альтов, три виолончели, два контрабаса, две трубы, две валторны, литавры, а также по четыре гобоя и фагота (естественно, не во всех номерах они играли именно в таком составе; четыре гобоя и четыре фагота могли потребоваться только в громких местах). И, между прочим, только по имеющимся в архиве приюта материалам исследователям удалось установить, что в исполнениях «Мессии» участвовали валторнисты. Ведь в партитуре никаких валторн не было. Другие духовые инструменты также обычно дублировали партии струнных.

В этой принципиальной тембровой вариативности «Мессии» был заложен свой смысл, как практический, так и символический. Музыка оратории создавалась с таким запасом прочности, что допускала исполнение почти любыми составами, от самого камерного (как в Дублине в 1742 году) до самого мощного, какой только возможен. Дополнительные голоса, будь они вписаны в партитуру, нарушили бы лапидарную строгость её склада и усложнили бы то, что задумывалось принципиально ясным и прозрачным для слухового восприятия. Вместе с тем присоединиться к прославлению Создателя мог любой, кто изъявил бы желание и имел бы к этому достаточные способности.

Примерно то же самое касалось и хора, хотя здесь Гендель всё-таки рассчитывал на профессиональных церковных певчих, а не на любителей. Но количество хористов можно было увеличивать многократно; слышимость текста и мелодических линий от этого не страдала. Возгласы же «Аллилуйя!» в знаменитом хоре из второй части мог скандировать весь зал.

Сложнее всего обстояло дело с партиями солистов, которые оказывались трудны в любых своих вариантах. Появление же этих вариантов было вызвано особенностями голоса и дарования каждого конкретного певца, принимавшего участие в том или ином исполнении «Мессии». Идя навстречу солистам, Гендель вставлял, сокращал или вовсе купировал арии, изменял тональности, передавал арию от одного голоса к другому, превращал арию в дуэт и т. д. Когда состав певцов вновь менялся, композитор мог вернуться к прежнему варианту — либо начальному, либо промежуточному. Особенно подвижной оказывалась структура и последовательность сольных номеров во второй части, после хорового «пассиона». Однако модифицировались и арии в первой части, в зависимости от того, кто был солистом. Например, ария из первой части «Но кто избежит прихода Его?» («But who may abide») существует в вариантах для баса, альты и сопрано, причём варьируются и форма, и сложность мелодической линии. Так что и здесь ни одно из решений не было незыблемым. Поэтому, как писал в своей монографии о «Мессии» Йенс Петер Ларсен, никакой «аутентичной» авторской версии оратории не существует, и ни один из сохранившихся источников не может считаться выражением окончательной воли композитора¹. Всякое исполнение «Мессии» оказывается по-своему уникальным, ибо зависит от того, какую версию выберет дирижёр и какое количество исполнителей будет участвовать в концерте.

«Мессия»: сквозь века

В силу постоянной изменчивости «Мессии» судьба этой популярнейшей оратории Генделя оказалась парадоксальной и порой причудливой. После смерти композитора «Мессию» продолжали регулярно исполнять в Лондоне, но теперь уже выбор вариантов принадлежал дирижёру. Поначалу это был верный ученик Генделя, Джон Кристофер Смит. Однако с течением времени авторские традиции бесповоротно утрачивались. Главной причиной этого был не самонадеянный волюнтаризм интерпретаторов, а сильно изменившаяся во второй половине XVIII века му-

¹ *Larsen J. P. Handel's Messiah. London: Adams and Charles Black Limited, 1972. P. 186.*

зыкальная практика. Барочные инструменты, для которых писал Гендель, видоизменились или просто исчезли (так, в последней трети столетия была утрачена техника игры на трубе-кларино). Другие инструменты, наоборот, вошли в оркестр (кларнеты и тромбоны). В театрах и концертных залах XVIII века по-прежнему не было органов, но и привычный для Генделя клавесин постепенно вытеснялся из обихода своим младшим соперником, фортепиано. Вышли из употребления столь любимые барочными композиторами виолы да гамба и теорбы, удачно дополнявшие клавесин в партии континуо. «Мессию» волей или неволей приходилось переинструментовывать и соотносить новое звучание оркестра с увеличившимся массивом хористов.

Вне Англии шедевр Генделя также зажил самостоятельной жизнью, далеко уйдя от прижизненных вариантов. В 1772 году оратория прозвучала в Гамбурге под управлением Майкла Арна (сына Томаса Арна). В 1775-м Карл Филипп Эмануэль Бах, тогдашний гамбургский музикадиректор, продирижировал её версией в собственной музыкальной редакции с немецким текстом. Перевод оратории сделал друг К. Ф. Э. Баха, поэт Фридрих Клопшток. Другой перевод либретто «Мессии» принадлежал пастору, поэту и писателю Иоганну Готфриду Гердеру, работавшему в Веймаре в качестве наставника великого герцога Карла Августа. Веймарское исполнение оратории в 1780 году произвело глубокое впечатление на Гёте.

В 1777 году немецкий композитор, органист и теоретик, аббат Георг Йозеф Фоглер организовал исполнение «Мессии» в Мангейме — правда, на итальянском языке, с обширными купюрами и в собственной инструментовке. В Берлине «Мессией» в 1786 году продирижировал кантор лейпцигской Школы святого Фомы, композитор Иоганн Адам Хиллер, также посчитавший своим долгом подправить партитуру Генделя, что-то сократив, что-то дописав и переиначив. Другие исполнения «Мессии» в редакции Хиллера состоялись в 1787—1788 годах в Лейпциге и Вроцлаве — тогдашнем Бреслау, на родине предков Генделя по отцовской линии. Музыканты классической эпохи не видели в переделках «Мессии» ничего предосудительного: они полагали необходимым приблизить музыку «старых мастеров» ко вкусам нового времени. Эстетическое обоснование этой практики дал сам Хиллер в брошюрах, приуроченных к его исполнениям «Мессии». Хиллер полагал, что внесённые им радикальные изменения способен порицать «лишь

педантичный почитатель старой моды или буквоед, прези-
рающий благо, коим обладают новаторы»¹.

В Англии, при всём пиетете к Генделю, «Мессию» в конце XVIII века также исполняли без педантично-го «буквоедства». В 1784 году в Вестминстерском аббатстве состоялся первый грандиозный Генделевский фести-
валь. Подробнейший отчёт о всех мероприятиях фести-
валя, включая массовое исполнение «Мессии», опубликовал
Чарлз Бёрни — к тому времени уважаемый музыкальный
критик, трудившийся над созданием капитального труда
по истории музыки от древности до современности. Хотя
Бёрни хорошо помнил Генделя и даже имел счастье играть
в оркестре под его управлением, вестминстерское испол-
нение «Мессии» вовсе не показалось ему нарушающим ав-
торский замысел. В торжествах в Вестминстерском аббат-
стве участвовали более 500 музыкантов, что произвело на
всех присутствующих ошеломляющее впечатление — со-
став был по тем временам совершенно беспрецедентный.
Струнная группа насчитывала почти 100 человек; фаготис-
тов было 27, трубачей — 12; были задействованы также не-
известный Генделю контрфагот и октавирующие литавры
(вероятно, те же самые, что композитор заимствовал из Та-
уэра для исполнения «Саула»).

Вестминстерские торжества, которые с 1784 года ста-
ли регулярными, породили в Англии традицию исполне-
ния «Мессии» и других ораторий Генделя колоссальными
составами. Йозеф Гайдн, который находился в Лондоне
в 1791—1792 и 1794—1795 годах, был свидетелем таких ис-
полнений, и они произвели на него сильнейшее впечатле-
ние, поскольку в Вене того времени оркестр в сто человек
считался очень большим и мог быть собран лишь по осо-
бым поводам.

В XIX веке эта тенденция приобрела характер настоящей
гигантомании. В 1834 году в том же Вестминстере «Мессию»
исполняли 644 музыканта, а на Генделевском фестивале
1859 года в огромном лондонском выставочном зале, Хру-
стальном дворце (ныне несуществующем), хор уже состоял из
2765 певцов, а оркестр — из 460 человек. Дальше — больше:
в 1883 году количество хористов возросло до четырёх тысяч,
а оркестрантов — до пятисот². Учитывая, что расцвет этой
практики совпал с периодом наивысшего могущества Бри-

¹ Цит. по: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. М.: Музыка, 1985. С. 172.*

² *Hogwood Chr. Op. cit. P. 329.*

танской империи и временем долгого правления королевы Виктории, столь гипертрофированная монументальность являлась символическим знаком самоутверждения нации, которая могла себе позволить самые грандиозные и дорогостоящие мероприятия. Музыкальный их смысл заключался разве что в счастливом чувстве сопричастности к массовому акту исполнения «Мессии». Достигался ли при этом какой-то особый художественный эффект, сказать трудно, поскольку звукозаписи тогда не существовало.

В Австрии и Германии возникла своя исполнительская традиция, связанная с именем Моцарта. В 1787 году страстный почитатель Генделя и Баха, барон Готфрид ван Свитен, заведовавший Императорской библиотекой в Вене, организовал Общество ассоциированных кавалеров, в которое вошли несколько богатейших вельмож — князь Шварценберг, князь Лобковиц, князь Эстергази и др. Они взялись ежегодно устраивать в своих дворцах исполнения крупных вокально-симфонических произведений. С самого начала и вплоть до своей кончины в 1791 году музыкальным руководителем этих концертов был Моцарт, тесно связанный с ван Свитеном и полностью разделявший его восхищение музыкой «стариков», Баха и Генделя.

Для концертов общества Моцарт переработал ряд генделевских сочинений: «Ациса и Галатею» (1788), «Мессию» (1789), «Оду ко Дню святой Цецилии» и «Празднество Александра» (1790). Ван Свитен, который некоторое время работал в Англии, хорошо знал английский язык и снабдил все эти оратории собственными немецкими переводами.

Оратория «Мессия» в редакции Моцарта дважды звучала в 1789 году в венском дворце князя Иоганна Эстергази для избранной аристократической публики, а с 1790 года — для более широкой венской аудитории. Моцартовские обработки, по сравнению с другими, отличались вдумчивостью и тактичностью, хотя в 1820-х годах Бетховен критически замечал по поводу его оркестровки «Мессии», что Гендель «обошёл бы и без этого»¹. Однако именно моцартовская редакция «Мессии», опубликованная в 1803 году издательством «Брейткопф и Гертель» (Breitkopf & Härtel), почти на столетие стала основополагающей для исполнений этой оратории в Германии и Австрии. Версия Моцарта, в которой, по сравнению с версиями Фоглера и Хиллера, было

¹ *Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben: Bd. 5 / Hrsg. von H. Deiters und H. Riemann. Leipzig, 1901–1917. S. 126.*

очень немного купюр, позволяла исполнять «Мессию» с классико-романтическим оркестром, с участием полной духовой группы (включая флейты, кларнеты и тромбоны), но без участия органа (в венских залах конца XVIII — начала XIX века органов не было).

Кое-где Моцарт был просто вынужден прибегнуть к переинструментовке генделевской партитуры. Полное фиаско ожидало любого смельчака, который рискнул бы сыграть партию солирующей трубы-кларино в арии баса из третьей части. Труба эпохи венских классиков стала инструментом, пригодным лишь для исполнения звучных фанфар, но не виртуозных мелодий в высоком регистре. Моцарту пришлось заменить кларино на комбинацию обычной трубы и валторн. В новой версии ария стала звучать неуклюже и тяжеловесно. Убедившись в сомнительности достигнутого тембрового результата, Моцарт счёл разумным сильно сократить эту арию, оставив всего лишь один раздел. Обойтись же без арии баса в силу важности её текста было никак нельзя.

Некоторые другие изменения Моцарта были вызваны, скорее всего, его личным несогласием с Генделем в весьма важных смысловых моментах, и это — самое интересное, что есть в моцартовской обработке «Мессии». Так, ария альта в первой части, «О ты, что благовествуешь Сиону» («O thou that tellest good tidings to Zion»), которая у Генделя проникнута бодрыми призывными интонациями, была услышана Моцартом как идиллическая сцена Благовещения, где в чудесном цветущем саду поют и порхают птицы, а над головой будущей Богородицы сияют лучи и ликуют ангелы. Этот эффект достигнут за счёт привнесённых Моцартом дополнительных партий флейт, гобоев, кларнетов и фаготов, создающих пасторальный колорит и подражающих птичьему щебету. Другой пример расхождения образных представлений Генделя и Моцарта — ария баса из первой части: «Народ, блуждавший во мраке». Гендель здесь предельно скуп в тембровом отношении. Для него основная идея этой арии — неизбежность прихода к свету через мрак заблуждений. Моцарта же вдохновил совсем другой образ, также присутствующий в тексте: «долина смерти», или «долина теней». Введённые Моцартом контрапункты духовых инструментов, особенно гобоев и кларнетов, создают эффект призраков, увивающихся над извилистой мелодией баса. Образ получился мистическим и жутковатым. Эти эффекты предвосхищают некоторые сумеречно-романтические

страницы моцартовского Реквиема, но не вполне соответствуют эпическому духу генделевской арии. Моцартовская обработка «Мессии» — интереснейший пример творческого диалога двух гениев, оказавшихся по разные стороны незримой границы эпох, барокко и классицизма.

В итоге, когда в XX веке встал вопрос о том, как же именно следует исполнять оратории Генделя, и прежде всего «Мессию», мнения музыкантов разделились. В Германии и Австрии, как уже говорилось, долгое время была в ходу редакция Моцарта, поскольку она не требовала использования барочных инструментов и позволяла петь текст на немецком языке. Однако во второй половине XX века, когда набрало силу движение за исторически информированное исполнительство (так называемый «аутентизм»), редакция Моцарта стала восприниматься как интересный артефакт своего времени, по-своему прекрасный, но неспособный заменить подлинного Генделя. Только какой именно вариант «Мессии» следовало считать подлинным?..

Некоторые выдающиеся дирижёры, приверженцы исторической достоверности, предпочитали более камерные интерпретации в духе дублинской премьеры. Таковы, например, аудиозаписи под управлением Джона Эллиота Гардинера, Николауса Арнонкура, Кристофера Хогвуда, Эндрю Пэррота, Нэвилла Марринера. Другие музыканты и исследователи уверены, что в Дублине композитор оказался в вынужденно стеснённых обстоятельствах, и соответствующими его замыслам являются более поздние версии 1750-х годов, включавшие дополнительные инструменты. Очевидцы исполнений «Мессии» усиленными составами, которые в XX веке иногда всё-таки случались, чаще всего писали о том, что впечатление было грандиозным и потрясающим. Поэтому у этой традиции есть свои заступники. «Земной шар превращается здесь в молитвенный зал. И всякому ясно, что маленький ансамбль инструменталистов и скудный хор не могут создать впечатления всемирного звучания», — полагали музыковеды Альберт Шайблер и Юлия Евдокимова, отстаивая традицию массовых исполнений «Мессии»¹. Но поскольку для самого композитора эта оратория была произведением столь же вселенски значимым, сколь и глубоко личным, однозначного решения в этом вопросе быть, вероятно, не может.

¹ Scheibler A., Evdokimova J. Georg Freidrich Händel: Oratorien Führer. S. 374.

ЧАСТЬ ДЕВЯТАЯ

ПОБЕДЫ И ПОРАЖЕНИЯ

Театр без театра

Углубившись в историю «Мессии», мы несколько нарушили хронологию. Вернёмся же в 1740-е годы, когда Гендель окончательно стал ораториальным композитором.

Самые его популярные оратории того периода, «Эсфирь», «Саул» и «Самсон», являлись по сути драмами. Вслед за ними появились и другие подобные сочинения: «Иосиф и его братья» на либретто Джеймса Миллера (оратория сочинена в сентябре 1743 года, исполнена в 1744-м) и «Валтасар» на либретто Дженненса (1744, исполнена в 1745-м). Знайки творчества Генделя считают «Валтасара» одним из вершинных его произведений, хотя эта оратория почему-то исполняется гораздо реже «Самсона» или «Саула». Впрочем, речь о «Валтасаре» пойдёт чуть далее.

Оратория «Иосиф и его братья» — произведение сходного плана, однако оно оказалось ещё менее популярным, чем «Валтасар», хотя Гендель исполнял его несколько раз, вплоть до 1757 года. Библейский сюжет о продаже Иосифа братьями в египетское рабство, его возвышении до советника фараона и последующем великодушном прощении им братьев выглядит не столько драматическим, сколько назидательным. Недостатком либретто является явное засилье мужских персонажей. Любовная интрига, призванная уравновесить этот дисбаланс, носит побочный характер. В либретто Миллера любви Иосифа помогает не жена вельможи Потифара, а его незамужняя дочь — видимо, так оно выглядело более благопристойно, пусть и противоречило Библии.

Одновременно с ораториями на ветхозаветные сюжеты Гендель создал два произведения, жанр которых ставит их совершенно особняком: «Семела» и «Геракл» (или «Геркулес»). Это английские оперы, исполнявшиеся как ора-

тории — или же оратории, вобравшие в себя многие черты оперы.

От ораторий они отличались прежде всего сюжетами. Обращение к Античности было Генделю не внове, в том числе в ораториальных жанрах («Празднество Александра»), но на сей раз он впервые обратился к высокой трагедии в древнегреческом духе. Герои «Семелы» и «Геракла» страдали, боролись и погибали перед лицом хора, воплощавшего и глас народа, и глас богов, и глас судьбы. Итальянской опере первой половины XVIII века крайне редко удавалось подниматься до высот подлинно трагедийного пафоса (Генделю, вероятно, чаще, чем другим композиторам), поскольку поэтика жанра отторгала всё слишком мрачное, тяжёлое и устрашающее. Хора же там вовсе могло не быть. В ораториях Гендель чувствовал себя гораздо свободнее, но здесь, напротив, коллективное начало превалировало над личными коллизиями. «Семела» и «Геракл» в этом отношении выглядят яркими исключениями.

По иронии судьбы, именно тогда, когда Гендель наконец откликнулся на давние призывы о создании английской оперы, его усилия не получили общественной поддержки. А ведь «Семела» была фактически оперой, хотя не совсем привычной для приверженцев итальянского канона. Гендель обратился к давнему оперному либретто видного английского драматурга Уильяма Конгрива (1670—1729), написанному ещё в 1706 году, но опубликованному в 1710-м. Конгрив, однокашник и друг Свифта, завоевал репутацию «английского Мольера», поскольку прославился в основном своими комедиями. «Семела» на сюжет из поэмы Овидия «Метаморфозы» была одним из немногих его экспериментов в сфере музыкального театра. Это либретто было положено на музыку Джоном Экклзом в 1707 году. Однако опера Экклза так и не была поставлена (она дождалась своего часа до 1972 года), и трудно сказать, знал ли о её существовании Гендель. Но даже если знал, то наличие прецедентов никогда его не смущало.

Согласно греческому мифу, претворённому в поэме Овидия, Семела, дочь царя Фив, была соблазнена Зевсом (Юпитером). В начале оперы отец намерен выдать Семелу замуж за царевича Атаманта, но она отказывается от брака. Юпитер забирает Семелу вместе с её сестрой Ино на гору Киферон. Он настолько сильно влюблён, что клянётся исполнить любое желание Семелы. Узнав об

этом, его законная супруга, царица богов Юнона, усыпляет Юпитера с помощью Морфея (Сомнуса), бога сна, и является к Семеле в образе Ино. Она убеждает девушку, что единственное средство приобщиться к бессмертию — это лицеизреть Юпитера в истинном облике Громовержца. Напрасно Юпитер пытается отговорить Семелу от выполнения безрассудной просьбы. Клятва дана, и нарушить её не в силах даже бог. Он является Семеле в громах и молниях, испепеляя любимую заживо. Однако Юпитеру удаётся спасти плод своей любви — находившегося во чреве Семелы бога Диониса (Вакха), которого отныне будет воспитывать Ино. Народ Фив скорбит о гибели Семелы, однако приветствует рождение нового божества, несущего людям радость жизни.

Мифологический сюжет «Семелы» допускает разные толкования. Его фабула сводится к истории соблазна и гордыни: высокопоставленный любовник совращает девушку, амбиции которой не соответствуют её статусу, чем ловко пользуется законная супруга главного героя, хладнокровно расправляющаяся с соперницей. Сведённый до узнаваемой житейской схемы, этот сюжет оказывается вполне типичным для морализующих произведений того времени. Примерно в то же время, что и «Семела» Генделя, появились два знаменитых сентиментальных романа Самуэля Ричардсона (1689—1761): «Памела, или Вознаграждённая добродетель» (1740) и «Кларисса, или История молодой леди» (1748). В романе «Памела» юной героине удаётся успешно противостоять соблазнам, что вынуждает знатного героя вступить с ней в законный брак. Этот сюжет в обработке Карло Гольдони под названием «Добрая дочка» лёг в основу комических опер Никколо Пиччинни и Эджидио Дуни. Сюжет романа «Кларисса» имеет гораздо больше внутренних переключек с сюжетом «Семелы»: героиню соблазняет обаятельный циник, аристократ Ловелас (собственно, Лавлейс, но имя Ловелас с тех пор стало нарицательным), он похищает её из дома, где ей грозит насильственный брак, держит девушку в притоне под надзором своих прежних пассий, выдающих себя за его «родственников», наконец, обманом овладевает Клариссой, усыпив её зельем, после чего она, не выдержав позора и отчаяния, умирает. Столь жестокий конец романа был, вероятно, призван послужить предостережением молодым читательницам, склонным питать иллюзии насчёт истинных намерений галантных Лове-

ласов. В сословном обществе брак аристократа с девушкой, стоявшей рангом ниже, был большой редкостью, а романтический побег из дома чаще всего заканчивался для наивной жертвы соблазна весьма печально.

Другой вариант примерно той же фабулы, сатирический, однако не менее назидательный, был развит в комической опере Рамо «Платея» (1745), которая в оригинале именуется «шутовским балетом» (*ballet buffon*), поскольку в ней довольно много танцевальных эпизодов. «Платея» была поставлена в Версале по случаю свадьбы дофина Людовика Фердинанда, сына короля Людовика XV, с испанской принцессой Марией Терезой. Для свадебной оперы сюжет выглядел несколько экстравагантно, хотя в нём, как и в «Семеле», действовали древнегреческие боги, включая Юпитера и Юнону. Собственно, именно гнев Юноны на постоянные любовные похождения Юпитера порождал его жестокую, хоть и смешную, проделку с болотной нимфой Платеей — уродливой, глупой, вульгарной, неуклюжей, и вдобавок окружённой свитой лягушек (гротескную партию Платеи исполнял выдающийся тенор Пьер Желиотт). Юпитер клялся ей в любви и даже являлся, как некогда бедняжке Семеле, в громах и молниях (Платея страшно пугалась), обещал сделать её царицей Олимпа, разыгрывал шутовскую церемонию бракосочетания — но тут появлялась Юнона, которая, увидев соперницу, раздражалась неудержимым смехом. Супруги примирились, а Платею возвращали в её родное болото.

Пикантность премьеры «Платеи» придавало то, что новобрачная испанская принцесса не славилась красотой. Однако, похоже, придворная публика предпочла оставить эту аллюзию без внимания, отдав предпочтение очевидной морали: супруге короля надлежит снисходительно относиться к любовным похождениям мужа, ибо ни одна из фавориток не способна занять её место. Фавориткам же следует не слишком далеко простирать свои амбиции и помнить, что их в любой момент могут вернуть туда, откуда извлекли. «Платея» — история, в сущности, не менее жестокая, чем «Кларисса», хотя здесь никто не умирает. Рамо, впрочем, совершенно не был склонен к морализаторству, и у его сатиры имелось сугубо художественное измерение: он подвергал сомнению, осмеянию, пародированию и гиперболизации все стили и жанры современной музыки, как французской, так и итальянской.

Сочиняя «Семелу», Гендель, конечно, никак не мог

знать ни «Платею» Рамо, ни «Клариссу» Ричардсона, поскольку они были созданы позже. Однако оба произведения стали очень популярными, и впоследствии Гендель, вероятно, как минимум что-то слышал о них, хотя вряд ли сопоставлял их сюжеты с содержанием своей «Семелы». Произведение Генделя крайне далеко и от безжалостной сатиры Рамо, и от назидательной сентиментальности Ричардсона. Со свойственной ему серьёзностью Гендель трактует «Семелу» как трагедию, поскольку его героиня — не простодушная жертва обстоятельств, а сильная и свободная личность, делающая свой собственный выбор, пусть даже этот выбор оказывается для неё роковым.

Образ Семелы обрисован здесь и с восхищением, и с сочувствием, и в то же время с некоторой умудрённой отстранённостью, ибо Гендель, столько повидавший на своём веку, прекрасно знал, чем такие истории обычно кончаются, как знал и то, что бесполезно пытаться остановить и образумить юное существо, одержимое страстью. Партия писалась для Элизабет Дюпарк, Француженки, и, возможно, была вдохновлена особенностями её облика и голоса. Семела кокетлива, капризна, упряма, тщеславна, однако она безоглядно любит Юпитера (его партию пел Джон Бирд) и хочет навсегда остаться с ним, не желая понимать, что для смертной женщины это невозможно. Фактически она бросает вызов богам и судьбе, что ставит Семелу в один ряд с героями античных трагедий и даже Ветхого Завета. Коллизия разворачивается здесь на уровне «человек и Бог», как в библейских ораториях Генделя или в драмах Эсхила, Софокла и Еврипида. Этого нет ни в «Клариссе», где действуют только люди, ни в «Платее», где даже нелепая болотная нимфа наделена бессмертием. Генделевская трактовка пьесы Конгрива придаёт всей коллизии возвышенную строгость, хотя сам сюжет действительно мог выглядеть скандальным.

Лондонская публика не то чтобы не поняла такого подхода, а может быть, напротив, слишком хорошо его поняла и была в замешательстве. Мэри Пендарвс, ставшая к этому времени женой Патрика Делани, присутствовала 23 января 1744 года в доме Генделя на репетиции «Семелы» и писала на следующий день сестре: «Это восхитительное музыкальное произведение, совершенно новое и в корне отличное от всего, что он создавал раньше». Побывав на премьере 10 февраля, она осталась в том же восторге от музыки и хвалила исполнителей, особенно Дюпарк, но упоминала

о закулисных неурядицах: «Кажется, я писала брату насчёт того, что Гендель и Принц поссорились, о чём я очень сожалею. Гендель говорит, что совершенно утратил его расположение! Но в театре не ощущалось никакого смятения, и эти варвары [*Goths*] не дошли до такой степени абсурда, чтобы публично выражать своё неодобрение такому композитору».

По отношению к любому другому музыканту первой половины XVIII века выражение «он поссорился с Принцем» звучало бы совершенно невероятно, но Гендель уже привык к тому, что с ним обязаны были считаться даже члены королевской семьи. Фредерик, принц Уэльский, после 1737 года из гонителя Генделя превратился в его мецената, и репетиции некоторых ораторий, требовавшие участия хора и оркестра, проходили в резиденции принца. В числе оркестрантов в 1740-х годах находился и молодой Чарлз Бёрни, который вспоминал о несветских манерах Генделя: «В Карлтон-хаусе, на репетициях ораторий, когда принц и принцесса Уэльские приходили в музыкальный зал с опозданием, он бывал очень зол; однако таково было уважение, питаемое к Генделю Его Высочеством, что, признавая за ним право быть недовольным, он, как известно, говорил: “В самом деле, жестоко так долго не давать этим беднягам (имелись в виду исполнители) уделить время ученикам и другим заботам”. Если же фрейлины или другие посетители женского пола болтали во время представления, наш новый Тимофей, боюсь, не только сквернословил, но и обзывался; в таких случаях принцесса Уэльская со своей обычной мягкостью и добротой говорила: “Тише, тише! Гендель волнуется”»¹.

Что именно послужило поводом для ссоры в начале февраля 1744 года, в точности неизвестно. Существуют предположения, будто принц имел намерение уговорить Генделя вернуться к жанру итальянской оперы, а тот довольно резко отказался, невзирая на обещанный высокий гонорар. Резкость композитор допустил, разумеется, не по отношению к принцу, а по отношению к посреднику, которым был художник Джозеф Гупи, придворный живописец принца и до той поры близкий друг Генделя. Гендель откровенно сказал Гупи, что отныне желает «сочинять для себя». Это вызвало обвинения в неблагодарности по отношению к принцу и дало повод Гупи нарисовать свою первую карикатуру на Ген-

¹ Бёрни Ч. Указ. соч. С. 73.

деля, приведшую к полному разрыву отношений между композитором и художником. Правда, карикатура была создана в 1749 году — спустя пять лет после размолвки с принцем, и не совсем ясно, была ли она откликом на то давнее событие. Гупи нарисовал композитора в виде свиноподобного монстра, музицирующего на органе в странном окружении совы, обезьянки и скаковой лошади. Согласно языку эмблем, сова могла обозначать неспособность видеть вещи в истинном свете, лошадь — скоротечность земной жизни, обезьяна — пристрастие к роскоши и дьявольское искушение¹. На заднем плане просматривались военные пушки, на переднем — литавры и трубы, символы побед и славы. Нога персонажа попирала свиток с надписями «Пенсия», «Прибыль», «Дворянство», «Дружба» — все эти привилегии Гендель получил от короля, так что художник явно обвинял его в заносчивости и неблагодарности к августейшему семейству.

Так или иначе, на отношении публики к «Семеле» ссора Генделя с принцем вскоре начала сказываться. В следующем письме миссис Делани сестре, написанном 23 февраля, контрверзы вокруг «Семелы» описаны несколько подробнее: «“Семела” очаровательна; чем больше я её слушаю, тем больше она мне нравится. В качестве абонентки я не пропускаю ни одного вечера. Но, поскольку сюжет светский, д[екан] Д[елани] считает для себя неподобающим туда ходить. Когда будут исполнять “Иосифа” или “Самсона”, я постараюсь убедить его прийти — ты ведь знаешь, как он любит музыку! Говорят, что в следующую пятницу дадут “Самсона”, поскольку “Семела” вызвала сильную оппозицию в лице знатных дам, светских щёголей и невест. Все приверженцы оперы разъярились на Генделя, хотя леди Кобхэм, леди Уэстморленд и леди Честерфилд присутствуют постоянно». Среди трёх упомянутых дам следует обратить внимание на леди Честерфилд. Эту фамилию носила в замужестве Петронилла Мелузина фон дер Шуленбург, внебрачная дочь покойного короля Георга I, одна из учениц Генделя в королевской семье. Видимо, конфликт, возникший в связи с «Семелой», проявился в том числе и таким образом: принц Уэльский изъявил Генделю своё неудовольствие, а незаконнорождённая племянница принца, напротив, продемонстрировала учителю свою поддержку. У каждой из перечисленных дам имелся свой круг

¹ Таковую трактовку карикатуры Гупи предложил Дэвид Хантер: *Hunter D. Op. cit. P. 265—266.*

влияния, и мнение света во многом складывалось в салонах высокопоставленных особ, а не только непосредственно в зале и на страницах печати.

Из процитированного письма миссис Делани вытекают и несколько других наблюдений. Как мы видим, «Семелу» по идейным соображениям не желали слышать представители духовенства (в том числе Патрик Делани, человек весьма просвещённый, очень уважавший Генделя) и вообще те, кто уже привык к генделевским драматическим ораториям на библейские сюжеты и смирился с тем, что их играют в театральном зале. В их глазах «Семела» с её любовно-адюльтерным сюжетом, но при этом с хорами, выглядела как профанация серьёзного жанра оратории. С другой стороны, даже в качестве основы светского произведения этот сюжет мог показаться безнравственным. Как бы ни относиться к античным богам, и Юпитер, и Юнона вели себя в этой истории далеко не похвальным образом. Если уж боги появлялись на сцене в итальянских операх, они обычно способствовали счастливой развязке, справедливо улаживая людские конфликты. С точки зрения людей XVIII века, божество, даже языческое, не может быть жестоким, мелочным, мстительным, коварным и лживым.

Интересно также замечание Мэри Делани о возмущении оперной «партии». Итальянская опера («опера Мидлсекса», как её тогда называли) продолжала существовать в Лондоне и имела своих поклонников. На сцене шли даже некоторые произведения Генделя, например «Александр», поставленный в 1744 году под названием «Роксана» (сам композитор к этим постановкам отношения уже не имел). Видимо, адептам оперы показалось, что Гендель нарушил неписаное джентльменское соглашение, представив в качестве оратории самую что ни на есть настоящую оперу, причём на английском языке. Их опасения были в целом небезосновательными. «Опера Мидлсекса» в очередной раз закрыла сезон преждевременно из-за убытков. Большинство певцов и танцовщиков в июне 1744 года покинули Лондон, и Гендель снял Королевский театр на Сенном рынке на предстоящий сезон 1744/45 года для своих ораториальных концертов по подписке. 20 октября в газете появилось соответствующее объявление:

«Господин Гендель намеревается дать 24 концерта по подписке в предстоящий зимний сезон в Королевском театре на Сенном рынке и обязуется представить публике два новых сочинения, наряду с уже известными ораториями.

Первое исполнение состоится в субботу 3 ноября, и так будет продолжаться по субботам вплоть до Великого поста, а после него — по средам и пятницам. Каждый подписчик платит сразу же восемь гиней, что обеспечивает ему ложу на каждый концерт».

Готовясь летом 1744 года к этой серии концертов (их состоялось, правда, не 24, а всего 16), Гендель начал работу над очередной библейской ораторией на либретто Дженненса «Валтасар», о которой мы отчасти уже говорили, и над «музыкальной драмой» под названием «Геракл».

Премьера «Геракла» состоялась 5 января 1745 года, второе исполнение — 12 января, третье, предполагавшееся в марте, вообще было отменено. Отзывы в прессе отсутствовали, а миссис Делани, которая обычно освещала всё, что происходило вокруг Генделя, в письмах сестре, находилась в тот период в Дублине. Если вокруг «Семель» возникли споры, то «Геракл», похоже, был принят равнодушно или даже враждебно.

Жанр «Геракла» следовало бы обозначить как «трагедия». Либретто создал Томас Браутон (1704—1774), священник и литератор, взявший за основу трагедию Софокла «Трахинянки», которая повествует о смерти Геракла (полатински его имя произносится как Геркулес). Некоторые мотивы либретто Браутона были почерпнуты из поэмы Овидия «Метаморфозы».

Действие разворачивается в царском дворце, где живёт Деянира, жена легендарного героя, Геракла, с их юным сыном Гиллом. Царица и горожане погружены в печаль: до них дошли слухи, будто Геракл погиб на войне против соседнего царства Эхалия. Оракул также вещает о смерти героя. Гилл не хочет верить дурным вестям и собирается отправиться на поиски отца. Однако появляется вестник, молодой воин Лихас, и сообщает, что Геракл жив, он одержал победу, захватил Эхалию и убил её царя, а царскую дочь Иолу взял в плен. Народ счастлив, но Деянира, увидев Иолу, испытывает жгучую ревность. Девушка молодая и прекрасна, а Геракл с ней слишком великодушен, уверяя её, что в его доме она будет гостьей, а не рабыней. Однако прелесть и скорбь Иолы трогают сердце не только Геракла, но и его сына Гилла.

Между Иолой и Гиллом зарождается робкое чувство симпатии, однако Иола отвергает любовные признания юноши: он — сын человека, из-за которого она потеряла семью и родину. Деянира, однако, полагает, что Иола

намерена занять её место. Обуреваемая ревностью, царица решает прибегнуть к последнему средству. Она лицемерно уверяет Иолу в своём сочувствии к её страданиям, а Лихасу передаёт роскошную тунику для Геракла, которую тот должен надеть во время празднования победы над Эхалией. Туника эта пропитана кровью кентавра Несса, застреленного много лет назад Гераклом при попытке похитить юную Деяниру. Кровь кентавра стала ядовитой, поскольку стрелы Геракла были смазаны смертельным ядом Лернейской гидры. Перед смертью Несс отдал тунику Деянире, сказав, что она поможет ей навеки сохранить любовь мужа, однако до сих пор у неё не было поводов прибегать к этому приворотному средству.

Надев тунику, Геракл оказывается во власти нестерпимо жгущего яда; снять наряд можно лишь вместе с кожей. О невыносимых мучениях героя Деянире рассказывает Лихас, и она слишком поздно понимает, что стала причиной гибели мужа. По просьбе Геракла его сын Гилл воздвигает погребальный костёр на вершине горы Эта, где герой желает сгореть заживо. Однако по воле своего небесного отца, Зевса, он возносится на Олимп и обретает бессмертие. Деянира от горя сходит с ума. Зевс передаёт через жреца своё повеление: Иола и Гилл должны сочетаться браком, чтобы положить конец вражде.

Столь трагический сюжет, усиленный в кульминационных эпизодах мощным звучанием хора, был совершенно новым словом в английской музыкальной драматургии. Два роковых треугольника (Геракл — Деянира — Иола; Геракл — Иола — Гилл) доводят накал страстей до предела, за которым — смерть и безумие. Даже тема любви двух юных героев овевана здесь острой горечью взаимного непонимания, отчуждения и отчаяния. Вряд ли Иола и Гилл смогут когда-либо забыть обо всём случившемся. Оба они ни в чём не виноваты, но Иола вынужденно оказалась первопричиной всех бед в доме Геракла.

Вестник Лихас, персонаж, который в действии почти не участвует, выступает в роли носителя разумности и человечности. Его завораживающе тёплый альт противопоставлен грубоватому басу Геракла (Генри Рейнхольд) и порывистому тенору Гилла (Джон Бирд). Партия Лихаса создавалась в расчёте на актёрское мастерство Сюзанны Сиббер, но из-за болезни она не смогла участвовать в первом исполнении, которое, вероятно, очень многое из этого потеряло — заменить певицу никто не смог,

и её роль пришлось просто декламировать. Сиббер пела только на втором концерте, 12 января и, возможно, была не в лучшей своей форме.

Трудно сказать, насколько хорошо справились с вокальными и актёрскими задачами две певицы, игравшие Деяниру и Иолу. Сложнейшая в психологическом и вокальном плане партия Деяниры, женщины зрелой, царственной, властной и решительной, но внутренне смятенной и постоянно находящейся на грани эмоционального взрыва, была поручена «мисс Робинсон» — не Анастасии Робинсон, а дочери органиста Вестминстерского аббатства Джона Робинсона. Об этой певице мало что известно; мы не знаем даже её имени. Может быть, она обладала мощным и страстным голосом, способным выразить все оттенки чувств Деяниры, но не была столь блистательной актрисой, как Сиббер, контральто которой не совсем подходило для главной партии.

Иолу пела Элизабет Дюпарк. Коль скоро она, по мнению Мэри Делани, не вызывала никаких нареканий в партии Семелы, то и эту героиню, наверное, сумела представить должным образом. Но Француженка не считалась ровней великим итальянским примадоннам недавнего прошлого, вроде Анны Страды или Франчески Куццони. Генделю удалось «подтянуть» способности Дюпарк до нужного ему уровня, что отмечала и миссис Делани, однако массовых восторгов её пение не вызывало.

Чрезвычайно многое зависело от исполнителя партии Геракла. На премьере им был неоднократно упоминавшийся нами Генри Теодор Рейнхольд (1690—1751), певец немецкого происхождения, с которым Гендель работал уже много лет и который был ему искренне предан. С Генделем он, вероятно, познакомился в 1729 году, когда композитор совершал большую поездку по континентальной Европе. Юноша тайно покинул дом и родину, чтобы последовать за Генделем в Лондон, и сумел сделать там карьеру в качестве певца и импресарио. Судя по разнообразию написанных для Рейнхольда партий (предатель Сегест в «Арминии», воинственный Полидарт в «Юстине», благородно-снисходительный царь Ликомед в «Деидами», властный Фараон в оратории «Иосиф и его братья»), певец явно обладал актёрскими способностями. Но в какой мере этих способностей хватило для трагической роли Геракла, остаётся лишь догадываться. Гендель своей музыкой заставляет слушателя испытывать самые разные чувства по отношению к Ге-

раклу. Ещё до его появления на сцене мы видим героя то глазами любящей, тревожащейся за мужа и страдающей от своей покинутости Деяниры и восхищённого подвигами отца Гилла. Затем происходит резкий поворот: Геракл становится убийцей, разрушителем, губителем всего святого для Иолы и неблагодарным изменником для хранившей ему безупречную верность Деяниры. Наконец, в третьем акте он превращается в жертву обезумевшей от ревности жены, а приняв мученическую смерть, приобщается к сонму богов.

На премьере 5 января «Геракл» провалился, свергнув композитора в убытки и, хуже того, в отчаяние. 17 января 1745 года Гендель опубликовал в газете «Ежедневный вестник» («Daily Advertiser») открытое письмо, полное горьких и суровых упрёков в адрес лондонской публики. В английском тексте многие существительные написаны с заглавной буквы; в переводе мы, как и ранее, сохраняем эту особенность.

«Сэр,

пользуясь в течение Ряда Лет знаками величайшей Признательности со стороны Знати и Дворянства сей Нации, я всегда находился под глубоким впечатлением от их Доброты. Как только я понял, что соединение глубокого Смысла и значительного Текста с Музыкой является наилучшим способом предстать должным способом перед Английской Публикой, я направил мои Усилия по этому пути, всецело посвятив себя доказательству того, что Английский Язык, столь прекрасно выражающий самые возвышенные Чувства, наилучшим образом подходит для любой полновзвучной и торжественной Музыки. Ныне же я с Горечью обнаружил, что все мои Усилия угодить ей оказались безуспешными, а Издержки мои значительно возросли. Мне неведомо, по какой Причине я утратил расположение публики, однако эта Утрата всегда будет источником моих сожалений. В настоящее время я убеждён, что Нация, Характеру которой свойственна Доброта, не окажется равнодушной к Краху любого Человека, который приложил все Старания к тому, чтобы доставить ей удовольствие. Равным образом я убеждён в том, что получу Прощение благородных Особ, которые почтили меня своим Покровительством и стали моими Подписчиками на эту Зиму, если я попрошу их Позволения приостановить подписку и позволить мне прервать моё начинание, пока мои Потери не стали непомерно велики, и вернуть три Четверти стоимости Подписки, поскольку мне уда-

лось выполнить лишь одну Четвёртую Часть Обещанного.

Остаюсь, сэр, Вашим покорнейшим слугой,
Дж. Ф. Гендель.

Дом господина Генделя на Брук-стрит близ Ганновер-сквер будет открыт для посещений с Девяти Утра до Двух часов Дня в будущие Понедельник, Вторник и Среду, для возврата Денег Подписчикам по предъявлении Подписных Билетов».

Этот демарш произвёл сильное впечатление на общественное мнение. Уже 18 января в той же газете появилось коллективное письмо подписчиков, в котором они единодушно отказывались забирать деньги за несостоявшиеся концерты, выражая, таким образом, моральную и материальную поддержку Генделю. Затем 21 января в «Ежедневном вестнике» появились два анонимных стихотворения, авторы которых укоряли англичан в чёрной неблагодарности по отношению к великому композитору. Первое стихотворение было довольно велеречивым, а второе, в жанре эпиграммы, наоборот, кратким и едким.

У римлян гениев вдвойне умели славить:
Живых — вознаграждать, умершим — бюсты ставить.
У нас с великими иначе поступают:
Воздвигнут статую, а там пусть голодают.

В очередном открытом письме в газету, опубликованном 25 января, растроганный Гендель заявил, что у него нет слов, чтобы должным образом выразить подписчикам благодарность за их великодушие, но он постарается возместить им хотя бы часть ущерба, возобновив в ближайшее время концерты, пусть даже на свой страх и риск. Он смог начать выполнять своё обещание только с 1 марта, когда прозвучал «Самсон», повторенный 8 марта. Увы, Сюзанна Сиббер продолжала хворать, и партию Михи пришлось поручить мисс Робинсон, что вызвало недовольство части публики (этим косвенно подтверждалось то, что на премьере «Геракла» у певицы вряд ли убедительно вышла партия Деяниры). За «Самсоном» последовали «Саул» (трижды) и «Иосиф и его братья» (дважды). Сезон завершился двумя исполнениями «Мессии», вновь названной просто «Духовной ораторией».

27 марта 1745 года состоялась премьера оратории «Вал-

тасар» на либретто Дженненса — шедевра, продолжавшего линию «Саула» и «Самсона».

Сюжет «Валтасара» воспринимался в то время как исторический. В либретто удачно переплетались две линии: история взятия Вавилона царём Персии Киром Великим и судьба еврейского пророка Даниила, томившегося вместе со своим народом в вавилонском плену и сумевшего верно истолковать грозное пророчество, возникшее в виде огненных букв на стене царского дворца во время пира Валтасара: «Мене, текел, фарес» («Ты взвешен и сочтён очень лёгким»). Дженненс, составляя либретто, основывался не только на Библии (Книга пророка Даниила), но и на античных источниках: «Истории» Геродота и «Киропедии» Ксенофонта. В частности, у Ксенофонта был почерпнут образ матери Валтасара, царицы Нитокрис, который был развит Генделем в фигуру трагического масштаба. Драматическая оратория без значительной женской роли была почти невозможна, и Генделю прекрасно удавались именно такие образы, даже если они не были главными (как Далила в «Самсоне») или вообще являлись второстепенными (Мерова в «Сауле»).

Проблематика «Валтасара» затрагивает, однако, не только конфликт на уровне выдающихся личностей (сумасбродный Валтасар, благородный Кир, страдающая Нитокрис, богобоязненный и бесстрашный Даниил), но и на уровне народов. В оратории представлены вавилоняне, персы и евреи, и у каждого народа — своя правда и своя музыка.

Гендель с большим воодушевлением работал над «Валтасаром». Однако и здесь, как и в случае с «Гераклом», он не смог должным образом увлечь публику. Одна из подписчиц, Элизабет Картер, писала после премьеры: «Гендель, к которому прежде стекались толпы, играет теперь перед почти пустым залом в театре, где были постоянные посетители лишь пока там можно было посмотреть на танцы. Будучи старомодной, я от души наслаждалась недавно его последней ораторией. Она называется “Валтасар” и повествует о взятии Киrom Вавилона. Её музыка, которую не могли испортить даже все усилия плохих исполнителей, сравнима с любой другой, слышанной мною ранее. Там есть хор вавилонян, которые, стоя на стене, осмеивают Кира — это самое несравненное изображение бранного смеха, которое только можно себе представить. Другой хор поют евреи, которые, прежде чем произнести имя Иеговы, на мновение замолкают, а далее следует столь

торжественная музыка, что, на мой взгляд, это нагляднейше опровергает мнение о бессмысленности принесения общенародных клятв».

Взаимоотношения великого художника с аудиторией часто бывают непредсказуемыми, и на примере Генделя это видно особенно ясно. Та же самая публика, которая ломилась на его подписные концерты в сезон 1743/44 года, вдруг изменила ему на следующий год, при том, что программа частично осталась той же самой и включала уже полюбившиеся англичанам оратории, а обновление произошло за счёт бесспорных шедевров, «Геракла» и «Валтасара». Оба произведения представляли собой «театр без театра», истинные трагедии, только без сценического действия или с воображаемым действием.

«Семелу» и «Геракла» без особого труда можно было бы поставить как настоящие оперы, но получилось так, что в Лондоне 1740-х годов, где на сцене игрались драмы Шекспира с Гарриком и Сиббер в главных ролях, их музыкальные аналоги оказались совершенно не востребованными. Новаторство Генделя не укладывалось ни в какие рамки: оно не принадлежало собственно английской театральной традиции, оно решительно оторвалось от материнской почвы итальянской оперы, оно не соответствовало канонам классицистской драмы (по крайней мере «Семела», в которой действуют боги), однако и не следовало барочной «поэтике чудесного», ибо все чудеса, происходящие в «Семеле» и «Геракле», окрашены в трагические тона и не заключают в себе ничего развлекательного. Проблематика «Семелы» и «Геракла» могла быть, конечно, истолкована в морализующем ключе, но, с одной стороны, она точно соответствовала философской проблематике древнегреческой трагедии, а с другой — перекликалась с религиозной проблематикой библейских ораторий Генделя. В основе трагического конфликта здесь лежит древнегреческое понятие *hubris* — непомерной гордыни человека, его безрассудного самоволия (Деянира и Геракл) или притязаний на равенство с богами (Семела). В этих же терминах можно объяснить характеры и поступки трагических героев некоторых библейских ораторий Генделя: Саула, Самсона, Валтасара. Разумеется, либретто для композитора писали очень образованные люди, прекрасно знавшие античное наследие и понимавшие, что такое *hubris*. Вместе с тем в сюжеты «Семелы» и «Геракла» проникало и христианское сочувствие к страждущим героям, и ветхо-

заветный «страх Божий», позволявший не дать волю сентиментальности, порой ложно принимаемой за человечность.

В конце лета 1745 года вследствие постоянного перенапряжения и ряда тяжёлых стрессов, пережитых Генделем из-за отторжения публикой его лучших произведений и понесённых им из-за этого финансовых убытков (гонорары певцам ему пришлось выплатить из собственного кармана), композитор вновь тяжело заболел. В августе он жаловался приятелю, священнику Роберту Харрису, на ухудшение состояния своего здоровья, но рассуждал вполне здраво и выглядел, по словам Харриса, очень неплохо. Однако затем наступило ухудшение, из которого он выбирался медленнее, чем обычно. 24 октября граф Шефтсбери (Энтони Эшли Купер) писал: «Бедному Генделю, кажется, стало немного лучше. Я надеюсь, он через некоторое время полностью поправится, хотя в его голове пока ещё изрядная путаница». Действительно, титанический дух Генделя смог в очередной раз призвать к порядку свою безжалостно эксплуатируемую материальную оболочку, и к ноябрю композитор снова был в строю.

Певец национальной славы

Искусство Генделя стало воплощением блеска, славы и могущества георгианской Британии. В музыке Генделя оказались отражёнными все события в королевской семье и, конечно, пышные празднества в честь военных побед.

В 1743 году Гендель написал «Деттингенский Те Деум», воспевавший победу, одержанную 27 июня королём Георгом II над французскими войсками в битве под селением Деттинген в Германии, на реке Майн. Как и примерно тридцатью годами ранее, Англия приняла участие в очередной войне за передел Европы — так называемой Войне за австрийское наследство, начавшейся в ноябре 1740 года после смерти императора Карла VI, не имевшего прямых наследников мужского пола и издавшего «Прагматическую санкцию», согласно которой на престол должна была взойти его старшая дочь Мария Терезия.

Статус Римского императора не был равнозначен статусу обычного монарха. Формально император подлежал избранию князьями-электорами, поскольку являлся верховным главнокомандующим всей империи, преемником

славы Юлия Цезаря и Карла Великого. «Прагматическая санкция», против которой князья не возражали, пока был жив Карл VI, была оспорена сразу после его кончины: видеть в роли императора женщину электоры категорически не желали. Война длилась с переменным успехом до 1748 года и закончилась компромиссом, учитывавшим интересы всех сторон. Мария Терезия получала всю полноту власти, отказавшись от сана правящей императрицы, а императором ещё в 1745 году формально был избран её супруг, Франц I Лотарингский, а после его смерти в 1765 году — их сын Иосиф II. Это, разумеется, не мешало ей успешно управлять империей вплоть до своей кончины в 1780 году.

Но в начале 1740-х годов против 23-летней Марии Терезии ополчились почти все могущественные соседи: король Пруссии Фридрих II, герцог Баварский Карл Альбрехт, курфюрст Саксонский и король Польский Август III и др. К врагам молодой императрицы примкнула и Франция. Всем им противостояла так называемая «Прагматическая армия», состоявшая из австрийцев, англичан и ганноверцев. Главнокомандующим этими силами был Георг II, которого, в качестве курфюрста Ганноверского, политическая ситуация на континенте касалась напрямую. Помимо интересов Ганновера, здесь сказался и другой очень важный момент: застарелое соперничество англичан и французов, которое в первой половине XVIII века обострялось активной поддержкой со стороны Франции претендентов на британский престол из династии Стюартов. Победа «Прагматической армии» под Деттингеном стала одним из весьма заметных эпизодов Войны за австрийское наследство. В результате упорного сражения французы были отброшены за Майн, а Георг II вошёл в историю не только в славной роли победителя, но и в качестве последнего британского монарха, который лично вёл свою армию в бой и командовал боевыми действиями.

По случаю этой победы Генделю были заказаны *Te Deum* и хвалебный антем («The King Shall Rejoice»). Торжества состоялись после возвращения короля с континента, 27 ноября 1743 года, в капелле королевского Сент-Джеймского дворца. «Деттингенский Те Деум», написанный не на латинский, а на английский текст, намного превосходит своей воинственной помпезностью «Утрехтский Те Деум», созданный тридцатью годами ранее в честь королевы Анны. Беспрецедентно громогласный панегирик королю-победителю и английскому оружию написан для двух хоров,

солистов и большого оркестра, включающего усиленную группу медных духовых и ударных инструментов.

В 1745 году Генделю вновь пришлось взяться за перо, чтобы воспеть доблесть англичан. Невзирая на угнетённое состояние духа после провала «Геракла» и перенесённого в августе—октябре нервно-сосудистого заболевания, композитор не мог не откликнуться на события, куда более важные для Англии, чем победа под Деттингеном.

Ещё в декабре 1743 года, когда в Лондоне продолжали праздновать триумф Георга II, в Риме произошло нечто такое, что поначалу никем не принималось всерьёз. «Старый» претендент, принц Яков Стюарт (1688—1766), по-прежнему называвший себя законным королём Англии и Шотландии, передал свои полномочия сыну, «молодому» претенденту, принцу Чарлзу Эдуарду (1720—1788), которого называли «красавчиком Чарли», ибо он в юные годы действительно был неотразимо хорош собой. Чарлз получил титул принца-регента и право вести любые политические действия, вплоть до военных, от имени отца. Невзирая на ангельскую внешность, «красавчик Чарли» воспитывался как рыцарь и будущий полководец и уже в 14 лет участвовал в сражении в ходе одной из европейских династических войн (за «польское наследство»).

Возможно, поражение французской армии при Деттингене сыграло значительную роль в оживлении борьбы за английскую корону. Французам, видимо, захотелось «отыграться», и они в очередной раз поддержали своих давних союзников Стюартов, связанных с домом Бурбонов родственными узами. Стюарты получили из Франции 10 тысяч солдат и оружие для такого же числа ополченцев.

В июле 1745 года принц Чарлз во главе своей армии высадился на острове Эрискей у южного побережья Шотландии и начал последнее якобитское восстание против ганноверской династии. Притязания молодого Стюарта нашли горячий отклик у многих шотландцев, решившихся воевать не столько лично за «красавчика Чарли», который родился в Риме и никогда прежде на земле предков не бывал, сколько за свободу и независимость Шотландии. Поэтому на первых порах авантюра «молодого» претендента выглядела ошеломляюще успешной. Эдинбург, столица Шотландии, покорился ему без боя; его приветствовали как освободителя. 21 сентября Чарлз и его союзники легко разгромили небольшую правительственную армию, находившуюся тогда в Шотландии и застигнутую врасплох. Закрепляя ус-

пех, принц двинулся на Англию, захватив северо-западный приграничный город Карлайл и дойдя до графства Дерби, откуда оставалось лишь два дня пути до Лондона. Правда, убедившись в том, что предполагаемый поход на Лондон вовсе не будет увеселительной прогулкой, Чарлз счёл разумным вернуться в Шотландию, где его сторонники имели решительный перевес. Угроза иноземного вторжения в самое сердце Англии вызвала в Лондоне кратковременную панику, за которой последовал всплеск воинственного энтузиазма. Помимо регулярной королевской армии, доказавшей под Деттингеном свою боеспособность, англичане собирали народное ополчение.

14 ноября 1745 года во время театрального представления в театре Друри-Лейн была исполнена песня, написанная Генделем для лондонских ополченцев: «Вставайте, храбрецы!» («Stand round, my brave boys»). Автором текста этой «агитки» был Джон Локман, а первым исполнителем — тенор Томас Лоув, один из генделевских певцов, участвовавших в его ораториальных концертах. Песня произвела ожидаемый эффект, и в следующие дни её подхватывал весь зал. Под названием «Песня для благородных лондонских волонтёров» она разошлась по Лондону в виде печатной листовки. Нужно сказать, что и ранее, и позднее многие мелодии из генделевских опер и ораторий становились настолько популярными, что распевались повсеместно. Но впервые в жизни Гендель попробовал себя в жанре автора массовой музыки откровенно пропагандистского характера. Нельзя сказать, что песня получилась гениальной, однако свою роль она сыграла. Сплочение англичан вокруг не слишком любимой, но абсолютно легитимной ганноверской династии способствовало перелому в ходе войны. Решающую битву выиграли, конечно, не ополченцы, однако духовный настрой нации на победу был очень важен.

16 апреля 1746 года произошло сражение при шотландском селении Каллоден близ города Инвернесс. Английским войском командовал Уильям Август, герцог Камберлендский (1721—1765), младший сын короля Георга II, спешно отозванный ранее с континента, где от имени Великобритании он принимал участие в Войне за австрийское наследство. Битва при Каллодене стала звёздным часом для герцога Камберлендского: он наголову разгромил шотландско-французскую армию, выступив в роли спасителя Отечества. После Каллоденской битвы на территории Англии больше не происходило никаких крупных полевых

сражений, так что она вошла в историю ещё также и в качестве эпилога многовековой борьбы за политическое объединение Великобритании.

Бегство «красавчика Чарли» с поля боя, а затем и из Англии, носило совершенно театральный характер. Посчитав, что соратники его предали, он бросил свою армию и укрылся на острове Скай, где переоделся в женское платье, чтобы покинуть Англию в качестве «служанки» одной из своих знатных сторонниц, Флоры Макдональд. Необычайная миловидность принца помогла ему успешно перевоплотиться в девушку по имени Бетти Бёрк, прятаншей, однако, под пышными юбками заряженный пистолет. Незнанный, он благополучно отбыл на континент на борту французского корабля под символическим названием «Счастличик».

Авантюра «молодого» претендента породила целый поток английских и шотландских стихов и баллад. В Шотландии к принцу Чарльзу продолжали относиться с симпатией и слагали о нём песни на гэльском языке, который был по-прежнему распространён среди горцев. Поэт Александр Макдональд, сражавшийся под знамёнами претендента, пытался обучить принца языку его предков, однако не сильно в том преуспел, поскольку гэльский язык не имел ничего общего с английским или французским, и за короткое время, да ещё в военной обстановке, овладеть им было невозможно. Отдельные гэльские слова и выражения часто встречаются в стихах величайшего шотландского поэта второй половины XVIII века Роберта Бернса, в творчестве которого также отразились реминисценции событий 1745—1746 годов. Им посвящена едва ли не самая горестная его баллада, созданная в 1794 году, но опубликованная посмертно: «Во имя славы короля» («It was a' for our rightfu' King»). Она повествовала о расставании воина-якобита с любимой и завершалась строфами, полными отчаяния и безнадежности.

И вот окончилась война,
Солдат пришёл домой,
А мы расстались навсегда,
И мы уж больше никогда
Не встретимся с тобой, мой друг,
Не встретимся с тобой.

Когда на землю ночь придёт,
Все люди крепко спят.

И только кто-то слёзы льёт
И плачет ночи напролёт
О том, кто не придёт назад,
Кто не придёт назад, мой друг,
Кто не придёт назад.

Последняя попытка шотландцев восстать против Англии отразилась также в известных романах писателей XIX века: Вальтера Скотта («Уэверли»), Роберта Льюиса Стивенсона («Катриона», «Похищенный», «Владелец Баллантрэ»). В последнем из перечисленных романов отец-помещик, чтобы при любых обстоятельствах удержать имение в руках семьи, отправляет одного из сыновей в королевскую армию, а другого — на службу к якобитам-повстанцам. Видимо, в некоторых случаях лояльность той или иной стороне диктовалась не только политическими, но и практическими интересами.

Гендель, естественно, находился всецело на стороне англичан. Он искренне поддерживал своего короля, и в его произведениях этого периода разгром претендента и военные победы английского оружия представлены как результат не просто народного героизма и полководческих талантов герцога Камберлендского, а как изъяснение воли Божьей, осеняющей своим благословением правое дело.

14 февраля в театре Ковент-Гарден была исполнена «Оратория на случай» («Occasional Oratorio») — очень быстро написанное сочинение на текст, скомпилированный Ньюбуром Хэмилтоном из стихов Мильтона и Спенсера, являвшихся переводами или парафразами ветхозаветных псалмов. Речь шла о войне, о вере в грядущую победу и о надежде на прочный мир. Музыка также являлась во многом компиляцией из других произведений Генделя (от «Оды ко дню рождению королевы Анны» до «Израиля в Египте»). Композитор не только не боялся, что первоисточники будут узнаны публикой, но и, похоже, сам этого добивался, цитируя очень узнаваемые мелодии, в том числе тему лютеровского хора «Ein Feste Burg» («Господь — твердыня и оплот») и фрагмент из своего коронационного антема «Садок-священник». Главной целью Генделя было не создание очередного шедевра, а немедленный эмоциональный отклик на события, потрясшие всю нацию. «Случай», по которому оратория возникла, заключался в неожиданном уходе принца Чарлза из Дербши и начавшемся наступлении правительственных войск.

После одержанной герцогом Камберлендским победы Гендель задумал отметить это свершение ещё более масштабным образом и начал искать сюжет и текст для новой оратории. Судя по некоторым письмам Дженненса, в этот период их отношения с Генделем заметно охладели, и принц Уэльский порекомендовал композитору другого либреттиста — теолога Томаса Морелла (1703—1784), знатока древней истории и античной литературы. Видимо, он обладал более мягким нравом, чем Дженненс, который не одобрял некоторых творческих идей Генделя, квалифицируя их как «причуды», а самого композитора, не желавшего следовать его советам, считал ленивым и страшно упрямым. Морелл как драматург развивал линию Дженненса, начатую в «Сауле» и продолженную в «Валтасаре». На либретто Морелла Гендель написал шесть своих поздних драматических ораторий.

Выбор Морелла и Генделя пал летом 1746 года на сюжет, прекрасно соответствовавший историческому моменту и чрезвычайно близкий англичанам: «Иуда Маккавей». Морелл основывался на первой книге Маккавеев из Библии, апокрифических преданиях и «Иудейских древностях» позднеантичного еврейского историка Иосифа Флавия. События, о которых идёт речь в оратории, вполне реальны. Они относятся к 166—160 годам до н. э., когда Палестина находилась под властью сирийских царей из династии Селевкидов и испытывала не только экономический, но и религиозный гнёт. Восстанием евреев против царя Антиоха IV руководил народный вождь Иуда Маккавей (это родовое прозвище означает «Молот»). В 160 году он погиб в очередном сражении, но оратория этих событий уже не затрагивает.

Оратория начинается оплакиванием первосвященника Маттафии. Угнетённый народ в отчаянии и чувствует себя покинутым и осиротевшим. Но место умершего отца занимает молодой герой, Иуда, поднимающий народ на борьбу. Воспрянувшие духом евреи побеждают сирийцев в битве. Однако радость оказывается недолгой: царь Антиох IV ведёт против восставших новое войско. Иуда созывает всех на решающую битву и выигрывает её. Иуда, его брат Симон и все израильтяне возносят благодарность Богу, воспевая свободу и мир. Эвподем — посол, отправленный из Иудеи в Рим, сообщает, что римский сенат предлагает Иудее дружбу и союз, который оградит евреев от произвола сирийцев. Оратория завершается ликованием народа.

Фабула оратории такова, что при желании её можно было бы истолковать и в пользу восставших якобитов, тем более что именно принц Чарлз пользовался покровительством Рима. Однако Гендель и Морелл могли не опасаться двусмысленных аллюзий, поскольку в Англии ветхозаветный Иуда Маккавей считался чуть ли не национальным героем. Ещё в раннем Средневековье сложилось поверье, будто один из потомков Иуды Маккавея и ученик Христа — Иосиф Аримафейский — получил от Понтия Пилата чашу с кровью Спасителя (Грааль), которую якобы привез в Англию, переехав туда со своей семьёй и положив начало как английскому христианству, так и культуре священного Грааля. Согласно этой легендарной генеалогии, отдалённым потомком Иуды Маккавея оказывался сам король Артур (личность также почти мифическая). Древнейшие английские и французские записи легенд об Артуре и рыцарях Круглого стола полны отступлений, касающихся Иуды Маккавея, царя Давида, царя Соломона и других библейских персонажей.

«Иуда Маккавей» — редчайший у Генделя пример оратории на исторический сюжет, где нет ни любовной линии, ни ярко очерченных женских образов. Сюжет сводится к борьбе народа за свободу, поэтому личные судьбы и индивидуальные характеры утрачивают свою значимость. Под собственными именами выступают только Иуда (эту тенорованную партию на премьерке пел Джон Бирд), его брат Симон и посланник Эвполем, причём две последние партии могут исполняться одним певцом (у Генделя это был бас Генри Теодор Рейнхольд). Но Эвполем — фигура совсем эпизодическая, а Симон — верный помощник и соратник Иуды; он живёт их общим делом и не наделён индивидуальными чертами. Солисты, помимо Иуды и Симона, представляют анонимных персонажей из народа: Израильтянина и Израильтянку. Правда, им поручены чудесные по красоте арии, однако речь в этих ариях идёт совсем не о личных переживаниях. Так, в первом акте Израильтянин поёт краткую арию «Свобода, о дар бесценный» («Oh, liberty»), которая представляет собой песню в маршевом ритме. Эта ария уже звучала в «Оратории на случай», и Гендель счёл необходимым перенести её сюда, поскольку в тексте «Иуды Маккавея» сильно акцентирована тема свободы, несущей народу мирное процветание и всеобщее счастье.

Герой в этой оратории фактически неотделим от народа. Это выражается в нередком сочетании сольных и хоро-

вых эпизодов. Они либо непосредственно следуют друг за другом, либо даже составляют единое целое. В первом акте призыву Симона «В бой, в бой, бойцы» («Arm, arm, ye brave») отвечает фанфарная мелодия хора, звучащая под воинственную барабанную дробь: «Идём, идём!» («We come, we come»). В тексте Морелла немало таких эмфатически выделенных начальных фраз, звучащих как лозунги (например, в одном из следующих хоров народа: «Веди, веди!» — «Lead on, lead on»). Во второй части к дуэту Израильтянки и Израильтянина присоединяется хор: «Ликуй, ликуй, счастливая страна» («Hail, hail, Judea happy land»). Наконец, в третьем акте героическая ария Иуды «Звонче, труба!» («Sound an alarm») завершается не только вступлением труб и литавр, но и дружным откликом хора, отвечающего на призыв своего вождя.

Самыми знаменитыми эпизодами «Иуды Маккавея» стали именно хоры. Гендель демонстрирует в них всё своё мастерство, создавая не просто массовую музыку, но и подлинный «портрет» народа как многоликой, многоголосой, живо реагирующей на всё происходящее сверхличности. Ради этого он сознательно поступается правилами, которыми, в противоположность ему, весьма дорожил Бах. Например, в начале второй части «Иуды Маккавея» звучит великолепный хор «Повержен враг» («Fallen is the foe»), с которого, по свидетельству Морелла, началось сочинение оратории. Общая структура хора напоминает форму фуги. Но Гендель периодически «выключает» голоса, чтобы добиться ясной слышимости текста и сделать более эффектной переключку разных групп народа. А в некоторых местах текст просто скандируется. Столь свободное обращение с контрапунктическими формами — специфическая черта генделевского музыкального мышления. Насколько искусно разработанная фуга была органична, приоритетна и в чём-то самодостаточна для Баха, настолько же она второстепенна и не обязательна для театрально мыслявшего Генделя.

В третьей части смысловой кульминацией становится триумф Иуды Маккавея во время Праздника огней. Композитор рисует в музыке картину торжественной встречи героя и его победного шествия сквозь восторженную толпу. Сначала Иуду приветствуют юные девушки и подростки, исполняющие нарочито простую мелодию, которую способен с ходу усвоить любой слушатель, даже совсем не сведущий в музыке: «Вот с победой шествует герой» («See

the conquering hero comes»). Мелодия повторяется несколько раз, переходя к другим группам хора и сопровождаясь всё более звучной оркестровкой. За хвалебным гимном следует военный марш, где вступают литавры и барабан; воображение тотчас рисует картину победного шествия с поверженными вражескими знамёнами. Тему марша Гендель заимствовал у австрийского композитора Готлиба Муффата (1690—1770), но создал на её основе эффектные симфонические вариации. По окончании этого «парада» вновь вступает хор, исполняя искусный полифонический антем, восхваляющий могущество Бога, даровавшего народу победу. Интересно, что свой окончательный вид сцена триумфа приобрела не сразу. Музыка знаменитого приветственного хора появилась лишь в 1747 году, в сочинённой в то время оратории «Иисус Навин», сходной по тематике с «Иудой Маккавеем». А поскольку «Иуда Маккавей» с нарастающим успехом исполнялся почти каждый сезон, Гендель перенёс хор туда, где он прозвучал ещё более эффектно. Композитор явно дорожил этой мелодией и хотел, чтобы она стала общеизвестной.

Оратория «Иуда Маккавей» сразу стала одним из самых популярных произведений Генделя. Её премьера состоялась 1 апреля 1747 года в театре Ковент-Гарден. Современники прекрасно понимали связь этой оратории с прошлогодней победой над «молодым претендентом». К тому же издание своего либретто Томас Морелл посвятил лично герцогу Камберлендскому — «воплощению истинно мудрого, храброго и доблестного военачальника». Можно представить себе, какой энтузиазм публики вызвало появление герцога 16 апреля на очередном исполнении «Иуды Маккавея» и в какую манифестацию радостного восхищения должно было превратиться исполнение победного третьего акта. До 16 апреля оратория прозвучала шесть раз. Ещё шесть исполнений состоялось в зимне-весеннем сезоне 1748 года, а далее, с 1750 по 1759 год, оратория давалась в Ковент-Гардене регулярно, обычно не менее двух раз подряд. Чтобы привлечь публику и доставить удовольствие солистам, Гендель периодически вставлял в ораторию арии из других произведений, в том числе из своих итальянских опер. Подсчитано, что при жизни композитора оратория звучала в Англии 54 раза, причём всеми лондонскими исполнениями, которых было 33, Гендель всегда дирижировал сам, а между актами, как правило, играл свои органые концерты. Видимо, как

и в случае с «Мессией», он расценивал это как свой человеческий, гражданский и религиозный долг.

После смерти композитора «Иуда Маккавей» лишь упорочил свою популярность и в Англии, и за её пределами. В странах континентальной Европы это произведение нередко исполняли в военные годы или в честь каких-то общественно важных событий. Так, «Иуда Маккавей» неоднократно звучал в Вене после победы над Наполеоном в 1814 году. В гитлеровской Германии оратория исполнялась с переписанным текстом и называлась «Полководец» или «Герой». В настоящее время концертные исполнения «Иуды Маккавея» иногда бывают приурочены к иудейским религиозным праздникам. В любом случае этот шедевр остаётся одним из любимейших во всём мире произведений хорового репертуара.

Гендель и Глюк

Военные действия в Европе оказали неожиданно благотворное влияние на историю музыки, косвенно способствовав личному знакомству двух гениев, классика оратории Генделя и будущего реформатора оперы Кристофа Виллибальда Глюка (1714—1787). Покровитель Глюка, князь Фердинанд Филипп Лобковиц (1724—1784), из-за войны был вынужден покинуть свои владения в Силезии и был назначен австрийским послом в Лондоне, куда прибыл в январе 1745 года и оставался там в течение трёх лет. Глюк либо приехал вместе с ним, либо прибыл позже по его приглашению, и провёл в английской столице примерно полтора года.

Ранее мы прочерчивали важные параллели между творчеством Генделя и Баха. Однако аналогичные параллели просматриваются также между Глюком и Генделем, хотя эти музыканты принадлежали к разным поколениям. Глюк годился Генделю и Баху в сыновья — он был ровесником второго по старшинству сына Баха — Карла Филиппа Эмануэля.

Как и Гендель, в юности Глюк пошёл наперекор воле отца, не одобрявшего намерений сына стать музыкантом. Отец Глюка служил лесничим князя Лобковица и, видимо, полагал, что сын унаследует его должность. Из-за семейного конфликта восемнадцатилетний Глюк был вынужден уйти из дома. Учился он в Праге, а затем перебрался в Вену. Профес-

сиональную карьеру он тоже, как и Гендель, начинал в качестве оркестранта — виолончелиста в венской капелле Лобковица. И, почти как в случае с Генделем, получившим приглашение от герцога Медичи, дарование Глюка заметил итальянский меценат граф Франческо Мельци, взявший его с собой в Италию.

Годы Войны за австрийское наследство Глюк провёл в Италии, где совершенствовался в композиции. Затем он много ездил по Европе в составе странствующих итальянских оперных трупп. Подобно Генделю, он быстро овладел итальянским оперным стилем, разве что его не называли «милым саксонцем», ибо фамилия Глюка имела чешские корни (позднее в Париже недоброжелатели обзывали его «богемским медведем»). С Генделем его сближало также неудержимое тяготение к театру. Собственно, кроме опер и балетов Глюк почти ничего не писал. Количество его инструментальных сочинений очень невелико, и эта музыка не отличается ни индивидуальным стилем, ни притязаниями на новаторство. Глюка всегда вдохновляли драматические сюжеты, сильные страсти, столкновения идей и характеров; ему требовались сцена, актёры, декорации. Он, как и Гендель, был человеком театра.

В момент своего появления в Лондоне 33-летний Глюк являлся уже именитым и опытным композитором. В начале 1740-х годов он успешно поставил в Милане, Турине и Венеции несколько опер-серии на либретто Метастазियो. К сожалению, отдельные партитуры совсем не сохранились, а от некоторых уцелели только разрозненные арии. Однако художественный уровень его музыки был таков, что он впоследствии использовал номера или темы из своих ранних опер в поздних, реформаторских, создававшихся в 1760—1770-х годах. Этот метод работы, кстати, тоже роднил его с Генделем, не стеснявшимся применять старый материал в новом контексте.

В Лондоне Глюк сотрудничал с труппой лорда Мидлсекса, вновь возобновившей свою работу в Королевском театре на Сенном рынке. Он дебютировал оперой-пастиччо «Падение гигантов» на текст Франческо Ванески, поставленной 7 января 1746 года. Аллегорический сюжет касался мифологической битвы олимпийских богов с мятежными титанами, низвергнутыми Зевсом в Тартар. Эта премьера, как и генделевская «Оратория на случай», посвящалась переломному моменту в ходе борьбы с шотландскими повстанцами — отступлению принца Чарлза из

Дерби (победа англичан под Каллоденом была ещё впереди). В афишах жанр произведения был обозначен как «музыкальная драма в двух актах, с танцами и другими украшениями, полностью новая». О составном характере музыки не упоминалось, да это и не было важно для слушателей того времени. Для Лондона музыка была в любом случае нова. Постановка, видимо, вышла роскошной, поскольку на премьере присутствовал герцог Камберлендский, в честь которого произведение было написано. Музыка балетных номеров сочинил, вероятно, также Глюк, а солировала венская танцовщица Ева Файгель, прозванная Виолеттой — вскоре она вышла замуж за актёра Дэвида Гаррика и осталась в Лондоне.

Вторая лондонская опера Глюка «Артамен» на либретто Франческо Ванески была поставлена в том же театре 4 марта 1746 года. К сожалению, из «Артамена» сохранилось только шесть арий, изданных отдельно, и по ним трудно судить о целостном облике произведения. Скорее всего, это была опера-серия хорошего уровня, на примере которой Гендель мог убедиться, что Глюк далеко не так прост, как ему показалось после премьеры «Падения гигантов».

На эту тему существует несколько исторических анекдотов. Гендель якобы в беседе с Сюзанной Сиббер отозвался о профессионализме Глюка весьма иронически: «Он смыслит в контрапункте не больше, чем мой повар Вальц» (эта реплика дошла до нас из третьих рук, через Чарлза Бёрни)¹. Если учесть, что Густав Вальц был отличным певцом и виолончелистом, прошедшим немецкую школу, то вполне вероятно, что Гендель не сильно погрешил против истины. Искусным контрапунктистом Глюка действительно назвать невозможно; он принадлежал к новой эпохе, для которой полифоническое мастерство не рассматривалось как главное достоинство умелого композитора. Это не значило, что его музыка была поверхностной. Итальянцы, например, считали её трудной и необычной. Во время личного визита Глюка к Генделю старший мастер, полистав одну из его партитур, дал ему трезвый совет, основанный на богатом личном опыте: «Вы вложили в эту оперу слишком много труда. Подобное в Англии — пустая трата времени. Англичане любят то, чему они могут отстукивать такт, что само лезет им в уши»². Какую партитуру Глюк показал Ген-

¹ *Deutsch O. E.* Op. cit. P. 628.

² Цит. по: *Барна И.* Указ. соч. С. 61.

делю, неизвестно. Возможно, это была опера «Артамен», но не исключено, что какое-то из более ранних произведений, созданных в Италии.

Глюк, который в том сезоне объективно являлся конкурентом Генделя, отнёсся к великому мастеру с подчеркнутым пиететом, и это произвело нужное впечатление. Между двумя композиторами установились если не дружеские, то вполне приятельские отношения. Руководство Королевского театра на Сенном рынке во главе с лордом Мидлсексом также вело себя по отношению к Генделю исключительно по-джентльменски. Даты оперных представлений выбирались так, чтобы не совпадать с ораториальными концертами, проходившими в театре Ковент-Гарден. На сцене Королевского театра всё ещё ставились некоторые произведения Генделя («Александр» и пастиччо «Луций Вер»), а оперным солистам было разрешено петь арии Генделя в благотворительных концертах.

Раз уж зашла речь о певцах, то нелишне отметить, что некоторые известные солисты в разное время пели как у Генделя, так и у Глюка, образуя ещё одно звено творческой связи между ними. В частности, капризный кастрат Каффарелли, покинув Лондон, выступал в Италии в операх Глюка. Певица Джузия Фрази из труппы Королевского театра, фигурировавшая там отнюдь не на первых ролях, стала в конце 1740-х годов любимой генделевской примадонной. В свою очередь, кастрат Гаэтано Гуаданьи, выпестованный Генделем в начале 1750-х, впоследствии блистал в роли глюковского Орфея.

25 марта 1746 года Глюк и Гендель устроили в Королевском театре на Сенном рынке совместный благотворительный концерт в пользу фонда, помогавшего семьям умерших музыкантов. Гендель являлся одним из основателей этого фонда, созданного в 1738 году. Программа была рассчитана на самую широкую публику и состояла, как гласило объявление, из трёх частей с солидным «довеском» в виде генделевского инструментального произведения.

I

Увертюра к «Падению гигантов», сочинена синьором Глюком.

Ария «Care pupille» из «Падения гигантов», в исполнении синьора Йоцци.

Ария «Men fedele» мистера Генделя, в исполнении синьора Монтичелли.

II

Ария «Return, o God of Hosts» из оратории «Самсон», в исполнении синьоры Фрази.

Ария «Il Cog mio» мистера Генделя, в исполнении синьора Монтичелли.

Ария «Pensa che il cielo trema» из «Падения», в исполнении синьора Чакки.

Ария «Mai l'Amor mio verace», оттуда же, в исполнении синьоры Имер.

III

Ария «Volgo dubbiosa» из «Падения», в исполнении синьора Помпеати.

Ария «The Prince unable to conceal his Pain» из «Празднества Александра», в исполнении синьоры Фрази.

Большой концерт мистера Генделя.

Начало в шесть часов.

Почти до самого конца программы паритет соблюдался, но право завершить вечер было предоставлено Генделю. «Большим концертом» мог быть назван какой-то из его Кончерто гресси оп. 6. В процитированном объявлении есть много деталей, привлекающих внимание, начиная с того, что Гендель везде называется «мистером», а Глюк — «синьором» (может быть, потому, что он прибыл из Италии). Глюк поставил в программу концерта номера только из одной своей оперы, пастиччо «Падение гигантов». Арии Генделя были взяты из совершенно разных сочинений: оперы «Александр», ораторий «Самсон» и «Празднество Александра», а в завершение вечера исполнялся его концерт. Поэтому, конечно, равенство двух мастеров получалось лишь умозрительным; все прекрасно понимали, кто есть кто. Вместе с тем приведённая программа позволяет более или менее точно судить о том, какие произведения Генделя Глюк мог слышать в Лондоне в аутентичном варианте, хотя, разумеется, его знакомство с музыкой Генделя этим вовсе не исчерпывалось.

Подготовка к концерту требовала предварительных переговоров, встреч, совместных репетиций. Глюк, вероятно, неоднократно бывал в доме Генделя на Брук-стрит, и вряд ли их беседы ограничивались только деловыми вопросами. Гендель всегда был рад возможности поговорить по-немецки, к тому же ему, несомненно, были интересны новости о музыкальной жизни на континенте, в том числе в Италии, куда он сам уже давно не ездил. Глюк, в свою очередь, мог

увидеть генделевскую коллекцию произведений изобразительного искусства и музыкальную библиотеку, краткое описание которой оставил некий французский музыкант, посетивший Генделя примерно в тот же период, в 1746 или 1747 годах:

«Мы были в его библиотеке. Вряд ли её можно назвать обширной, но издания в каждом роде были подобраны тщательно. Самой изысканной и наиболее полезной частью для её владельца была прекрасно составленная коллекция рукописных копий всех опер, которые исполнялись в Италии. Заголовок первой по счёту оперы каждого композитора содержал сведения о наиболее примечательных событиях его жизни, о пройденной им школе, количестве произведений, времени и месте их исполнения и откровенную оценку их достоинств. Далее, в одном из углов, виднелись полупустые полки. Там я обнаружил все оперы Люлли и кое-какие — Кампра. Рядом с ними помещались оперы Рамо, а за ними — его клавишинные пьесы, содержащиеся в прекрасном порядке, и различные его трактаты об искусстве. На довольно значительном расстоянии виднелись симфонии Ле Клера и его опера “Сцилла [и Главк]”. Я не знал этого сочинения, но просмотрел его и обнаружил признаки огромного таланта, которому, вероятно, требовалось лишь некоторое поощрение, чтобы достигнуть блистательных результатов. Я спросил, для чего было оставлено пустое место. “Для того, чтобы заполнить его”, — ответил с доброй улыбкой Гендель. — “Я ожидаю получения красивых мотетов вашего Мондонвиля”»¹.

Посетитель-француз, конечно, обратил внимание прежде всего на произведения своих соотечественников, присутствовавшие в библиотеке Генделя. Говоря о копиях *всех* итальянских опер, он, видимо, допустил преувеличение: если начинать с 1600-х годов, когда этот жанр возник, то их количество должно было превысить несколько сотен. Вероятнее, речь шла об операх, созданных современниками: Винчи, Лео, Хассе, Порпорой и др. Нашлось ли уже место в этой коллекции операм Глюка, который дебютировал как раз в 1740-е годы? Можно предположить, что Глюк преподнёс Генделю какие-то из своих сочинений или тот заказал себе их копии.

23 апреля 1746 года Глюк дал в Лондоне собственный

¹ Цит. по: HRD. — <http://ichriss.ccarh.org/HRD/1746.htm> (22.07.2015).

концерт, во время которого, в частности, забавлял публику, играя на двадцати шести стеклянных бокалах, заполненных водой. Присутствовал ли на этом экстравагантном развлечении Гендель? Источники молчат. Впрочем, этот почти балаганный фокус с бокалами возымел весьма значительные последствия. Идея Глюка, запомнившаяся англичанам, была в 1762 году технически усовершенствована не кем иным, как Бенджаменом Франклином. Будущий «отец» американской конституции сконструировал стеклянную гармонику, ставшую необычайно популярным инструментом во второй половине XVIII века. Стеклянная гармоника представляла собой не ряд бокалов, а набор стеклянных или фарфоровых полусфер, нанизанных на стержень, который приводился во вращение ножной педалью, примерно как на старинных швейных машинках. Звук извлекался мягкими движениями увлажнённых пальцев. «Неземной» характер звучания стеклянной гармоники одних слушателей приводил в восторг, а другим раздражающе действовал на нервы, хотя поклонников у инструмента было больше, чем гонителей. Для стеклянной гармоники сочиняли музыку Хассе, Моцарт и даже Бетховен. Гендель этого изобретения уже не застал.

В 1746 году Глюк вернулся на континент и продолжил деятельность странствующего маэстро, работая в разных городах (Дрезден, Вена, Копенгаген, Неаполь, Прага, вновь Вена). В таких кочевых условиях он не имел возможности писать по-настоящему значительные произведения; их время настало позднее, в 1750-х годах, и особенно после 1762-го, когда Глюк начал в Вене свою реформу музыкального театра.

Интересно, что на Пасху 1747 года оперная труппа, в которой тогда работал Глюк, оказалась проездом в Лейпциге. Скорее всего, Глюк имел в те дни возможность увидеть Иоганна Себастьяна Баха и услышать пассионы под его управлением. Однако о личном знакомстве Глюка с Бахом ничего не известно (возможно, оно и не состоялось), хотя некоторые следы воздействия баховской музыки на Глюка, несомненно, заметны. Что касается Генделя, то он навсегда остался для Глюка глубоко почитаемым старшим мастером, благожелательным отношением которого он гордился. В более поздние годы Глюк украсил свой венский кабинет портретом Генделя. Одним из результатов лондонской поездки Глюка стало также появление в Вене рукописной копии «Мессии», несомненно снятой с разрешения Генделя

и заказанной либо самим Глюком, либо князем Лобковицем. Позднее Моцарт, работая над собственной инструментовкой «Мессии», пользовался, вероятно, копией этой партитуры, находившейся во владении семьи Лобковиц (Глюка тогда уже не было в живых).

Влияние генделевского ораториального письма на стиль Глюка начало сильно сказываться много лет спустя и было связано с глюковской реформой музыкального театра. Генезис этой реформы был весьма сложным, и здесь не место рассматривать её сколько-нибудь подробно¹. Необходимо лишь заметить, что реформа вобрала в себя и французские, и итальянские, и немецкие, и английские влияния. Непременное присутствие в опере хора и балета, а также большая роль речитатива были свойственны французской традиции (которую Гендель также превосходно знал и ценил). Из немецкой музыки Глюк почерпнул не только пресловутый контрапункт, роль которого у него с годами заметно возросла, но и ораториальный склад многих хоровых сцен. Что касается английских влияний, то они были не только музыкальными, но и театральными. Находясь в Лондоне, Глюк посещал спектакли, в которых играл Дэвид Гаррик, и позднее пытался добиться такой же правдивости в передаче эмоций от оперных певцов в Вене и в Париже.

В 1740-х годах Глюк был ещё очень далёк от поползновений на кардинальное преобразование оперной драматургии. Однако пребывание в Англии и знакомство с Генделем, безусловно, открыло для него целый мир.

Звуки войн и триумфов

Летом 1747 года Гендель создал две оратории на либретто Морелла, отчасти продолжавшие линию «Иуды Маккавея»: «Александр Бал» и «Иисус Навин». Их сюжетная основа сочетала в себе ветхозаветные предания и подлинные исторические события. Особенно это очевидно в оратории «Александр Бал», гораздо больше напоминающей развитую музыкальную драму, чем публицистический «Иуда Маккавей». Морелл, конечно, сильно изменил фабулу, почерпнутую не только из Библии (Первая книга Маккавеев), но также из «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, литературных апокрифов и трудов античных историков.

¹ См., в частности: *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка.

В действительности Александр Бал являлся самозванцем, авантюристом и узурпатором; его тесть, египетский царь Птолемей, резко изменил к нему отношение не по причине своей злобной жестокости, а поняв, с кем имеет дело; дочь Птолемея, Клеопатра Теа, вовсе не осталась безутешной вдовой: после гибели Александра она побывала замужем за двумя другими царями Сирии, Деметрием II и Антиохом II. Однако Морелл по-своему расставил акценты, значительно облагородив образы Александра и Клеопатры, и, что было для него особенно важным, связав все эти события с историей борьбы евреев за освобождение от сирийского владычества.

Действие оратории «Александр Бал» разворачивается в Сирии в 160—150 годах до н. э. Один из главных персонажей оратории, Ионафан — младший брат Иуды и Симона Маккавеев, погибших при очередном восстании в 160 году. Сирией в это время правит Александр Бал, якобы сын царя Антиоха IV (на самом деле самозванец), свергший предыдущего царя, Деметрия. Ионафан становится советником Александра и способствует заключению его брака с Клеопатрой, дочерью египетского царя Птолемея (эти царственные персонажи — дальние предки Птолемея и Клеопатры из «Юлия Цезаря в Египте»). Александр и Клеопатра счастливы, потому что сразу же полюбили друг друга. Но Птолемей глубоко разочарован: Александр не желает подчиняться влиятельному тестю (в действительности египетский царь понял, что перед ним самозванец). Клеопатра отказывается покинуть мужа; тогда ночью Птолемей похищает из дворца свою дочь, чтобы расторгнуть брак и вернуть её в Египет. Вдохновлённый речами Ионафана, Александр бросается в погоню, чтобы отвоевать любимую жену. В битве погибают оба, и Птолемей, и Александр; Клеопатра становится сразу сиротой и вдовой. Ионафан и его народ возносят хвалу Богу, который помог народу победить обоих врагов Израиля, сирийцев и египтян.

Моральный итог этой весьма драматической истории выглядит несколько сомнительным. Если образ Птолемея (его партию исполнял бас Рейнхольд) в оратории соответствует амплу злодея-варвара, то главный герой оратории, Александр Бал, обрисован Генделем в очень сочувственных тонах. Он дружески великодушен с Ионафаном,

безупречно храбр, искренен в любви. Роль Александра поручена альту, и на премьере её пела Катерина Галли, специализировавшаяся в Королевском театре на мужских ролях героев-любовников. В рамках поэтики того времени всё это говорило о том, что Александр — персонаж доблестный и благородный, и ничто из его поступков не указывало на необходимость покарать его с помощью высших сил. Наибольшую же симпатию вызывает Клеопатра — один из самых пленительных женских образов в ораториях Генделя. Очаровательная восточная царевна, привыкшая к сказочной роскоши, любимая дочь могущественного отца, любящая невеста и счастливая молодая жена, она не по своей вине в одночасье лишается всего, что было ей дорого, и в финале превращается в воплощение безутешной скорби. Если в «Иуде Маккавее» ни о каком сочувствии к побеждённым врагам речи не было и сами эти враги были представлены предельно обобщённо, то в «Александр Бале» у каждого персонажа и у каждого народа — свои герои, своя правда.

«Александр Бал» продолжил не только героическую линию, начатую в «Иуде Маккавее», но и попытки Генделя нарисовать музыкальные «портреты» различных народов, предпринимавшиеся ранее в «Самсоне» и «Валтасаре». Разумеется, в 1740-х годах ни о каком историзме или этнографизме речи ещё идти не могло, тем более что никто не представлял себе, как именно могла звучать музыка древних иудеев, сирийцев и египтян. Однако Гендель явно стремился придать им различные музыкальные характеристики, оставаясь в рамках своего стиля и вообще в рамках поэтики барокко, часто оперировавшей символами и эмблемами. Если в теории музыки того времени различались «итальянский», «французский», «немецкий» и другие национальные стили («ломбардский», «польский»), то почему нельзя было по-разному воплотить образы народов древности?

Поскольку действие происходит в Сирии, то композитор создаёт ощущение восточной роскоши, применяя прежде всего оркестровые краски. В первой же арии Клеопатры звучит совершенно необычное сочетание арфы, мандолины, флейты, фаготов, органа и струнных. Хоры сирийцев, выдержанные в простых ритмах и в аккордовом складе, инструментованы с преимущественным звучанием гобоев, фаготов, медных духовых и литавр; струнные вступают позже и играют сугубо вспомогательную роль. Это проявляется в начальном хоре «Ратной славой наслаждаясь» («Flush'd

with conquest»), в хоре, воспевающим Александра— «Народ счастливый» («Ye happy nations»), в свадебном хоре «Гименей, дитя небес» («Hymen, fair Urania's child») — последний, при общем грубовато-массивном звучании, сопровождается фиоритурами солирующей трубы-кларино.

Хоры евреев написаны в наиболее возвышенной и строгой манере (например, хор из третьего акта «Солнце, луна, звёзды» — «Sun, moon and stars»). Они наиболее близки протестантской церковной музыке конца XVII — начала XVIII века; местами Гендель практически цитирует лютеранские хоралы. Правда, самый последний хор третьей части, «Аллилуйя, аминь», сочетает полифоническую фактуру с танцевальным ритмом. Однако после всех трагических событий, и особенно после скорбного плача Клеопатры, откровенное ликование неуместно, и минорный лад придаёт заключительному хору надлежащую серьёзность и строгость.

Другая оратория, «Иисус Навин» («Josua»), содержит больше эффектных хоровых сцен, чем индивидуальных характеристик основных героев. В этом отношении «Иисус Навин» ближе к «Иуде Маккавею» с его коллективным пафосом. Не случайно приветственный хор в честь героя-победителя был, как уже упоминалось ранее, безболезненно перенесён Генделем из «Иисуса Навина» в третий акт «Иуды Маккавея», где он оказался совершенно на своём месте.

Сюжет «Иисуса Навина» повествует о войнах, которые евреи вели, достигнув Земли обетованной и оказавшись во враждебном окружении. Как гласит библейское предание, при взятии города Иерихона полководец Иисус Навин, чтобы завершить битву, взмолился Богу, прося его остановить движение Солнца, и его молитва была исполнена. Однако, в отличие от «Иуды Маккавея», в либретто «Иисуса Навина» введена и лирическая тема: Акса, дочь одного из вождей израильтян, Калеба, и молодой воин Отниэль любят друг друга. Чтобы получить Аксу в жёны, Отниэль выполняет условия Калеба и совершает подвиг, захватив вражеский город. Народ приветствует Отниэля как героя, а Иисуса — как общего вождя и славит Иегову.

В этой оратории одна воинственная сцена сменяет другую, но при этом напряжение носит скорее внешний, эпический, картинно-живописный характер, нежели внутренний. Как заметили Альберт Шайблер и Юлия Евдокимова, «Иисус Навин» выглядит как «относительно более спокой-

ная, лишённая драматизма, бесконфликтная версия “Иуды Маккавея”»¹.

В марте 1748 года Гендель представил лондонской публике «Александра Бала» (он выдержал четыре исполнения) и «Иисуса Навина» (три исполнения) и возобновил «Иуду Маккавея», который вновь побил рекорд, будучи сыгранным шесть раз и вызвав восторги самых разных слоёв публики, от рафинированных аристократок до людей простого звания.

Воинственный дух, господствующий в «Иуде Маккавее» и «Иисусе Навине», а также броская живописность оратории «Александр Бал» отражали настроения того времени. Войны, в которых Англия принимала участие и одерживала громкие победы, завершались длительными помпезными празднествами.

7 октября 1748 года в Ахене был торжественно заключён мир, подводивший итог Войны за австрийское наследство. Король Георг II, как уже говорилось, являлся одним из союзников Марии Терезии, и параграфы Ахенского мирного договора учитывали также интересы Ганновера и Великобритании. Франция, поддерживавшая проигравшую сторону, была вынуждена согласиться с требованием Георга II о высылке из страны «молодого» претендента, принца Чарлза Стюарта, и о прекращении каких-либо поползновений на реставрацию католицизма в Англии. Так что Ахенский мир одновременно поставил убедительную точку в борьбе ганноверской династии с якобитами. Теперь даже папа римский, упорно именовавший «старого» претендента королём Великобритании и Шотландии, был вынужден поступиться своими политическими симпатиями. Стюарты отныне находились в Риме как частные лица. Их притязания на английский трон были признаны несостоятельными. Власть Георга II и его потомков больше никто оспаривать не мог, а личная уния Великобритании и Ганновера оставляла в руках английских королей важный рычаг воздействия на политику Священной Римской империи.

Все эти события король намеревался отпраздновать с совершенно беспрецедентной пышностью и помпой. Хотя Ахенский мир был заключен в октябре 1748 года, торжества по этому поводу в Лондоне намечались на весну 1749 года: они требовали солидной дипломатической, финансовой, организационной и художественной подготовки.

¹ Scheibler A., Eydokimova J. Op. cit. S. 335.

Празднества состоялись 27 апреля 1749 года в Грин-парке — одном из королевских парков, расположенном между Гайд-парком и парком Сент-Джеймского дворца. На церемонию была допущена только самая избранная публика: члены британской королевской семьи, приглашённые монархи, дипломаты, военачальники, титулованная знать. Архитектор Сервандони (этим итальянским псевдонимом пользовался Жан Никола Серван, 1695—1766) возвёл огромный павильон в форме древнегреческого храма высотой в 114 футов (около 30 метров) и длиной 410 футов (около 117 метров). Внутренние стены были богато декорированы; их расписали художники Андреа Казали и Андреа Сольди. После официального провозглашения акта о мире звучала музыка Генделя, а сразу же после её окончания начинались эффектный фейерверк и артиллерийский салют. Фейерверк, судя по старинной гравюре, запускался с кровли храма и с расположенных по обе стороны портиков. Написанная Генделем специально для празднеств в честь Ахенского мира великолепная оркестровая сюита получила название «Музыка для королевского фейерверка».

Не всё, однако, происходило так гладко, как явствует из краткого перечня событий. Гендель, конечно же, охотно взялся за сочинение музыки, прославлявшей победы английского оружия. Пожалуй, никакой другой композитор XVIII века, а может быть, вообще никакой, не мог сравниться с Генделем в умении воспеть великие, грандиозные, государственно значимые события с такой могучей силой, царственным блеском, сакральной возвышенностью, не впадая при этом в трескучий официоз, неискреннюю льстивость и натужный пафос. Ему не приходилось заставлять себя настраиваться на высокий лад: таков был постоянный строй его души. Однако в 1740-е годы сюда добавились и другие мотивы. Если в юности Гендель был достаточно индифферентен к политике, с одинаковым удовольствием сочиняя музыку для любого влиятельного заказчика, то, обретя второе отечество в Англии, он начал ощущать себя не только подданным своего короля, но и британским гражданином, для которого слово «свобода» не было пустым звуком. При всей иерархичности сословного общества, «Великая хартия вольностей», которую в 1215 году утвердил король Иоанн Безземельный, являлась основой английской государственности. Она обеспечивала личную неприкосновенность граждан, гарантировала им ряд фундаментальных прав и ограничивала власть монарха.

Генделю, который с ранних лет привык действовать по собственному усмотрению, очень важно было ощущать себя свободным человеком, а не «покорнейшим слугой» какого-либо вельможи или даже короля. Эта свобода рождала в генделевском искусстве не официоз, а подлинную гражданственность. «Оратория на случай», «Иуда Маккавей», «Иисус Навин» не были заказаны представителями власти; Гендель написал их, поскольку сам счёл это необходимым.

С «Музыкой для королевского фейерверка» обстояло иначе. Но, выполняя почётный заказ, Гендель проявил столь свойственное ему своенравие, осмелившись спорить и с уполномоченными представителями двора, и — косвенно — с самим королём.

К переговорам о сюите был привлечён главнокомандующий английской артиллерией Джон Монтегю, поскольку в церемонии были задействованы также и пушки. 28 марта 1749 года Монтегю писал Чарлзу Фредериду, главному инспектору королевских фейерверков: «Гендель предлагает сейчас, чтобы было 12 труб и 12 валторн; вначале думали, пусть играют по 16 инструментов, и я помню, что об этом было сказано королю. Он вообще был против музыки; но когда я сказал ему, сколько будет играть военной музыки [духовых инструментов], он отнёсся к этому уже лучше и сказал: надеется, что не будет скрипок [струнных инструментов]. Сейчас Гендель предлагает сократить число труб и т. д. и ввести скрипки. Не подлежит сомнению, что если об этом услышит король, ему это очень не понравится. Если мы хотим, чтобы всё это дело понравилось королю наверняка, то нужно оставить только военную музыку. Каждая мелочь будет выводить его из себя; и следовало бы, чтобы Гендель использовал столько труб и другой военной музыки, сколько возможно, но он не хочет сократить скрипки, хотя это необходимо сделать. Обо всём этом я упоминаю только потому, что — как я недавно слышал из очень хорошего источника — и сам король выразил на днях такое желание»¹.

В итоге Гендель всё-таки пошёл навстречу пожеланиям короля и использовал на официальной премьере только духовые и ударные инструменты — зато в беспрецедентном для себя количестве. В исполнении было занято 24 гобоя, 12 фаготов, девять труб, девять валторн, три пары литавр и барабаны, которые могли вступать в самых громких мес-

¹ Цит. по: *Барна И.* Указ. соч. С. 65.

тах «по желанию» (*ad libitum*). Это был первый случай исполнения произведения Генделя столь массовым составом. Однако на открытом воздухе и при оглушительном шумовом сопровождении другое решение было вряд ли возможно.

Гендель хотел, чтобы «Музыку для королевского фейерверка» слышали не только высокопоставленные участники государственного акта в Грин-парке. Поскольку в то время было принято пускать публику на генеральные репетиции спектаклей и концертов, то решено было поступить подобным же образом с новой сюитой. Однако Генделю было отказано в предварительном исполнении сюиты непосредственно в Грин-парке; взамен ему предложили тот самый общедоступный сад Воксхолл, в котором с 1738 года красовалось его мраморное изваяние, выполненное Рубийяком. Генделя это место не устроило — возможно, из-за того, что там помещалось гораздо меньше слушателей, чем в Грин-парке, и вдобавок на генеральной репетиции салют и сам фейерверк были не предусмотрены, хотя композитор, вероятно, считал их частью общего «развлечения». Гендель пытался настаивать на своём, рискуя навлечь на себя немилость короля и подвергаясь со стороны организаторов праздника угрозам вообще обойтись без его музыки. После длительных переговоров Гендель всё-таки согласился на исполнение сюиты в Воксхолле. Журнал «Джентльменс мэгэзин» сообщал: «21 апреля, в пятницу, в Воксхолл-Гардене состоялась репетиция музыки фейерверка, с участием 100 музыкантов и в присутствии почти 12 000 слушателей (билеты по два ш[иллинга] 6 [пенсов]). Большая толпа создала такую пробку на Лондон-бридж, что на протяжении трёх часов через него не могла проехать ни одна пролётка. Было столько пешеходов, что они полностью загородили проезд, так что возникла драка, в которой многие господа получили ранения».

Возможно, толпа просто жаждала зрелищ и надеялась, что ей покажут фейерверк. Впрочем, и на официальном акте 27 апреля не всё обошлось гладко: во время фейерверка в правом крыле церемониального «храма», построенного Сервандони, начался пожар. Архитектор, пытаясь спасти своё детище от разрушения, обнажил шпагу против главного инспектора королевского фейерверка Чарлза Фредерика. Сервандони был обезоружен и арестован, но через некоторое время после принесённых им извинений отпущен на свободу; Фредерик не пострадал, да и пожар удалось быстро потушить. Погода 27 апреля не совсем благоприятство-

вала проведению праздника под открытым небом: небо было затянуто хмурыми облаками, из которых временами шёл дождь. Публика на всякий случай искала укрытия под деревьями. В столь нервной обстановке никто не обратил особенного внимания на музыку Генделя. Так что осталось неизвестным, как именно она сочеталась с фейерверком, и сочеталась ли вообще, или была исполнена до начала этого красочного зрелища в качестве торжественного вступления перед артиллерийским салютом из 101 залпа. Впрочем, для вступления сюита выглядела слишком монументально. Она открывалась увертюрой, за которой следовали французский танец бурре, две программные пьесы под названием «Мир» и «Радость», а в завершение — два менуэта.

Репетицией в Воксхолле и несколько скомканным исполнением в Грин-парке дело не ограничилось. 15 мая 1749 года сюита вместе с фейерверком порадовала лондонцев благодаря герцогу Ричмондскому, устроившему праздник на Темзе напротив Уайтхолла (сохранилась раскрашенная гравюра, по которой можно судить о великолепии этого зрелища). А 27 мая 1749 года Гендель исполнил «Музыку для королевского фейерверка» в Воспитательном приюте для подкидышей, изменив инструментовку: теперь он мог ввести в партитуру струнные инструменты, как и намеревался с самого начала.

Примечательно, что в организации исполнения «Музыки для королевского фейерверка» в Грин-парке участвовал, помимо прочих, молодой композитор Джузеппе Сарти (1729—1802), который, несомненно, должен был вспомнить об этом эпизоде, когда в 1790 году сочинял свой «Те Деум» в честь победы светлейшего князя Григория Александровича Потёмкина над турками. На последних аккордах финальной части у Сарти вступала «партия пушек» — артиллерийский салют и, возможно, также и фейерверк. Это было совершенно в духе и вкусе Потёмкина, однако кто первым высказал такую идею, неизвестно. В любом случае, опыт лондонских торжеств 1749 года Сарти несомненно учёл.

ЧАСТЬ ДЕСЯТАЯ

ПАТРИАРХ

Песнь песней

Обнадёженный успехом «Александра Бала» и «Иисуса Навина», Гендель летом 1748 года создал две оратории для следующего концертного сезона: «Сусанна» и «Соломон». Кто был автором обоих либретто, в точности неизвестно; возможно, Морелл. Источником вдохновения поэта и композитора вновь стала Библия, однако на сей раз воинственные настроения сменились более мирными. В «Сусанне» и «Соломоне» двигателем сюжета является не столкновение разных народов, а нравственная проблематика.

Источник «Сусанны» — Книга пророка Даниила, которая считается апокрифом, поскольку присутствует только в греческом переводе Библии (Септуагинте), и богословы, не принадлежащие к православной церкви, не признают её канонической частью Ветхого Завета. Однако она входит в состав почитаемых христианами текстов, поскольку допускает символическое и нравоучительное толкование. Сюжет оратории основан на легенде о двух нечестивых старцах (на самом деле судьях-старейшинах), преисполнившихся вожделения к прекрасной и добродетельной Сусанне. Поскольку она отвергла их домогательства, старцы решили отомстить ей, обвинив её, безупречно верную жену, в прелюбодеянии, что влекло за собой позорную казнь. Однако Сусанну спас юный пророк Даниил, который предложил допросить двух обвинителей по отдельности. Разнобой в их показаниях подтвердил невиновность Сусанны. Согласно Книге пророка Даниила, на казнь были осуждены клеветники, а добродетель восторжествовала.

Тема «Сусанна и старцы» была очень популярна в живописи XV—XVIII веков, поскольку позволяла художникам достаточно откровенно изобразить соблазнительное женское тело как объект почти неудержимого чувственного же-

лания, но не навлечь на себя при этом обвинений в непристойности и безнравственности. Ведь, согласно легенде, старцы воспламенились страстью к Сусанне, подсмотрев, как она купалась в саду. Этот сад с водоёмом стал важнейшим пунктом как обвинения, так и оправдания героини: при раздельном допросе старцы противоречили друг другу, называя разные деревья, под которыми Сусанна якобы встречалась с мифическим любовником. Разумеется, в творчестве выдающихся живописцев этот сюжет включал в себя множество смысловых оттенков, никоим образом не сводясь к пикантной скабрёзности. Он мог восприниматься как апология чувственной красоты, противопоставленной воинствующему уродству и безобразию, как гимн светлому эросу в противоположность тёмному низменному вожделению, как конфликт гармоничной естественности (прекрасная женщина на фоне прекрасной природы) и мрачного фарисейства, как символ незащитности женского «я» перед свирепым диктатом мужских желаний. Вероятно, ещё находясь в Италии, а затем и общаясь с английскими художниками и меценатами, Гендель видел различные картины на эту тему. Их авторами были, в частности, Гвидо Рени, Артемизия Джентилески, Тинторетто, Паоло Веронезе, Питер Пауль Рубенс, Антонис Ван Дейк, Рембрандт, Джованни Баттиста Тьеполо. Предполагается, что в коллекции Генделя могла быть серия иллюстраций к Библии, выполненная Джованни Антонио Пеллегрини (1675—1741) и включавшая сюжет «Сусанна и старцы»¹. Но в любом случае сюжет был явно знаком Генделю не только по книгам и воспринят им не как анекдот, а как драма с религиозным посылом.

«Сусанна» — произведение о любви и верности, испытываемой Богом на прочность. Коллизия «Сусанны» чем-то напоминает «Ариоданта», где речь также шла о судьбе невинно оклеветанной и осуждённой на казнь героини, а обвинение также строилось на ложных показаниях. Однако история Джиневры в «Ариоданте» оставалась сугубо частной, а в «Сусанне» в события вовлечены высшие силы: народ и Бог. При этом хороших эпизодов здесь намного меньше, чем в предыдущих ораториях Генделя. Сольные номера решительно преобладают во всех трёх актах. Иоахим и Сусанна наслаждаются супружеским счастьем и трогательно

¹ *McGeary T.* Handel as art collector: Art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain.

прощаются, поскольку он вынужден на некоторое время уехать; старцы изнывают от вожделения к неприступной красавице; Иоахим на чужбине тоскует о любимой жене; Сусанна отвергает домогательства старцев, и те ведут её на суд; приговорённая к смерти, она надеется, что Бог защитит её и пошлёт ей спасителя; этим спасителем оказывается отрок Даниил; вернувшемуся Иоахиму остаётся лишь гордиться женой и прославлять её добродетель. Казалось бы, хору тут делать почти нечего. Однако оратория открывается довольно суровой по звучанию увертюрой, за которой следует эпически скорбный хор — молитва евреев, томящихся в вавилонском пленении: «Доколь, Господь» («How long, o Lord»). Поэтому изначально на все события оратории ложится мрачная и тревожная тень общего страдания и бесправия, а история Сусанны становится частью истории всего народа. В конце второго акта, в сцене суда, хор произносит свой страшный вердикт: если Сусанна преступила закон (а по словам старейшин, это так), то она должна быть казнена. Закон превыше всего, и именно поэтому, когда обнаруживается невиновность Сусанны, народ, только что осуждавший мнимую «блудницу», теперь с удовольствием поёт ей хвалу:

Жена, чья верность укрепит сердца,
Дороже золотого нам венца.

Не исключено, что эти слова заключительного хора славили не только героиню оратории, но и кого-то из членов английской королевской семьи. В книге Альберта Шайблера и Юлии Евдокимовой высказано предположение, что имелась в виду королева Каролина¹. Однако она умерла, как мы знаем, в 1737 году, и, возможно, Гендель и его либреттист намеревались сделать комплимент Августе Шарлотте, супруге принца Уэльского. Интересно также, что это прославление супружеской любви и верности роднит «Сусанну» Генделя с оперой Бетховена «Фиделио», в которой личная история героини, спасшей своего супруга от смерти, также приобретает в финале гражданственный пафос.

В премьерных исполнениях «Сусанны» и «Соломона» в феврале и марте 1749 года среди солистов были две замечательные певицы из Королевского театра. С одной из них, контральто Катериной Галли, Гендель уже неоднократно со-

¹ Scheibler A., Evdokimova J. Op. cit. S. 454.

трудничал и, учитывая её специализацию на мужских ролях, написал для неё партии Иоахима в «Сусанне» и царя Соломона в «Соломоне». Другую певицу, Джулию Фрази, обладавшую чистым серебристым сопрано и изысканной исполнительской манерой, он неоднократно слышал ранее на сцене и в концертах (в том числе в концерте, который в 1746 году дали совместно Гендель и Глюк). Правда, Фрази, судя по единственному её сохранившемуся изображению, не обладала изящной внешностью: она была невысока и полновата, хотя черты её лица выглядели, вероятно, привлекательными. Возможно, что именно это сочетание красоты голоса, телесной пышности и целомудренной сдержанности манер заставило Генделя увидеть в Джулии Фрази идеальную Сусанну. Но заполучить её для постоянного участия в своих ораториальных циклах у Генделя до сих пор не получалось; видимо, она была связана контрактом с Королевским театром и её отпускали только для выступлений в благотворительных концертах. Лишь с 1749 года Джулия Фрази стала постоянной генделевской певицей, солируя в сопрановых партиях его ораторий из сезона в сезон, вплоть до последнего в жизни Генделя концерта 6 апреля 1759 года, где исполнялась оратория «Мессия». Поскольку Фрази и Галли были не только партнёршами по сцене, но и приятельницами, их творческий дуэт оказался очень удачным, и они, как правило, выступали у Генделя вместе.

В отличие от «Сусанны», больше похожей на музыкальную драму, нежели на духовную ораторию, «Соломон» не имеет единого сюжета. Три акта объединены образом главного героя, царя Соломона (правил предположительно в 970—930 годах до н. э.), сына царя Давида, который прославился как мудрейший и справедливейший правитель, при котором древний Израиль достиг наивысшего могущества и процветания. Эпическому размаху деяний Соломона соответствует мощное «фресковое» письмо Генделя, отнюдь не лишённое множества тонких оттенков, но сосредоточенное на главных образах и идеях.

Ключевой темой оратории становится построение Соломоном Первого храма в Иерусалиме — событие отнюдь не архитектурного, а сакрального и мистического значения. Начиная с середины X века до н. э. Соломонов храм являлся единственным местом жертвоприношений единому Богу всех иудеев, которые трижды в год собирались в Иерусалиме по самым великим праздникам. В нём хранился Ковчег со скрижалями, на которых были начертаны законы, получен-

ные Моисеем от самого Бога на горе Синай. Там находились жертвенники и религиозные святыни; в различных помещениях здания размещались храмовая казна, военные трофеи, царское оружие, богатые дары от различных лиц; там же заседал Верховный суд — Синедрион. Первый храм примыкал к царскому дворцу и являлся средоточием всей религиозной, государственной и духовной жизни Израиля.

Однако Храм Соломона мог восприниматься в XVIII веке и как эзотерический символ, поскольку являлся краеугольным камнем учения масонов. Если в некоторых более ранних сочинениях Генделя о присутствии масонских идей можно лишь догадываться, то в оратории «Соломон» они лежат на поверхности. Собственно, масоны как «вольные каменщики» возводили обычаи, обеты и знаки своего братства к древним временам построения Первого храма.

В первом акте оратории речь идёт о завершении постройки храма и о его торжественном освящении с участием первосвященника Садока. Одновременно Соломон справляет свою свадьбу с дочерью египетского фараона (она названа здесь просто Царицей, без имени). Возможно, и скорее всего, образ Царицы так же символичен, как и образ Храма Соломона. В учении масонов Египет ассоциировался с древней сакральной мудростью, постигнуть которую могли лишь посвящённые.

Наиболее драматичным оказывается второй акт, повествующий о суде Соломона. Две женщины называют себя матерями одного младенца, и царь предлагает разрубить его пополам, чтобы каждой досталось поровну. Настоящая мать в ужасе отказывается от своей доли, чтобы сохранить жизнь малышу — именно такого отклика и ожидал царь. Он приказывает отдать ей дитя, а соперницу прогнать прочь. В середине XVII века небольшую ораторию («историю») на этот сюжет создал Джакомо Кариссими; возможно, Гендель её знал. Но скромное по размерам и сдержанное по экспрессии произведение Кариссими вряд ли могло послужить Генделю образцом. В этой части композитор дал волю своему драматическому дарованию, создав шедевр внутри шедевра. Можно воспринимать эту часть как человеческую драму, однако, если вдуматься, в контексте конфессиональных исканий XVIII века сюжет допускал и аллегорическое или философское толкование. Если учесть, что Церковь сравнивали с матерью, то сюжет о суде Соломона напоминал о том, что подлинная материнская любовь бескорыстна и жертвенна.

В начале третьего акта звучит упоительно радостная и торжественная музыка, известная, наверно, даже тем, кто никогда не слышал оратории целиком: это «симфония», то есть оркестровая пьеса «Прибытие царицы Савской». Она часто исполняется отдельно, в качестве церемониальной и просто праздничной концертной пьесы. Сюжет третьего акта несколько не драматичен, но здесь вновь присутствует тема Соломонова храма и тема любви: царица Савская прибывает из Аравии с пышной свитой в Иерусалим, с восхищением созерцает построенные Соломоном храм и дворец, состязается с царём в хитроумии. Этот визит описан в Библии в Третьей книге Царств; имя царицы Савской там не называется, но в более поздних арабских источниках и в Коране она именуется Балкис (Балкидой). В Ветхом Завете ничего не говорится о любви между Соломоном и царицей Савской. Однако существует большое количество апокрифов, где эта тема всячески развивается; предание гласит, будто она родила от Соломона сына, который, как верили эфиопы, положил начало царской династии, существовавшей вплоть до XX века. В оратории Генделя взаимная симпатия Соломона и царицы Савской остаётся в рамках целомудренного «родства душ». Тем не менее это настоящая любовь — любовь идеальная, основанная на духовном равенстве двух свободных, мудрых, счастливых, красивых и щедрых людей. Расставание их неизбежно, но никакой драмы здесь нет, а есть взаимная благодарность и лёгкая печаль, возникающая иногда от переполненности счастьем.

В целом можно сказать, что оратория «Соломон» воспевает созидание, красоту и любовь, которые неразрывно связаны друг с другом и находят высшее обоснование в природе и Боге. Эти идеи проходят сквозными, порой переплетающимися линиями через все три акта. Соломон представлен как царь-творец и царь-мудрец, строящий свою жизнь и преобразующий окружающий мир на основе природных и божественных законов. Почти все его арии и аккомпанированные речитативы представляют собой либо молитвенные обращения к Богу, либо философские рассуждения о сущности прекрасного и гармоничного мироздания. Любовь Соломона к обеим избранницам, дочери фараона и царице Савской, также возвышенна, хотя отнюдь не лишена чувственной ауры. Хотя в тексте либретто не использованы непосредственные цитаты из библейской Песни Песней, сам дух этого поэтического текста, приписываемого царю Соломону, витает в музыке Генделя. Воз-

можно, композитор ощущал внутреннее родство со своим героем. Ведь сам Гендель уже создал свой Храм — ораторию «Мессия», значение которой он хорошо осознавал, пусть даже не всем современникам оно тогда было ясно. Устами Соломона он выражал и своё отношение к природе, которую, несомненно, очень любил, хотя никогда специально на сей счёт не высказывался — руссоистские восторги были ему чужды, да и эпоха пока ещё не требовала открытого восхищения «естественным бытием». Но музыка Генделя всегда говорила больше, чем любые слова. В ней присутствуют не только обычные для искусства барокко легкоузнаваемые звукоподражательные эффекты (шелест листьев, журчание ручьёв, пение птиц, шум ветра и волн, отзвуки эхо), а ещё и то, что можно лишь почувствовать, минуя рациональную умозрительность: ощущение залитых солнцем пространств, упоение благоуханным воздухом юга, величавое спокойствие тенистых рощ среди летнего зноя, запаха кедра, лавра, лимона... Вспоминал ли Гендель Италию, когда писал «Соломона»? Думается, должен был вспоминать, ибо подобное сочетание идеальной красоты природы и ошеломляющей грандиозности рукотворных произведений человеческого духа он мог наблюдать только там. Однако вернуться назад, в собственную юность, Гендель не мог и понимал это лучше, чем кто-либо. Отсюда — едва уловимый оттенок просветлённой ностальгической грусти, присутствующий даже в самых безмятежных эпизодах оратории «Соломон». Разумеется, это — сказка, утопия, повествование о прекрасном прошлом, которое давно кануло в Лету, не оставив даже следов (Храм Соломона был разрушен вавилонянами, а возникший при царе Ироде Второй храм — римлянами; существующая ныне в Иерусалиме Стена Плача представляет собой остаток последнего храма). Тем не менее вся оратория звучит как гимн Богу, проникнутый благодарностью за его могущество, позволяющее смертным творить добро и временами ощущать себя бесконечно счастливыми.

Жертвенность и женственность

Исследователи неоднократно отмечали, что Генделю всегда необычайно хорошо удавались женские образы, как в операх, так и в драматических ораториях. Портретная галерея его героинь чрезвычайно разнообразна и включает

в себя представительниц почти всех возрастов, от совсем юных отроковиц до зрелых матрон, а также самых контрастных характеров и темпераментов, от ангельски-кроткого до демонического, со всеми промежуточными оттенками. Даже персонажи одного амплуа непохожи друг на друга, будь то опасные волшебницы, храбрые воительницы в мужском платье, безжалостные и коварные интриганки, очаровательные охотницы за мужскими сердцами, безупречно верные жёны, юные влюблённые девушки, властные повелительницы... Женские персонажи Генделя с трудом поддаются классификации, ибо многие из них сложны и противоречивы, причём это не обязательно касается «злодеек». Иногда несколько совершенно разных граней сочетаются в одном образе (Клеопатра в «Юлии Цезаре в Египте»), а иногда героиня по мере развития сюжета внутренне меняется, и соответственно меняется отношение к ней со стороны слушателя.

Гендель, который никогда не был женат, превосходно понимал женские характеры и умел воплощать их в музыке лучше, чем кто-либо из его современников. Сама жизнь предоставила ему богатейший материал для наблюдений, и он смог блистательно воспользоваться этой возможностью. Сравняться с ним в психологическом мастерстве смог впоследствии только Моцарт. Похоже, что им обоим это умение было присуще от природы. Пристальная наблюдательность в сочетании с гениальной интуицией, драматургическим чутьём и интересом к мотивам человеческих поступков позволили им создавать неповторимые художественные образы, как мужские, так и женские, но женские, пожалуй, с особым вниманием и тщательностью. Может быть, отчасти потому, что с мужскими характерами всё было относительно ясно: Гендель и Моцарт в силу собственной гендерной принадлежности понимали их природу без особого труда, а вот женские во многом выглядели загадкой, требовавшей каждый раз индивидуального «ключа». Музыкальный язык XVIII века, будь то эпоха барокко или венских классиков, предлагал композиторам наборы готовых решений, опиравшихся и на риторическую традицию, и на клише, выработанные в жанрах оперы-серия и оперы-буффа. Однако Гендель и Моцарт всегда по-своему трактовали эти расхожие приёмы, либо предельно их заостряя, либо сочетая неожиданным образом, либо придавая им противоположное значение, либо вообще изобретая нечто своё, как это присуще подлинным драматургам.

Четыре из библейских ораторий Генделя названы именами героинь: «Эсфирь», «Дебора», «Аталиа» и «Сусанна». Все эти героини — мощные и сильные личности, хотя сила духа проявляется в них по-разному. Эсфирь женственна, кротка и добродетельна, она вынуждена ввязаться в политические интриги, чтобы спасти свой народ от козней Амана. Напротив, в образе Деборы (в русском тексте Библии её имя передано как Девора) ничего женственного нет: она — пророчица и одна из судий своего народа. Аталиа (в русском переводе Ветхого Завета — Гофолия) — законченная негодяйка, покушающаяся на жизнь своего малолетнего племянника Иоаса, законного царя Израиля. Помимо этого, Аталиа — вероотступница, поскольку разрешает воздвигнуть в Иерусалиме алтарь Ваала, свирепого божества финикийцев. Но при всех своих грехах Аталиа не лишена соблазнительного обаяния и даже некоторого величия. Гендель и его либреттист Самуэль Хамфрис вслед за Расином, драма которого легла в основу либретто, пощадили эту своеобразную героиню, оставив за рамками сюжета кровавую развязку её истории. Во Второй книге Царств говорится о том, что народ восстал и преступная царица была заколота мечом во дворце.

Оратория «Сусанна», которую отделяет от «Аталии» промежуток в 15 лет, ознаменовала поворот Генделя к совсем другой тематике. В конце 1740-х годов женские персонажи в его ораториях утрачивают воинственную ярость, жёсткую непримиримость, хладнокровное коварство и прочие черты, ставящие их на одну доску с правителями и полководцами мужского пола. Даже героини-язычницы (Нитокрис в «Валтасаре» и Клеопатра в «Александре Бале») освещены с сочувствием и симпатией, поскольку не участвуют в политических схватках, а становятся их жертвами. Сусанна также, в сущности, жертва, хотя её моральная стойкость — несомненный знак силы, а не слабости. Ранее мы говорили о том, что история Сусанны допускала разные толкования, от нравоучительных до почти фривольных. Но метафорически она могла восприниматься и как парадигма христианского поведения перед несправедливым судом: тихое бесстрашие, несгибаемая приверженность истине и упование на Божью милость.

Эта ипостась женственности была воспета Генделем в двух его поздних ораториях, «Феодоре» (1749) и «Иевфае» (1751).

«Феодора», созданная на либретто Томаса Морелла —

изумительный шедевр Генделя, совершенно не понятый и не оценённый современниками. Премьера оратории состоялась в театре Ковент-Гарден 16 марта 1750 года; повторные исполнения — 21 и 23 марта. Как обычно, между актами Гендель исполнял «новый органнй концерт» (ор. 7 № 5). Состав солистов был превосходен. Заглавную партию пела Джулия Фрази, партию влюблённого в Феодору воина Дидима — кастрат Гаэтано Гуаданьи. Катерине Галли на сей раз досталась проникновенная партия христианки Ирены, наперсницы Феодоры. Римского префекта Валента представлял бас Генри Теодор Рейнхольд; другого римлянина, Септимия, пел тенор Томас Лоув. Однако публики, по свидетельству современников, было крайне мало, к великому огорчению композитора. Возможно, сыграло негативную роль природное явление, редкое для Британии: 8 марта 1750 года в Лондоне ощущалось землетрясение, и напуганные горожане старались уехать из города или по крайней мере воздержаться от посещения театра. Когда спустя два месяца те же самые лондонцы ломались на исполнение «Мессии» в Воспитательном приюте, Гендель, по свидетельству Бёрни, раздражённо ответил на просьбы двух музыкантов о лишних билетах: «О, я ваш покорный слуга, господа мои! Вы чертовски привередливы! На “Феодору” вы прийти не изволили, а там было столько мест, что хоть пляши!..» Бёрни донёс до нас очередную остроуту Генделя, который в ответ на сожаления друзей о том, что публики так мало, хладнокровно ответил: «Пустяки, в пустом зале музыка будет звучать лучше».

Правда, истинные ценители отдали «Феодоре» должное. В частности, лорд Шефтсбери слушал «Феодору» все три вечера и считал её «совершенным, прекрасным и искусно разработанным произведением, как это и свойственно Генделю. <...> Публике она совсем не понравилась, зато понравилась мистеру Келловею¹ и некоторым превосходным музыкантам, равно как и мне»².

Сохранилось письмо Морелла от 1764 года неустановленному лицу, описывающее обстоятельства создания и премьеры «Феодоры»: «Следующее либретто, которое я ему написал в 1749 году, — “Феодора”. Гендель очень ценил её. Когда однажды я спросил его, считает ли он своим главным шедевром большой хор из “Мессии”, он ответил:

¹ Джозеф Келловей, или Келвей (Kellaway, Kelway) — органист церкви Святого Мартина в Полях, хороший знакомый Генделя.

² Burrows D., Dunhill R. (eds.) Op. cit. P. 269–270.

“Нет! Я считаю, что хор, находящийся в конце второго акта ‘Феодоры’, намного превосходит его”. На втором представлении присутствовало очень мало публики, хотя там была и принцесса Амелия. Я подумал, что на этом убыточном вечере мне лучше не приближаться к Генделю. Но когда увидел, что он улыбается, осмелился подойти к нему. На это он обратился ко мне: “Будете Вы здесь в будущую пятницу? Тогда я исполню произведение для Вас одного!” Я сказал ему, что недавно встретился с сэром Т. Хэнки, “который просил передать Вам, что хочет снять на следующее представление все ложи”, он ответил так: “Это сумасшедший; евреи не идут (так, как на “Иуду”) потому, что произведение христианского содержания; дамы же не идут потому, что тема слишком целомудренна!”»¹.

Гендель, как всегда, был язвителен и меток, сразу выделив два самых важных пункта содержания «Феодоры». В отличие от прочих духовных ораторий, написанных в Англии, лишь одна «Феодора» была связана исключительно с христианской тематикой. Сюжет её — агиографический, однако трактован как настоящая музыкальная драма, причём с трагической развязкой. Возможно, первоисточником для Морелла послужили поэма Роберта Бойля «Мученичество Феодоры и Дидима» (1687) и трагедия Пьера Корнеля «Феодора, девственная мученица» (1645). Они же, в свою очередь, основывались на христианской легенде-апокрифе, опиравшейся на рассказ одного из Отцов Церкви, Амвросия Медиоланского, но никогда не входившей в канон почитания святых. Во всяком случае, ни о каком сакральном тексте здесь речь не шла, и либреттист мог чувствовать себя достаточно свободно.

Действие происходит в малоазиатском городе Антиохия, в начале IV века, в эпоху императора Диоклетиана, гонителя христиан. Префект Римской империи Валент приказывает всем гражданам в день рождения императора воздавать почести статуе Диоклетиана и участвовать в празднестве в честь богинь любви и цветения Венеры и Флоры. Христианка Феодора, девушка из знатной и богатой семьи, категорически отказывается поклоняться языческим богам и отдавать божеские почести статуе императора. Валент заключает её в тюрьму, угрожая за непокорность отправить в дом терпимости и сделать пуб-

¹ Цит. по: Барна И. Указ. соч. С. 68.

личной женщиной. Друзья-христиане ничем не могут ей помочь; они сами в опасности и вынуждены скрываться. Юный грек Дидим, находящийся на римской военной службе в качестве адъютанта префекта, но тайно сочувствующий христианам, уговаривает своего начальника Септимия разрешить ему посетить заключённую, чтобы уговорить её образумиться. Септимий в глубине души также убеждён в несправедливости приговора: ни Венера, ни Флора не желали бы насильственных жертв.

Феодора готова умереть, но гораздо больше смерти её страшит мысль о позоре. Увидев Дидима, она умоляет его заколоть её, чтобы избавить от поругания. Дидим предлагает девушке другое средство спасения: поменяться с ним одеждой и бежать из тюрьмы. Поколебавшись, она соглашается. Дидима приводят на суд к префекту, и тот приговаривает его к смертной казни как изменника. Узнав об этом, Феодора добровольно является к Валенту и просит разрешения разделить участь юноши, которого она тоже успела полюбить. Влюблённые, так и не ставшие мужем и женой, идут на мученическую казнь вместе; их укрепляет общая вера в Христа.

В «Феодоре» очень ярко выражено противостояние язычников и христиан. Они в буквальном смысле говорят на разных языках. При этом нельзя сказать, что язычники олицетворяют сплошное зло. Конфликт находится в другой плоскости. Нерассуждающему большинству (язычникам) противостоит умствующее меньшинство (христиане), массе обывателей — горстка диссидентов, официозным обрядам сакрализованной империи — тайная вера, плебейскому конформизму — аристократизм духа, государственным институтам и уличной толпе — личность, делающая свободный выбор и готовая заплатить за него собственной жизнью.

Музыка язычников — броская, с бойким танцевальным ритмом, запоминающимися лапидарными мелодиями, составленными из кратких, иногда повторяющихся фраз. Это — тот самый тип «популярной музыки», которой Гендель советовал Глюку потчевать англичан: она сама «лезет в уши» и напрашивается на то, чтобы подпевать ей или притаптывать в такт. Особенно хороши хоры в начале второго акта, где народ чествует Венеру: «О царица летних нег» («Queen of Summer, Queen of Love») и «Ты смеёшься нам с небес» («Venus laughing from the sky»). В таком же стиле, разве что чуть посложнее, выдержаны арии Валента

и Септимия, друга Дидима. Септимий — персонаж колеблющийся; с одной стороны, он искренне привержен вере своих предков и долгу перед императором, а с другой — сочувствует Дидиму.

Хоры христиан и арии Ирены, наперсницы Феодоры, выдержаны в совершенно другой стилистике. Гендель следует здесь собственным решениям, найденным в «Самсоне», «Валтасаре» и «Александре Бале». Музыка христиан такова, что могла бы украсить любой немецкий пассион, не исключая и баховские «Страсти по Матфею». Она глубока, возвышенна, проникновенна и при этом сложна по гармонии и фактуре. Музыкальная речь христиан пронизана «книжными» риторическими фигурами, которые Гендель использовал здесь совершенно сознательно. Ирена, хотя и является персонажем вспомогательным, никак не влияющим на ход действия, воплощает веру, обращённую и к уму, и к сердцу.

Валент, отдающий один за другим ряд роковых приказов, отменить которые он уже сам не в силах, поскольку они формально следуют букве закона, — образ более сложный, нежели обычный жестокий и кровожадный оперный тиран, рвущийся к трону или желающий расправиться с соперниками. Здесь соперницей могущественной империи и самого императора, которого представляет Валент, является беззащитная девушка, не желающая ни власти, ни земных благ, но отказывающаяся исполнять обряды, обязательные для всех подданных. Из текста оратории не совсем понятна подоплёка решения Валента сделать Феодору жрицей любви. На самом деле принципиальное безбрачие Феодоры также выглядело вызовом законам Диоклетиана. Император, озабоченный неутешительной демографической ситуацией в своих обширных владениях, где варварское население заметно преобладало над римскими гражданами, издал указ, согласно которому девушки из знатных семей, достигнув брачного возраста, обязаны были выйти замуж, а вдовы, за исключением совсем пожилых, вновь вступить в брак. За молодой женщиной не признавалось права на свободу от семейных уз, если только она не являлась профессиональной блудницей. Отказ Феодоры от замужества, отрицание ею культа императора и нежелание поклоняться Венере являлись, с точки зрения законов Диоклетиана, государственными преступлениями. Дополнительный нюанс в эту коллизию вносит то, что Валент и Септимий — римляне, а Феодора и Дидим —

греки, так что, помимо противостояния язычества и христианства, здесь присутствует также конфликт двух культур и разных политических точек зрения, свойственных метрополии и провинции. Для греков, будь то язычники или христиане, любовь выше закона, и потому из всякого правила можно сделать исключение. С точки зрения римлян, любое непокорство закону надлежит жестоко пресекать ради блага империи. Сознанием истинного римлянина руководят древние постулаты римского права: «Закон суров, но это закон». В музыке Генделя префект Валент представлен человеком суровым, жёстким, но далеко не бесчувственным. Иногда его ярость кажется проявлением отчаяния. Похоже, что он сам удручён необходимостью обрушить всю мощь вверенной ему репрессивной машины на юное, прекрасное и беззащитное создание, однако поступить иначе просто не может.

В отношении Дидима у Валента никаких сомнений нет: Дидим — солдат, он нарушил присягу и должен умереть. Формально, опять же, прав префект. Но музыка раскрывает всю нежность и красоту души Дидима, этого романтического мечтателя в воинском облачении. Партия создавалась специально для Гаэтано Гуаданьи, голос и внешность которого, очевидно, вдохновили Генделя на один из самых проникновенных в его творчестве образов. Небесная красота некоторых арий Дидима заставляет вспомнить о музыке, которой композитор наделял ранее своих боговдохновенных библейских юношей — Давида в «Сауле», Даниила в «Валтасаре», Миху в «Самсоне», Ионафана в «Александр Бале». Однако Дидим — не только защитник невинности, но и влюблённый юноша, что придаёт его образу более тёплые, нежные и чувственные обертоны. Увидев спящую в тюрьме Феодору, он восхищается её девичьей прелестью: «Как розы и лилии, облик твой» («Sweet rose and lily»). Эта ария в духе медленного менуэта с мягкой и пластичной мелодией написана в тональности ми-бемоль мажор, которая в эпоху барокко нередко символизировала божественную любовь. Другие сольные номера Дидима также лиричны, даже если в них появляются мужественные интонации и маршевые ритмы. Гендель всё время приподнимает своего героя над толпой и над вроде бы сочувствующим ему Септимием. Септимий — добропорядочный обыватель, Дидим — воплощение самоотверженной рыцарственности. Возможно, эта вымышленная фигура (в историчности Дидима и Феодоры имеются сильные сомнения) воспринимает-

лась самим Генделем как аналог образа его небесного патрона — святого Георгия, воина-христианина.

Главная героиня оратории Феодора — образ идеальный и в то же время очень человечный. В искусстве морализующего толка это совмещается отнюдь не всегда. Однако идейный посыл оратории Генделя вовсе не сводится к религиозной проповеди. Как уже говорилось, в поздние годы его явно интересовали героини жертвенного склада, женственность которых оборачивалась несокрушимым мужеством духа. Такие персонажи встречались у него и раньше, в операх разных лет (Агилея в «Тесее», Астерия в «Тамерлане», Зенобия в «Радамисте», Джиневра в «Ариоданте»). Однако ни один из оперных сюжетов не был всецело сосредоточен на духовном конфликте. Всюду была замешана борьба за власть или любовная интрига, в том числе в «Ариоданте», в котором, как и в ораториях «Сусанна» и «Феодора», присутствует также тема судебной расправы над невинной героиней. Но ни Джиневра, ни Сусанна не противостояли верховной власти как таковой и не считали её несправедливой и безбожной. Феодора — единственная из всей тайной христианской общины — безоглядно бросает вызов привычному мироустройству, что резко отличает её от всех предшествующих генделевских героинь и сближает, например, с Антигоной из трагедии Софокла.

В христианском мартирологе очень много рассказов о подвижничестве юных девушек, ранних христианок, которые в отличие от более гибких и осторожных старших единомышленников воспринимали новое вероучение во всей его полноте и упорствовали в своей вере до конца, невзирая ни на какие угрозы, пытки и изощрённые способы казни. Возможно, немалая часть жизнеописаний этих святых и мучениц — плод народного творчества, перепевы бродячих сюжетов и раннехристианских легенд. Так, существует практически идентичное истории Дидима и Феодоры жизнеописание другой подобной пары мучеников — Антонины и Александра (совпадает всё, вплоть до бегства героини из тюрьмы в мужском платье, отданном ей добродетельным спасителем). Некоторые историки сомневаются в реальном существовании таких популярных христианских святых, как великомученица Варвара или Екатерина Александрийская. Тем не менее их жития содержат важную моральную парадигму: образ юной целомудренной девушки, ведущей себя как совершенно свободная личность, а не как заложница

семьи, государства, косных обычаев и жестоких законов, и предпочитающей погибнуть, но не изменить своим убеждениям. Пока христианство не стало государственной религией, ополчившейся против всех инакомыслящих, будь то язычники, иноверцы или еретики, выбор — следовать ли за Христом до мученического конца — оставался актом глубоко личным, требовавшим независимости суждений и недюжинного мужества.

Генделевская Феодора — героиня именно такого плана. Нежная, но внутренне непоколебимая, она словно бы сама взыскует мученической смерти, ибо всё, что её окружает в земном мире, кажется ей либо лживым и пошлым, либо слишком обыденным по сравнению с небесным блаженством, ожидающим праведников. Психологический портрет героини помещён почти в самом центре оратории, во второй сцене второго акта. Феодора томится в темнице, ожидая наступления дня, который обречёт её на публичное поругание. Оркестровое вступление с солирующей флейтой, произносящей лишь один протяжный звук, создаёт атмосферу невыразимой тоски и полного одиночества. Далее следуют два речитатива и две арии Феодоры подряд, как если бы это была сольная кантата (ни в итальянской опере того времени, ни даже в генделевских ораториях таких длительных «моносцен» не практиковалось). На протяжении весьма большого отрезка времени героиня проходит через самые разные стадии страдания, однако ни разу не впадает в гнев, не предаётся безудержному отчаянию и тем более не угрожает своим мучителям неизбежным возмездием. Жалобы Феодоры сдержанны и благородны, а утешение она находит в поэтической мечте о крыльях, с помощью которых душа, подобно голубке, воспарила бы ввысь: «О, взлететь бы в небеса» («Oh what I on wings could rise»). Гендель прибегает здесь к приёмам барочной музыкальной риторики, рисуя в мелодии очертания воображаемых крыльев и плавный подъём в небесный эфир. Но музыка дышит такой искренностью и нежностью, как если бы изливалась непосредственно из сердца героини.

Несказанно прекрасны и бесконечно печальны оба дуэта Феодоры и Дидима, исполняемые в конце второго и третьего актов. Наверное, это самые необычные из созданных Генделем любовных дуэтов, ибо о любви как о чувственном влечении в них, собственно, вообще не говорится. Первый из дуэтов, «Тебе, о славный чести сын» («To thee, thou glorious son of worth»), написан в тональности фа минор, кото-

рая обычно связывается с образами смерти, скорби и мученичества. Прощаясь с Дидимом и соглашаясь принять его самопожертвование, Феодора восхищается юношей и фактически признаётся ему в любви, не называя это чувство напрямую. Последний же их дуэт в другой пассионной тональности, ми минор — предсмертный, преисполненный почти потусторонней нежности друг к другу. Слушая «Феодору», трудно не обратить внимания на смысловое сходство этой лирической сцены с развязкой «Аиды» Верди — дуэтом Аиды и Радамеса «Прощай, земля, прощай, приют страданий». Хотя Верди вряд ли мог знать «Феодору» Генделя, которая после смерти композитора была прочно забыта и воскрешена лишь в XX веке, параллели возникают сами собой.

Однако, при всей близости драматических ораторий Генделя, вроде «Сусанны» и «Феодоры», к оперной поэтике, имеются и важные различия, вызванные отнюдь не только отсутствием в ораториях сценического действия и непременным наличием хора. В операх Гендель занимал позицию художника-демиурга, наблюдающего за событиями в сотворённом им мире, но, как правило, воздерживавшегося от моральных оценок. Выявить отношение композитора к тем или иным героям иногда можно путём тщательного анализа музыкального материала, выяснив, например, что Гендель старался не поручать несимпатичным ему персонажам ни лирических арий, ни патетических монологов, способных пробудить сочувствие слушателей. Однако чаще всего он старался показывать все характеры как можно более многомерно, не отказывая злодею в способности глубоко любить и искренне страдать, признавая за благородным героем право быть вспыльчивым и тщеславным, а в очаровательной девушке обнаруживая то легкомысленное кокетство, то жестокое коварство. В ораториях на ветхозаветные темы эта многомерность не только сохраняется, но и достигает невиданного ранее богатства психологических оттенков. Но здесь, начиная, пожалуй, с «Иуды Маккавея», постепенно усиливается и морализующее начало. Мир теперь делится на правых и неправых, своих и врагов, варваров и «избранный народ», язычников и христиан. Разумеется, идеологические концепты подобного рода содержались уже в либретто, и от теолога Морелла трудно было ждать полной объективности. И всё же, думается, что стареющему Генделю эта религиозная тенденциозность была созвучна. Будучи великим художни-

ком и чрезвычайно искусным драматургом, он мог не опасаться плоского морализирования. Только граница между добром и злом отныне была прочерчена вполне чётко и наглядно.

Летом 1750 года Гендель сочинил относительно небольшую ораторию, обозначенную им как «музыкальная драма»: «Выбор Геркулеса» («The Choice of Hercules») на текст Роберта Лоута, переработанный, скорее всего, Мореллом. Хотя сюжет этой оратории вроде бы продолжал линию античных образов в творчестве Генделя, на самом деле он имел больше отношения к христианской этике, чем к греческой мифологии. В XVIII веке создавалось множество произведений на данный сюжет, который мог носить разные названия: «Геркулес на распутье» (кантата И. С. Баха), «Алкид» (опера Д. С. Бортнянского) и др. Юный Геракл, или Геркулес, придя на перекрёсток, встречает двух прекрасных женщин, олицетворяющих Блаженство (*Pleasure*) и Добродетель (*Virtue*). Несмотря на все соблазны, он выбирает Добродетель. Заметим, что, поскольку в латинском и итальянском языках все слова, обозначающие вышеперечисленные моральные понятия — женского рода, то аллегорически они изображались женскими образами.

Геракл, согласно греческим мифам, вовсе не чуждался чувственных удовольствий и вряд ли вообще задумывался над этическими вопросами. Но в XVIII веке герой, не исповедующий ясно выраженной морали, не мог претендовать на роль идеала, достойного восхищения и подражания. Барочная риторика сомкнулась здесь с этическим максимализмом века Просвещения. То, что Гендель создал «Выбор Геркулеса» именно в 1750 году, можно приписать случайному стечению обстоятельств. Однако проблематика этой оратории органично вписывается в смысловой ряд, образуемый другими произведениями периода 1749—1751 годов: «Сусанной», «Феодорой» и «Иевфаем», а также перекликается с некоторыми событиями в жизни Генделя, случившимися между весной — летом 1750 года. Вспомним, что именно тогда композитор согласился войти в число попечителей Воспитательного приюта для подкидышей, подарил этому заведению орган, а 1 июня составил первый вариант своего завещания. Хотя никакого упадка физических и творческих сил 65-летний Гендель не испытывал, он, видимо, ощущал, что настала пора подводить итоги и делать окончательный выбор в пользу Добродетели.

Дочь Иевфая

Вскоре по завершении «Выбора Геркулеса», в первую декаду августа, Гендель отбыл на континент, чтобы повидать своих родственников в Галле — как оказалось, в последний раз. Эта поездка началась неприятным и зловещим инцидентом. Лондонская «Общая рекламная газета» («General Advertiser») от 21 августа 1750 года сообщала: «Господин Гендель, отправившийся некоторое время тому назад в Германию, дабы посетить своих друзей, пережил между Гаагой и Харлемом дорожную катастрофу. Его карета перевернулась, сам он был ужасно поранен, но сейчас его жизнь вне опасности». Что подразумевалось под словами «ужасно поранен» (*terribly hurt*), остаётся невыясненным. Бросающихся в глаза увечий на его теле не осталось, иначе о них сохранились бы упоминания в письмах и мемуарах его друзей. Но, возможно, помимо кровоточащих ссадин, Гендель мог получить сильный удар по голове, что поначалу также не выглядело чем-то непоправимым, а затем могло сказаться на ухудшении его зрения.

Видимо, Гендель, прежде чем добрался до Галле, был вынужден провести некоторое время на излечении в Голландии. Оправившись от пережитого потрясения, он встретился со своей любимой ученицей принцессой Анной и её супругом, штатгальтером Вильгельмом Оранским. Композитор посетил Гарлем, Девентер и Гаагу, где выступал перед августейшей четой, играя на органе и клавесине.

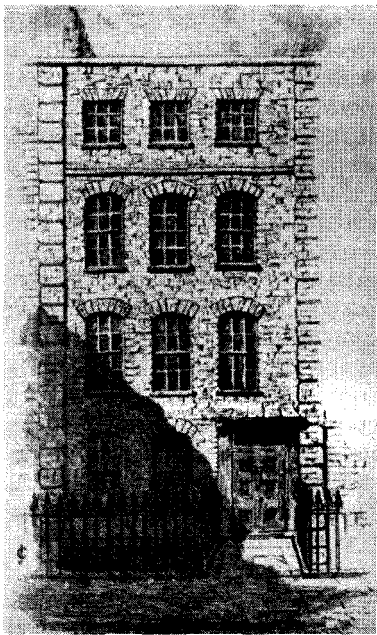
К сожалению, никто из родственников Генделя, поименованных им в завещании, не оставил никаких воспоминаний о его последнем приезде в родной город. Мы не знаем, где он останавливался, с кем встречался и о чём говорил. Возможно, после пережитого дорожного инцидента он слишком неважно себя чувствовал, чтобы вести в Галле активную светскую жизнь, и ограничился лишь самыми необходимыми делами. А может быть, могучая натура в очередной раз взяла своё и Гендель не выглядел ни больным, ни усталым. Каких-то особых почестей в городе ему не оказывали, иначе это было бы отражено в официальных документах. Видимо, визит был сугубо семейным. Думается, Гендель, помимо прочего, должен был в последний раз навеститься на кладбище, помянуть родителей и сестёр. В начале декабря он был уже в Лондоне, однако когда именно он вернулся, опять-таки неизвестно. Как обычно, он занялся подготовкой очередного ораториального сезона.

21 января 1751 года композитор приступил к работе над ораторией «Иевфай». Он привык сочинять быстро и в прежние годы мог бы управиться за месяц с небольшим, в крайнем случае за пару месяцев (даты начала и завершения партитуры он обычно проставлял собственноручно). На сей раз сочинение двигалось медленнее, а затем и прервалось вследствие крайне тревожного обстоятельства. В черновике завершающего хора второго акта с пугающе символическим текстом «О сколь темны, Господь, твои веленья» («How dark, o Lord...») почерк Генделя стал очень неразборчивым, и среди нот появилась запись на немецком языке: «Здесь 13 февраля 1751 было прервано вследствие ослабления зрения в моём левом глазу».

Некоторое время он, вероятно, отдыхал и лечился. Едва отпраздновав свой шестьдесят шестой день рождения, Гендель вернулся к «Иевфаю» и вновь отметил это в партитуре: «23 числа стало несколько получше и было продолжено». 27 февраля он довёл черновик второго акта до конца, но, похоже, понял, что при таком состоянии зрения работать ему стало очень затруднительно. К тому же начался концертный сезон, и сосредоточиться на творчестве уже не получалось. Репетиции, концерты и сопутствующие им прозаические хлопоты отвлекли его внимание.

График был, как обычно, весьма интенсивным. 22 и 27 февраля в театре Ковент-Гарден исполнялся «Валтасар». С 1 по 13 марта там же четырежды прозвучала новая оратория «Выбор Геркулеса» вместе с органным концертом ор. 7 № 3, написанным в первых числах января, и с ораторией «Празднество Александра». 15 марта давалась «Эсфирь» также с органным концертом между актами; 20 марта — «Иуда Маккавей».

Гендель, естественно, присутствовал на всех концертах, играл на органе и даже пытался участвовать в руководстве исполнением, но выглядел при этом не столь уверенно, как прежде. Графиня Шефтсбери писала 13 марта их общему с Генделем другу Джеймсу Харрису: «Моя преданность бедному Генделю оборачивается ныне состраданием. В прошлую пятницу [8 марта] я пошла на “Празднество Александра”. Однако это печальное удовольствие заставляло проливать слёзы скорби при виде великого, но несчастного Генделя, подавленного, бледного, слепого, сидящего у клавиесина, но не играющего на нём, и думать о том, как нещадно он тратил своё зрение, *взвалив на себя непосильную ношу во имя музыки*. Мне было грустно от того, насколько публика равнодушна, нечувствительна к прекрасному (и,



Дом Генделя в Лондоне
на Брук-стрит, 25. Рисунок. XIX в.

Хор из второй части оратории
«Иевфай». Справа внизу —
запись композитора на немецком
языке о резком ухудшении зрения.
Автограф Г. Ф. Генделя

Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt
Herrn vorsetzt, die all Herr vorsetzt

Bischof von Cöln, den 12 Febr. 1771.
Ich habe die Ehre, Ihnen zu schreiben, dass ich die Ehre habe, Ihnen die Partitur der Oratione zu übersenden, die Sie mir zu schreiben befohlen haben. Ich bin, Herr Bischof, mit Hochachtung und Treue Ihr ergebener Diener G. F. Handel

добавим, недоброжелательна), отказав несчастному человеку в утешительных аплодисментах, однако манерность и заносчивость неспособны различить и оценить истинные достоинства». Правда, другой очевидец, Эдвард Тёрнер, не был столь пессимистичен. Отзываясь о концерте 13 марта, он писал: «Благородный Гендель ослеп на один глаз, но я дерзнул бы сказать, что святой Цецилии не приходится жаловаться на какой-либо изъян в его пальцах» — то есть на органе он играл столь же виртуозно, сколь и прежде. Противоречия в этих свидетельствах могут объясняться разницей в самочувствии Генделя: 8 марта оно было плохим, и он не играл, а просто присутствовал и следил за исполнением, а 13 марта ему стало лучше, и он принял участие в концерте.

Ораториальный сезон прервался раньше срока из-за неожиданной смерти 44-летнего Фредерика, принца Уэльского, и объявленного 22 марта 1751 года государственным трауром, отменявшего все публичные увеселения. Мы не знаем, как среагировал на это событие Гендель, но, скорее всего, он был подавлен и в какой-то мере потрясён. У него с принцем всегда были напряжённые взаимоотношения, однако после своей женитьбы Фредерик вдруг начал ему покровительствовать, к некоторому неудовольствию короля. Принц не просто любил музыку, но и сам играл на виолончели и устраивал в своей резиденции концерты. Его супруга Августа полностью разделяла это увлечение. Так что общение Генделя с принцем Уэльским носило не только этикетный характер. Порой, как мы знаем, они даже ссорились. Англичане были не слишком высокого мнения о моральных качествах принца Фредерика, однако он был отнюдь не бесцветным персонажем, а очень своеобразной личностью.

Похороны принца состоялись 13 апреля, и лишь после этого стало можно вновь давать концерты. Концерт в пользу семей умерших музыкантов состоялся в Королевском театре на Сенном рынке 16 апреля; он состоял целиком из произведений Генделя: арий из его опер и ораторий, за которыми следовал «большой концерт» (видимо, *concerto grosso*).

Интересно, что среди солистов, помимо постоянных генделевских певцов тех лет — Джулии Фрази, Катерины Галли, Джона Бирда и Гаэтано Гуаданьи оказалась старая знакомая, бывшая примадонна Королевской академии музыки Франческа Куццони, вновь приехавшая в Лон-

дон искать удачи. Её карьера клонилась к закату, слава померкла, голос, вероятно, был уже не совсем тот, что в юности, тем не менее имя певицы в Англии ещё не было забыто, а мастерство позволяло ей петь те арии, в которых она блистала в 1720-х годах. Среди них была ария Теодаты «Лживый облик» («Falsa imagine») из оперы «Оттон», из-за которой разъярённый Гендель угрожал в 1723 году вышвырнуть «дьяволицу» Куццони в окно, если она не прекратит свои выходки. В конце вокальной части программы Куццони и Гуаданьи спели заключительный дуэт Клеопатры и Цезаря из оперы «Юлий Цезарь в Египте». Можно лишь предположить, какие ностальгические воспоминания пробудил голос некогда блистательной и невыносимо склочной синьоры Франчески у пожилого Генделя, да и у самой певицы, вышедшей спустя 27 лет на ту же самую сцену Королевского театра в одной из своих коронных партий. В 1751 году дела Куццони обстояли очень неважно. Приглашая лондонских меломанов на свой прощальный бенефисный концерт, состоявшийся 23 мая, Куццони взывала к их великодушию и признавалась в том, что ожидаемый доход от концерта позволил бы ей расплатиться с многочисленными долгами. В этом концерте вновь звучала преимущественно музыка Генделя, однако в программу входили также произведения Перголези и Джеминиани.

18 апреля Гендель исполнил под собственным управлением «Мессию» в пользу Воспитательного приюта, обновив орган, который он годом ранее подарил капелле приюта, но который был смонтирован и настроен лишь к весне 1751 года. По этому случаю наплыв публики был чрезвычайно велик, и в газетах вновь появилась просьба к дамам являться без фижм, а джентльменов призывали не брать с собой шпаги. Гендель не только руководил исполнением оратории, но и сыграл на органе импровизацию или пьесу в жанре английской «фантазии» — волонтари. 16 мая по просьбам слушателей состоялось ещё одно исполнение «Мессии», перед которым была устроена публичная генеральная репетиция, так что в данном случае на равнодушие публики композитору жаловаться не пришлось. Перед приютом выстроились в очередь 500 карет и несчётное число паланкинов, в которых прибыли на концерт влиятельные лица.

После всего этого Гендель с чувством исполненного долга мог, наконец, заняться своим здоровьем. 13 июня

1751 года он прибыл в курортный городок Челтенхэм-Уэллс, чтобы пройти курс лечения минеральными водами. По-видимому, его физическое состояние улучшилось, но зрение продолжало внушать сильную тревогу. Один глаз не видел совсем, другой, скорее всего, видел неважно. Вернувшись в августе в Лондон, он прибег к помощи лондонского хирурга Самуэля Шарпа, который предпочёл пока воздержаться от слишком радикальных мер.

Всё это время Гендель продолжал работать над брошенным в феврале «Иевфаем». Во время пребывания на курорте, между 18 июня и примерно 17 июля, он дописал вчерне третий акт, а в Лондоне 30 августа завершил всю ораторию, поставив в конце обычную аббревиатуру «S. D. G.» — «Soli Deo Gloria» («Единому Богу Слава»). «Иевфай», как нетрудно понять, стоил ему огромных усилий, однако Гендель не привык сдаваться. Концертный сезон 1752 года должен был состояться вопреки всему.

Сезон начался двумя исполнениями оратории «Иисус Навин», затем, накануне шестьдесят седьмого дня рождения Генделя, 21 февраля, прозвучал «Геракл», а 26 февраля состоялась премьера «Иевфая» (повторные концерты прошли 28 февраля и 4 марта).

Последняя оригинальная оратория Генделя заслуживает особого интереса, и не только потому, что вслед за ней он уже не написал ничего нового. «Иевфай» оказался символическим итогом развития жанра оратории, поскольку первым классическим образцом этого жанра стало одноимённое произведение Джакомо Кариссими, опубликованное столетием раньше, в 1650 году, в составе фундаментального труда учёного иезуита Афанасия Кирхера «Универсальная музургия» («Musurgia universalis»). Немец Кирхер, бежавший от Тридцатилетней войны в Рим, преподавал в Германской коллегии, готовившей священников и миссионеров, и дружил с Кариссими, который представлялся ему идеальным воплощением музыкального гения. «Иевфай» не был ни первым, ни единственным произведением Кариссими в новом жанре, который тогда именовался не ораторией, а «историей» или «священной историей» (*historia sacra*). Но благодаря публикации в труде Кирхера, предназначенном для распространения в католических миссиях по всему миру, именно «Иевфай» стал эталоном жанра.

В отличие от многих библейских сюжетов, имеющих счастливые развязки (иногда не без Божьей помощи высших сил), история Иевфая в оригинале завершается очень

печально. Военачальник Иевфай, одержавший благодаря помощи Господа победу над врагами, даёт опрометчивый обет принести в жертву Всевышнему первое живое существо, которое он встретит по возвращении домой. Этим существом оказывается единственная дочь, выходящая ему навстречу вместе с подругами, чтобы чествовать победителя хвалебными песнями и радостной музыкой. Отчаяние Иевфая велико, но девушка принимает свою участь как должное, оговаривая себе лишь одно условие: позволить ей прожить ещё два месяца, чтобы удалиться в горы и там оплакать «своё девство». Оратория Кариссими в точности следует библейскому сюжету и потому членится на две резко контрастные части: радостно-победную, до роковой встречи Иевфая с дочерью, и скорбную, в которой о судьбе девушки плачут и отец, и подруги, и она сама, и вся окружающая её природа. В Библии у добродетельной дочери Иевфая даже нет имени; она всецело покорна воле отца, выражающей волю самого Бога.

Религиозный и моральный смысл этого страшного сюжета отнюдь не однозначен, особенно с точки зрения христианской нравственности Нового времени. Жертвоприношение любящим отцом любимого чада во имя некоей высшей цели связывает историю дочери Иевфая как с ветхозаветным жертвоприношением Авраама (пресечённым вмешательством самого Бога), так и с добровольной жертвой Христа, принятой Богом-отцом. Безусловно, в жертву должно приноситься нечто очень дорогое, и чем значительнее цель, тем весомее должна быть цена жертвы. Победитель платит свою дань Господу, ибо на весах высшей справедливости всё должно быть уравновешено.

Поскольку, однако, в истории Иевфая речь идёт не о сыне, а о дочери, то этот сюжет перекликается с античным мифом о жертвоприношении Ифигении, дочери микенского царя Агамемнона, предводителя объединённого войска греков в Троянской войне. Для того чтобы флот греков мог отплыть из порта Авлида к берегам Малой Азии, богиня Артемида, разгневанная на Агамемнона, требует, чтобы он принёс ей в жертву свою старшую дочь Ифигению, и Агамемнон вынужден на это согласиться. Правда, судьба Ифигении остаётся туманной. В трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» богиня в последний момент подменяет на алтаре девушку белой ланью, а Ифигения исчезает. Мать Ифигении, Клитемнестра, не верит в милость богов и считает свою дочь погибшей. В одноимённой опере Глюка на либретто

Франсуа Дю Рулле (1774) богиня просто возвещает об отмене жертвоприношения, поскольку ироничные и рациональные парижане XVIII века высмеяли бы чудо с ланью.

Интересно, что на парижской сцене оба сюжета, связанных с историей дочери Иевфая и с жертвоприношением Ифигении, символическим образом пересеклись в опере Мишеля Пиньоле де Монтеклера «Иевфай», созданной в 1732 году. Вопреки обычным запретам церковной цензуры, постановка этой оперы была в качестве исключения разрешена, и произведение пользовалось таким успехом у публики, что, невзирая на протесты архиепископа Парижа кардинала де Ноайля, изъять «Иевфая» из репертуара не удалось. Превращая лаконичный библейский рассказ в оперное либретто, аббат Симон Жозеф де Пеллегрен снабдил безымянную дочь Иевфая традиционным для французских опер именем Ифиза (*Iphise*), напоминавшем также имя Ифигении. Были введены и другие персонажи: жених Ифизы Аммон, её мать Алмазия, жрец Финей и некоторые второстепенные лица. В итоге фабула приобрела очень сильное сходство с трагедией Расина: Алмазия стала аналогом Клитемнестры, Аммон в точности повторял поступки Ахилла, пытавшегося спасти свою невесту при помощи оружия, а жрец Финей был уподоблен Калхасу, сначала настаивавшему на жертвоприношении девушки, а затем восхвалявшему божественную милость. Ифиза, как и расиновская Ифигения, оставалась в живых благодаря своей чистоте и добродетели.

Правда, у Морелла помимо Библии был другой источник: пьеса шотландского драматурга Джорджа Бьюкенена «Иевфай, или Обет» (1554), в оригинале изданная на латыни, а в 1750 году опубликованная в английском переводе. Морелл, разумеется, прекрасно владел латынью, однако свежая публикация могла привлечь его внимание именно к данному сюжету. Нельзя исключать также знакомства Морелла с текстами либретто оперы Монтеклера и оратории Мориса Грина «Иевфай», написанной и исполненной в Лондоне в 1737 году¹. Поэтому круг влияний был достаточно широким, и сюжет генделевского «Иевфая» вобрал в себя самые существенные идейные и художественные тенденции своего времени.

Тема жертвенности, столь пронзительно прозвучавшая

¹ *Marx H. J. Haendels Oratorien, Oden und Serenaten: ein Kompendium.* S. 111.

в «Феодоре», была здесь переосмыслена в духе просветительских идеалов. Не дело смертного пытаться понять и направить волю Бога, и всё же Бог настолько милостив и благ, что нельзя помыслить о том, чтобы ему было угодно исполнение неразумного и жестокого обета. Развязка «Иевфая» сродни развязке «Сусанны», однако в данном случае сюжет оратории явно расходится с Библией, ибо христианская этика Нового времени не в состоянии примириться с архаическими представлениями о Боге, которому могут быть угодно кровавые жертвы.

Героиню оратории Генделя, как и героиню оперы Монтекклеры, зовут Ифизой, или, по-английски, Ифис (*Iphis*) её жених получил имя Хамор, мать — Сторге (*Storge*), что по-гречески означает «любовь». Кроме этих персонажей, здесь присутствуют Зебул, старший брат Иевфая, и Ангел, появляющийся в финальной сцене. В первом акте царит воинственное воодушевление: Зебул, Иевфай и Хамор отправляются сражаться против племени аммонитян. Второй акт начинается светло и радостно: Хамор возвещает о победе евреев, Ифис предвкушает своё будущее счастье с любимым женихом и готовится торжественно встретить отца. В этот момент и происходит роковой перелом: Иевфай видит дочь и в ужасе осознаёт, что должен принести её в жертву. Большая часть третьего акта выдержана в трагических тонах. Ни стенания Сторге, ни протесты Хамора не могут предотвратить жертвоприношения, на которое Ифис идёт кротко и безропотно. Но в решающий момент с неба спускается Ангел, возвещающий Иевфаю, что воля Бога была истолкована превратно: Ифис не должна умереть, а должна отныне быть посвящена Богу и служить ему до конца своих дней.

Этот сюжет, несомненно, искренне волновал Генделя, коль скоро он так упорно стремился во что бы то ни стало завершить ораторию, хотя помимо наступавшей слепоты он постоянно испытывал физическое недомогание. Видимо, при сочинении «Иевфая» Гендель был близок к душевному истощению и нуждался в каких-то внешних опорах для своей фантазии. Исследователи выявили в партитуре «Иевфая» большое количество заимствований. Из сорока четырёх номеров оратории десять содержат автоцитаты. Из девяти хоров «Иевфая» семь основаны на частях из месс Франца Венцеля Хабермана (1706—1783), опубликованных в 1747 году. Разумеется, как обычно, это не буквальные переносы материала, а скорее переработки. Невзирая

на такое количество цитат, оратория получилась внутренне цельной, а местами и по-настоящему вдохновенной. В ней есть и эпизоды, потрясающие своим строгим величием (хор в конце второго акта «О сколь темны, Господь, твои вельня»), и лирические откровения, вроде арии Иевфая перед сценой жертвоприношения: «Пусть на ангельских крылах вознесётся в небеса» (*Waŕf her, angels, through the skies*). Эта нежнейшая музыка, сочетающая в себе молитву, колыбельную и прощальное напутствие, проникнута неземным светом, возникающим за пределами полного отчаяния.

Слепота

Сезон 1752 года завершился для Генделя во всех отношениях благополучно, однако в августе с композитором случился очередной инсульт, имевший роковые последствия. 17 августа газета «*General Advertiser*» сообщала: «Нам стало известно, что Джорджа Фридерика Генделя, эсквайра, знаменитого композитора музыки, несколько дней тому назад постиг апоплексический удар, из-за которого он утратил зрение».

В XX и XXI веках получили распространения опыты медицинских диагнозов великим людям прошлых эпох. Иногда писания такого рода близки к бульварной литературе и рассчитаны на нездоровое любопытство к «подноготной» классиков, а иногда выдержаны в объективном научном стиле. Существуют подобные работы и о заболеваниях Генделя¹.

Даже неспециалисту в медицине бросается в глаза явная генетическая наследственность по женской линии: мать композитора, как уже упоминалось ранее, в 1729 году перенесла инсульт, лишивший её зрения. Существуют сведения и о том, что бабушка Генделя, Доротея Тауст, также умерла от инсульта. Здоровье самого Георга Фридриха долгое время казалось несокрушимым; он легко переносил дальние путешествия по суше и по морю, был фантастически продуктивен в творчестве, из года в год руководил спектаклями и концертами, постоянно общался со множеством разных людей, от королей до мелких коммерсантов, и ка-

¹ *Baezner H., Hennerici M. Georg Friedrich Händel's Strokes // Bogousslavsky J., Boller F. (eds): Neurological Disorders in Famous Artists: Front Neurol Neurosci: Vol. 19. Basel: Karger, 2005. P. 150–159.*

ким-то непостижимым образом всегда успевал всё. Он непрерывно работал и практически не отдыхал; его поездки на континент обычно были деловыми, а летние месяцы, когда театральная и концертная жизнь Лондона замирала, он проводил за сочинением музыки. Лишь изредка он позволял себе погостить в загородных имениях своих знатных поклонников или, когда здоровье пошатнулось, подлечиться на английских курортах, но никаких длительных перерывов в творчестве не делал.

Чудесное выздоровление после первого инсульта, пережитого в 1737 году, не заставило Генделя изменить его слишком интенсивную и многостороннюю деятельность. В 1740-е годы «удары» периодически случались с композитором, хотя ему каждый раз удавалось восстановить свою недюжинную трудоспособность. Согласно воспоминаниям английского гобоиста Симпсона, обнаруженным лишь в 1985 году, один из «ударов» случился с Генделем в 1742 году в Дублине во время званого обеда, но, на счастье, среди гостей оказались два врача и хирург, которые приняли экстренные меры, и пациент быстро пришёл в себя. Универсальным приёмом скорой помощи в XVIII веке считались обильные кровопускания, и в данном случае, видимо, эта процедура помогла быстро снизить нагрузку на сосуды и нормализовать артериальное давление. Весной 1743 года приступ повторился, приведя к временному расстройству речи — и вновь Генделю удалось относительно скоро поправиться. Следующий инцидент с «паралитическим расстройством» случился летом 1745 года; всякий раз эти заболевания сопровождались «спутанностью сознания», которая, впрочем, через некоторое время проходила.

Была ли слепота Генделя связана с этими «ударами»? Хирург Самуэль Шарп, осматривавший его в 1751 году, не нашёл никаких явных дефектов в глазах композитора; современные медики также склонны считать, что первопричиной утраты зрения были не собственно глазные заболевания, а многочисленные случаи нарушения мозгового кровообращения.

Гендель решил пойти до конца, прибегнув к последнему средству — операции на глазах. 3 ноября 1752 года его оперировал Уильям Бромфилд, личный хирург принцессы Уэльской, а также хирург лондонского Госпиталя Святого Георгия. На некоторое время композитору стало значительно лучше, так что он смог даже самостоятельно выходить

из дома, но затем наступило резкое ухудшение: в январе 1753 года он ослеп окончательно.

Судьба, взявшаяся в 1685 году вычерчивать параллельные линии жизни Генделя и Баха, не удержалась от последней, теперь уже зловещей, рифмы: оба гения на склоне лет потеряли зрение. Бах диктовал свои последние сочинения ученикам и сыновьям. И, что самое печальное в историях двух великих, но никогда не встречавшихся музыкантов, оба они прибегли к услугам одного и того же медика-шарлатана, англичанина Джона Тейлора (1703—1772). Тейлор оперировал Баха в апреле 1750 года, но неудачно. Некоторые исследователи полагают, что хирург, вероятно, занёс во время операции инфекцию, приведшую к ухудшению общего физического состояния композитора, скончавшегося 28 июля. Согласно другому мнению, смерть Баха ускорили медикаменты, назначенные Тейлором после операции и подорвавшие силы ослабленного организма.

Гендель, вероятно, ничего обо всём этом не знал, а Тейлор искусно поддерживал свою репутацию знаменитого на всю Европу «чудо-доктора». В августе 1758 года Гендель решился на третью операцию, вверив себя Тейлору — и вновь безрезультатно. Зрение не вернулось, хотя в данном случае хирургическое вмешательство Тейлора не имело роковых последствий: скончался Гендель отнюдь не из-за действий врача-шарлатана.

Так или иначе, в 1751 году зрение композитора сильно ухудшилось, а в январе 1753-го наступила полная слепота, в которой он прожил ещё почти семь лет, продолжая тем не менее работать и выступать в концертах.

Феномен слепого музыканта существовал в истории от глубокой древности (Гомер) до времён Генделя и позже. Некоторые из одарённых слепцов достигали вершин успеха и славы, как, например, Франческо Ландини — самый знаменитый итальянский композитор XIV века, или Антонио де Кабесон — испанский композитор и органист XVI века, придворный музыкант мрачного короля Филиппа II. В Англии как раз в 1750-е годы заявил о себе молодой композитор и органист Чарлз Джон Стэнли, ослепший в двухлетнем возрасте. 2 марта 1753 года Стэнли руководил исполнением оратории Генделя «Празднество Александра» в Королевском театре, играя на органе. То же самое чуть позже проделал сам Гендель, исполнив «Празднество Александра» в Ковент-Гардене 9 марта 1753 года — этой ораторией он открыл свой очередной сезон.

За «Празднеством Александра» последовали дважды исполненный «Иевфай» и трижды сыгранный «Иуда Макавей». В апреле трижды прозвучал «Самсон». Сюжет оратории, и особенно ария ослеплённого Самсона — «Мрак без конца» («Total eclipse») — приобрели в этой ситуации откровенно автобиографический смысл. После Пасхи, как стало уже привычным, исполнялась оратория «Мессия», сначала в Ковент-Гардене, затем дважды — в Воспитательном приюте для подкидышей; все эти концерты были благотворительными. Причём во время майского исполнения «Мессии» в приюте ослепший Гендель играл между частями органную импровизацию.

Подобное поистине героическое противостояние Генделя печальным обстоятельствам должно было бы вызывать восхищение и уважение всех окружающих или, по меньшей мере, человеческое сочувствие и сострадание. В большинстве случаев так оно и было, однако не обходилось и без клеветы и злобных выпадов со стороны людей, от которых Гендель ожидал бы этого меньше всего.

Прежде всего это относилось к художнику Джозефу Гупи, долгое время связанному с композитором приятельскими и деловыми отношениями. Ещё в 1749 году он нарисовал весьма злую карикатуру на Генделя, показанную принцу Уэльскому, но не получившую широкого хождения. 21 марта 1754 года — то есть уже после того, как композитор полностью ослеп — по Лондону распространился анонимный печатный вариант этой карикатуры, резко усугублявший издёвку над Генделем. Автором, очевидно, был всё тот же Гупи (иное трудно себе представить). Карикатура называлась «The Charming Brute», то есть «Очаровательная скотина». Коня и совы здесь уже не было, зато появилось много других колоритных деталей. Огромная, безобразно толстая фигура в пышном парике сидела за органом на бочке с вином; из-под парика выглядывало свиное рыло. В вариантах, опубликованных в 1754 году, вокруг музицирующего чудовища в изобилии располагались винные бутылки и разнообразная снедь: дичь, овощи и прочее; на плите на заднем фоне варился черепаховый суп. Из-за органа высывался едва ли не сам дьявол, державший овальное зеркало, в котором отражалась физиономия человека-свиньи (в варианте 1749 года зеркало держал уродливый слуга). На полу возле бутылок валялись ноты, а из кармана музыканта высывался список провизии. Подпись внизу гласила: «Я сам по себе» («I am myself alone»). Были опубликованы

несколько вариантов этой карикатуры, как в чёрно-белом, так и в раскрашенном виде. К карикатуре в её цветном варианте прилагалась язвительная эпиграмма, высмеивавшая непомерное пристрастие Генделя к гастрономическим удовольствиям.

Плоть тяжела — что за дела?
Пусть туша тоннами жрала,
В ней дух Гармонии царит
И о высоком говорит.

Объехав землю много раз,
Найдёшь ли больший ты контраст?
Обличье хряка — это лесть
Тому, чья в жизни цель — поесть.

Изданный в 1754 году вариант карикатуры с уничижительной эпиграммой появился в самый тяжёлый для композитора период, когда любые насмешки были за гранью морально допустимого.

Обиднее всего было то, что в течение многих лет Гупи входил в круг близких друзей Генделя. У них было множество общих интересов: Гендель увлекался живописью, Гупи любил музыку. Оба в юности провели несколько лет в Италии; Гупи учился мастерству у Марко Риччи. В Англии они имели общих покровителей — графа Бёрлингтона и герцога Чендосского. Композитор и художник продуктивно сотрудничали (Гупи оформлял некоторые спектакли Королевской академии музыки), иногда вместе путешествовали, ходили друг к другу в гости, ибо жили по соседству.

Так продолжалось как минимум до 1742 года — в том году Гупи по заказу принца Уэльского написал портрет Генделя (увы, несохранившийся). По мнению Эллен Харрис, отношения могли испортиться примерно в 1744—1745 годах, когда Фредерик, принц Уэльский, при посредничестве Гупи пытался убедить Генделя написать новую оперу, а композитор ответил категорическим отказом, обидным как для принца, так и для Гупи. «Я хочу сочинять для себя», — якобы ответил Гендель¹.

Видимо, вскоре после этого Гупи создал карикатуру на недавнего друга. В первом варианте карикатуры акцен-

¹ *Harris E.* Joseph Goupy and George Frideric Handel: From Professional Triumphs to Personal Estrangement // *Huntington Library Quarterly*. 2008. Vol. 71. № 3 (September). P. 432.

тировались гордыня и жадность Генделя, а тема обжорства была не столь явной. Впрочем, этого рисунка хватило для полного разрыва отношений, и даже просьбы принца и принцессы Уэльских простить выходку Гупи не смогли смягчить Генделя.

В 1754 году принца Уэльского уже не было в живых, и апеллировать к нему как к арбитру Гупи уже не мог, а история с несостоявшимся заказом на оперу была давно забыта. Что же вызвало новый, ещё более оскорбительный выпад против Генделя?

По этому поводу существовал анекдот, известный из воспоминаний Летиции Хокинс, опубликованных в 1822 году. Дама узнала о происшествии от своего отца, который находился в доверительных отношениях с Гупи. Однажды Гендель якобы угощал художника у себя дома сытным обедом, а затем вдруг встал и вышел в соседнюю комнату и долго отсутствовал. Гупи тихо подошёл к двери и увидел, что Гендель в одиночку наслаждается изысканными деликатесами и запивает их вином, гораздо более дорогим, нежели то, что подавалось к столу. Гость был оскорблён до глубины души и с тех пор испытывал к Генделю недобрые чувства.

Очень похожий анекдот был донесён до нас Чарлзом Бёрни, который сам никогда не обедал у Генделя, но ссылаясь на очевидца — первого скрипача оркестра, Арбахама Брауна: «Во время трапезы Гендель много раз восклицал: “О! У меня пояфился мысль!”; тогда присутствующие, не желая, чтобы из любезности к ним публика лишилась хоть одной из его ценнейших музыкальных идей, просили его уединиться и записать их, каковую просьбу он выполнял столь часто, что, наконец, самый подозрительный из посетителей проявил неуместное любопытство, заглянув сквозь замочную скважину в соседнюю комнату. Тогда он увидел, что “мысли” всецело принадлежали свежей бутылки бургундского, которую тот, как потом выяснилось, получил в подарок от друга, ныне покойного лорда Рэднора — в то время как гости угощались более благородным и крепким портвейном»¹.

В любом случае подобные эпизоды могли произойти лишь в годы, когда Гендель ещё не ослеп, то есть до 1751 года, а в случае с Гупи и того раньше, примерно до 1749-го. Тем не менее мотив обжорства стал главным в карикатуре Гупи именно в 1754 году, когда Гендель ничего не видел.

¹ Бёрни Ч. Указ. соч. С. 69.

Пресловутое чревоугодие Генделя, приведшее к нездоровой полноте, могло объясняться как психологическими, так и психосоматическими причинами. Вкусная и обильная еда компенсировала композитору отсутствие всех прочих радостей жизни, за исключением творчества. Если вспомнить, сколько «ударов» разной степени тяжести перенёс Гендель начиная с 1737 года, и все они сопровождались если не частичным параличом, то проявлениями умственного расстройства, тогда вопиющая странность его поведения могла быть вызвана последствиями болезни. Люди, даже восстановившиеся после инсульта, иногда склонны к чудачествам, в том числе и на гастрономической почве. Гендель никогда не знал бедности, однако, может быть, у него с ранних лет сформировалось представление о том, что подобающая честному бюргеру пища должна быть простой и сытной, а роскошные яства — это предосудительное излишество. Общение с итальянскими аристократами и английскими лордами перевернуло эту картину с ног на голову, приучив Генделя к самому изысканному столу. Поскольку перебороть свою тягу к деликатесам в угоду пуританским представлениям об умеренности он уже не мог, то по крайней мере пытался не выставлять её напоказ.

Трудно сказать, зачем Гупи предпринял такой отвратительный демарш в самый тяжёлый период жизни Генделя. Не исключено, что это было сделано не по инициативе художника, а по заказу каких-то могущественных недоброжелателей композитора. После смерти принца Уэльского Гупи остался не у дел, потеряв и патрона, и службу, и источник доходов. Но материальные затруднения отнюдь не извиняют совершённую им подлость.

Неожиданная и нелепая ссора развела Генделя и с его давним другом и помощником Джоном Кристофером Смитом-старшим. Как вспоминал Уильям Кокс, пасынок Смита-младшего, «Гендель постоянно использовал Смита-старшего в качестве своего казначея, и их дружба длилась, пока примерно за четыре года до смерти Генделя они не отправились вдвоём в Танбридж. Поскольку дружеские отношения иногда рвутся по ничтожным причинам, там они поссорились, и Смит-старший покинул Генделя столь внезапно, что тот поклялся никогда больше его не видеть. Хотя друзья пытались выступить посредниками между ними, долгое время это оказывалось тщетным». Мы не знаем, кто был повинен в ссоре, однако она произошла тогда, когда Гендель ослеп, и, судя по его реакции,

он рассматривал поведение Смита по отношению к себе как предательство.

Конечно, не было недостатка и в свидетельствах сочувствия и понимания. В январе 1755 года было опубликовано стихотворение неизвестного автора, который сравнивал ослепшего Генделя с величайшими творцами прошлого — Гомером и Мильтоном. Хотя это сравнение уже гуляло по устам, услышать его в стихотворной форме композитору, наверное, было лестно. И, подобно тому как древних аэдов сопровождали мальчики-поводыри, слепого Генделя во время исполнений «Мессии» в Воспитательном приюте вели к органу под руки двое мальчиков-певчих, что производило на всех присутствующих почти душераздирающее впечатление. Вряд ли он стремился вызвать жалость к себе, просто пока был физически в состоянии сесть за орган, он считал своим долгом лично руководить благотворительными исполнениями «Мессии» вплоть до последних дней своей жизни.

Кольцо бессмертия

Создавать новые крупные произведения в условиях полной слепоты было практически невозможно, ведь творческий процесс всегда носит интимный характер, даже если протекает на глазах у посторонних людей. Однако Гендель был по натуре борцом. Он не мог позволить себе впасть в беспросветное отчаяние и предаться апатии. Физически он оказался в полной зависимости от окружающих, поскольку теперь не мог самостоятельно ни одеться, ни поесть, ни спуститься или подняться по лестнице своего дома, ни сесть в карету. Но музыка продолжала звучать в его душе, а ум продолжал порождать художественные идеи. К старости он накопил солидный денежный капитал и мог бы доживать свой век, не утруждая себя непрерывной работой. Однако без творчества и вообще без занятий искусством жизнь теряла для него всякий смысл.

Он решил продолжать работать, занявшись редактированием и переделкой некоторых старых своих сочинений. Ноты он диктовал своему ученику и секретарю Джону Кристоферу Смиуту-младшему, который уже успел зарекомендовать себя в качестве композитора и исполнителя на клавишных инструментах. Смит был к тому времени автором клавесинных пьес, нескольких итальянских и англий-

ских опер (три из них — на шекспировские сюжеты в обработке Дэвида Гаррика), а также ораторий, написанных под непосредственным воздействием генделевских (в частности, «Плач Давида по Саулу и Ионафану», 1740). По рекомендации Генделя Смит стал органистом Воспитательного приюта для подкидышей, и эта должность сделала совершенно естественным переход в его руки столь важных для Генделя ежегодных исполнений «Мессии» в приютской капелле. Смит руководил ими с 1759 по 1768 год, обеспечивая сохранность аутентичной трактовки великого творения своего учителя.

Самым последним крупным произведением Генделя, завершённым благодаря помощи Смита, стала оратория «Триумф Времени и Правды» — переработка самой первой, юношеской, оратории, написанной композитором в Риме в 1707 году на текст кардинала Бенедетто Памфили, а затем исполнявшейся в Лондоне на итальянском языке в 1737 и 1739 годах с некоторыми изменениями. Ровно через 50 лет после римской премьеры Гендель ещё раз вернулся к этой партитуре, попросив Томаса Морелла сделать английский вариант либретто и расширив изначально двухчастную ораторию за счёт множества вставных номеров. Из юношеской версии Гендель оставил 13 номеров, ещё девять взял из версии 1737 года, а десять оказались новыми. Получилось монументальное произведение в трёх частях, представленное публике в театре Ковент-Гарден 11 марта 1757 года под управлением Смита, который фактически являлся соавтором этой версии. Разумеется, Смит ничего не вносил в партитуру самовольно, однако, возможно, в некоторых случаях Гендель ограничивался лишь общими указаниями и предоставлял ему значительную свободу действий, поскольку Смит хорошо знал его музыку и умел весьма точно воспроизводить его стиль.

Всякое последнее произведение великого мастера достойно почтительного внимания, даже если оно, на поверхностный взгляд, не кажется ни оригинальным, ни пророческим. Однако не случайно Гендель избрал для своей «лебединой песни» именно тот самый сюжет, с которого начал свой путь ораториального композитора и к которому обращался уже дважды. Если в юности 22-летний Гендель мог воспринимать аллегория кардинала Памфили как красивую условность, тесно связанную с пышным убранством римских дворцов эпохи барокко, то полвека спустя старый мастер должен был относиться к образам оратории сов-

сем по-другому. Время, Благой совет (Правда), Красота, Удовольствие, Обман — все эти символы с годами наполнились для него личным смыслом, ассоциируясь со множеством пережитых испытаний и искушений. Вероятно, работая над ораторией, Гендель мысленно вновь вспоминал всю свою жизнь, погружаясь в каждое мгновение и стараясь найти самым драгоценным воспоминаниям достойное место в умозрительной концепции «Триумфа Времени и Правды». Музыковед Вальтер Зигмунд-Шульце сравнил эту ораторию со второй частью «Фауста», ибо Гендель, как и Гёте, сумел привести к эстетическому единству множество разнородных и разностильных составных элементов: «Он открыл новые земли и всё-таки остался самим собой»¹. Последняя версия «Триумфа Времени и Правды» получила философской и неоднозначной.

Солисты представляют здесь не героев, а символические фигуры, которым соответствует семантика певческих голосов: неумолимое Время — бас (на премьере 1757 года это был Самуэль Чампнесс), Благой совет, или Правда, — меццо-сопрано (Изабелла Янг), Красота — сопрано (Джулия Фрази), Удовольствие — тенор (Джон Бирд), Обман — сопрано (итальянская певица по фамилии Беральта). На протяжении трёх частей Удовольствие и Обман пытаются заполучить полную власть над Красотой, вручив ей зачарованное зеркало, в котором отражается только её прелесть. Но Время и Совет доказывают Красоте, что единственный надёжный путь к блаженству — это добродетель, и она, убедившись в непрочности земных благ, разбивает соблазнительное зеркало и устремляется в небесное царство Веры, Надежды и Любви. Её последняя ария «Ангелы, меня храните» («Guardian Angels, O Protect Me») пронизана тем же потусторонним сиянием отрешённости, что и ария Иевфая, в которой тот прощается с дочерью, обрекаемой в жертву Богу.

Вся эта проблематика удивительным образом перекликается с идеями, содержащимися в одной из первых в истории музыкальных драм — «Представлении о Душе и Телле» Эмилио де Кавальери. Это новаторское и чрезвычайно своеобразное сочинение впервые прозвучало в Риме в феврале 1600 года в молельном зале (оратории) при церкви Санта-Мария-ин-Валличелла. Сюжет был духовно-аллегорическим, премьера происходила не в театре, а в церкви, но представление разыгрывалось в костюмах и даже с тан-

¹ Цит. по: *Scheibler A., Evdokimova J. Op. cit. S. 485.*

цами в конце. В «Представлении о Душе и Телe» некогда целостный и гармоничный ренессансный человек представлялся разъятым на Душу и Тело, которые спорили между собой буквально не на жизнь, а на смерть. Душа рвалась в небо, где пели хоры ангелов, а Тело на некоторое время поддавалось соблазнительным посулам Удовольствия, сопровождаемого двумя развесёлыми спутниками. Воссоединение Души и Тела происходило благодаря Ангелу-хранителю фактически за чертой бытия: они вместе славили Бога и попадали в рай. Знал ли Гендель музыку «Представления о Душе и Телe», неизвестно, но о существовании такого сочинения вполне мог быть осведомлён благодаря своим римским покровителям.

Гендель вернулся к сходному сюжету более чем через 150 лет после премьеры «Представления о Душе и Телe» и, как мы уже говорили, полвека спустя после создания своей первой итальянской оратории. Поэтому, хотел ли того композитор, или это вышло само собой, его последнее произведение вобрало в себя огромный кусок истории музыки от начала до середины XVIII века, если не больше. Юный Гендель ориентировался как на своих старших современников, вроде Кайзера, так и на итальянских мастеров предыдущего столетия. В итоговой же версии 1757 года были использованы и арии из опер Генделя, ещё не существовавших в 1707 году, и хоры из совершенно разнородных сочинений: маски «Ацис и Галатея», серенады «Празднующий Парнас» и созданного в 1753 году «Приютского антема». Таким образом, последняя оратория Генделя, даже будучи выполненной в технике пастиччо, оказалась *summa summarum* — итогом итогов. Сам жанр оратории, воплощённый в творчестве Генделя с беспрецедентной полнотой, словно бы созерцал прошлое, настоящее и будущее сквозь призму вечности и замыкал кольцо истории.

После завершения «Триумфа Времени и Правды» Гендель успел устроить ещё два ораториальных сезона, в 1758 и 1759 годах. Выступать в качестве дирижёра и солиста он уже не мог, однако в объявлениях почти всякий раз значилось, что та или иная оратория (кроме «Мессии») будет звучать «с изменениями и добавлениями» — то есть он продолжал работать, воспринимая свои произведения не как застывшие в монолитном совершенстве шедевры, а как некую живую материю, способную развиваться в соответствии с новыми обстоятельствами.

Иногда эти обстоятельства были связаны с солистами,

таланты которых вызывали особое внимание Генделя. Так, начиная с сезона 1758 года среди его певцов появилась меццо-сопрано Кассандра Фредерик (1741—1779), которая начала музыкальную карьеру в качестве вундеркинда, выступив в восьмилетнем возрасте с исполнением клавесинных концертов Генделя, а затем стала певицей. Нетрудно посчитать, что в 1758 году ей было всего 17 лет. Скорее всего, она была мила и очаровательна, но видеть этого ослепший Гендель не мог. Для него имел значение только её музыкальный талант, а он был явно незаурядным. Ради юной Кассандры композитор включил в ораторию «Триумф Времени и Правды» пять дополнительных арий Правды, взятых из его предыдущих сочинений; эта версия прозвучала в Ковент-Гардене 10 и 15 февраля 1758 года. Мисс Фредерик пела также в других ораториях Генделя, исполнявшихся в том сезоне, в частности в «Иуде Маккавее» и «Мессии». Согласно дневниковой записи одного из знакомых Генделя, 2 марта 1758 года, накануне назначенного на 3 марта исполнения «Иуды Маккавея», композитор вызвал к себе домой ведущих солистов для последней репетиции, включая опытейших Джона Бирда и Джулию Фрази, а также новую звезду, мисс Кассандру Фредерик. Вряд ли композитор сомневался в их вокальном мастерстве, но, коль скоро в оратории случились очередные «добавления и изменения», он хотел лично убедиться в том, что на концерте всё пройдёт гладко. Эта деталь показывает, насколько Гендель был требователен и равнодушен к качеству исполнения, даже если речь шла о популярнейшем «Иуде Маккавее», музыку которого лондонцы знали, наверное, наизусть и где успех был заведомо обеспечен.

В последние годы жизни Гендель находился на такой недостижимой для прочих современников высоте, что какие-либо споры о его творчестве были уже неуместны. Его имя было вписано золотыми буквами в историю музыки, в историю Англии, в историю человеческой культуры вообще, и он вполне отдавал себе в этом отчёт. Однако жизнь не стояла на месте, пусть даже одна из духовных вершин была достигнута. Искусство продолжало развиваться, причём самые интересные и перспективные явления появлялись вовсе не в русле генделевской (да и вообще барочной) традиции, а либо совсем в стороне от неё, либо в творческом диалоге с ней.

Самые интересные и талантливые английские композиторы, жившие и работавшие в первой половине XVIII века,

волей или неволей оказывались в тени музыкального Юпитера — Генделя, будь то Томас Арн, Уильям Бойс, Морис Грин. То же самое касалось натурализовавшихся в Англии немцев — Пепуша и Лэмпа. Никто из них не пытался совершить переворот в искусстве, или же эти попытки имели заведомо несерьёзный вид, хотя на самом деле были весьма перспективными («Опера нищего» Пепуша — отдалённый прообраз английского мюзикла). Рядом с циклопическими ораториями Генделя всё это должно было выглядеть мелковато.

Настоящие же революции в искусстве совершались в это время на континенте. Локомотивом изменений вновь стала опера, теперь уже комическая. Музыкальный язык итальянской оперы-буффа 1740—1750-х годов, акцентировавший драматическую действенность, диалогичность высказывания, контрастность планов, чёткость и ясность мысли, дал мощный стимул развитию нового, классического стиля, вскоре разрушившего барочную систему. В 1750-х годах, то есть ещё при жизни Генделя, родились классические жанры: симфония, концерт, соната, струнный квартет. Все эти жанровые обозначения (кроме струнного квартета) можно встретить и в музыке эпохи барокко, но там они имеют совсем другой смысл и опираются на другие исполнительские принципы. Высшими формами самостоятельной инструментальной музыки симфония, концерт и соната сделались только во второй половине XVIII века. Центрами, в которых они развивались активнее всего, стали Германия и Австрия. Симфонисты 1740—1750-х годов разрабатывали и оттачивали до совершенства авангардные для того времени приёмы, которые затем превратились в строительный материал для построения великого здания венской классической школы, увенчанное тремя недостижимыми именами: Гайдн, Моцарт, Бетховен.

Эпоха барокко кончалась в середине XVIII века и духовно, и физически. Умирили последние титаны, причём умирали, успев сказать в искусстве всё, к чему считали себя призванными. В 1741 году ушёл из жизни 63-летний Вивальди, в 1750-м — 65-летний Бах, в 1759-м — 74-летний Гендель, в 1764-м — 80-летний Рамо и 83-летний Маттезон. Намного пережил своих сверстников и друзей, Баха и Генделя, Телеман, скончавшийся в 1767 году в возрасте восьмидесяти шести лет. Соперник же Генделя, Порпора, умер в 1768 году в возрасте восьмидесяти двух лет, вкусив напоследок всю горечь забвения, бедности и одиночества.

Одновременно, в том же самом музыкальном мире, уже существовали потенциальный реформатор Глюк, «отец симфонии» Гайдн (к моменту смерти Генделя он как раз начал писать свои первые симфонии), чудо-мальчик Моцарт... Моцарт родился в том самом 1756 году, когда Гендель начал работать над своей последней ораторией — третьей версией «Триумфа Времени и Правды». Кольцо бессмертия магическим образом замкнулось, так что великая традиция, которая, как казалось в середине XVIII века, исчерпала себя, постепенно обрела новое дыхание, а затем и ожила в моцартовских обработках ораторий Генделя, в поздних ораториях Гайдна, написанных под впечатлением от генделевских шедевров, и в «Торжественной мессе» Бетховена, которую последний из венских классиков писал, попутно изучая партитуру «Мессии».

В Англии же, где Гендель, пока был жив, прочно удерживал за собой музыкальный трон, нового гения подобного масштаба больше не появилось. Правда, в 1762 году в Лондон переехал младший сын Иоганна Себастьяна Баха — Иоганн Кристиан, наделённый изумительным даром создавать по-итальянски певучие и пластичные мелодии, придавая им галантное изящество, особенно ценившееся в новую эпоху. Иоганн Кристиан словно бы повторил полвека спустя путь Генделя из Саксонии через Италию в Англию, однако скорректировал его в ряде важных моментов. Так, Бах-младший не преминул отказаться от лютеранства и перейти в католичество, чтобы получить должность органиста Миланского собора, затем женился на итальянской примадонне, а в Лондоне переключился с опер не на оратории, а на инструментальную музыку. Гендель так и не побывал в Париже — Иоганн Кристиан Бах съездил туда в 1779 году, правда неудачно: его опера «Амадис Гальский» провалилась. Зато Бах-сын подружился с восьмилетним чудо-мальчиком Моцартом, выступавшим в Лондоне в 1764 году, и оказал на него огромное влияние. Пленительное искусство Иоганна Кристиана Баха не имело ничего общего с изощрённым интеллектуальным творчеством его великого отца или с ветхозаветной монументальностью генделевского стиля. Но все эти музыканты составляли, тем не менее, звенья одной цепи, и традиции так или иначе передавались от отца к сыну, от учителя к ученику, и кольцо бессмертия переходило из рук в руки, каждый раз безошибочно находя своего следующего владельца.

Смерть и погребение

Последний в жизни Генделя 1759 год начался печальными известиями: 12 января в Голландии скончалась принцесса Анна, вдова принца Оранского, ученица Генделя и неизменная его покровительница. Мы не знаем, как отозвалась эта утрата в душе Генделя, но, думается, она должна была усугубить его и без того печальное физическое и моральное состояние. В январе композитор был так тяжело болен, что современники сомневались, сможет ли он выздороветь. Джон Мейнуоринг упоминал о том, что за несколько месяцев до кончины у Генделя пропал его богатырский аппетит, что было довольно тревожным знаком.

Из-за траура по принцессе Анне и из-за нездоровья Генделя концертный сезон начался несколько позже обычного. С 2 марта в театре Ковент-Гарден вновь звучали оратории «Соломон» (дважды), «Сусанна» (один раз), «Иуда Маккавей» (дважды), «Самсон» (трижды), и, наконец, как всегда, «Мессия» — в Ковент-Гардене её исполняли 30 марта, 4 и 6 апреля, и это были последние концерты, на которых присутствовал Гендель. На 3 мая было назначено благотворительное исполнение «Мессии» в Воспитательном приюте для подкидышей, причём предполагалось даже, что оно пройдёт «под управлением Джорджа Фридерика Генделя, эсквайра». Композитор, однако, был явно не в состоянии руководить концертами; в качестве дирижёра его всюду заменял Джон Кристофер Смит. Тем не менее Гендель обычно всё-таки выходил к органу, дабы обозначить своё присутствие.

Гендель потерял сознание во время исполнения «Мессии» в Ковент-Гардене 6 апреля. Из театра его бережно доставили домой, на Брук-стрит, и уложили в постель, с которой он больше уже не встал. Ранее он собирался 7 апреля отправиться для курортного лечения в приморский город Бат в сопровождении своего друга и соседа, парфюмера Джеймса Смайта, но вынужден был отменить поездку. Смайт тоже никуда не поехал и почти неотлучно находился при Генделе. Видимо, он в качестве помощника в делах заменил Смита-старшего, с которым композитор всё ещё был в ссоре.

Очнувшись от обморока и ощутив приближение смерти, Гендель постарался уладить все свои земные дела, пока был в состоянии мыслить и говорить.

Уже после похорон композитора Джеймс Смайт отправил 17 апреля 1759 года письмо Бернарду Грэнвиллу, брату Мэри Делани, который разделял увлечение своей сестры музыкой Генделя и интересовался всем, что касалось его личности и творчества. В письме Смайта рассказывается о последних днях жизни Генделя, поэтому приведём этот волнующий документ полностью.

«Милостивый государь,

Выполняю Вашу просьбу, высказанную мне при Вашем отъезде из Лондона — сообщить Вам, когда наш добрый друг закончит свои дни. Великий, дорогой господин Гендель скончался в прошлую субботу в 8 утра. Он до последнего момента был в сознании, во вторник сделал приписку к завещанию, распорядился, чтобы его похоронили частным образом в Вестминстерском аббатстве, и чтобы стоимость памятника не превышала 600 фунтов. Мне выпало удовольствие способствовать его примирению с некими старыми друзьями (Смитом-отцом. — Л. К.). Он повидался с ними и простил их, оставив их имена в своём завещании. В приписке к оному он отписал наследство многим друзьям, в том числе оставил мне 500 фунтов, а Вам — две картины, которые Вы ранее подарили ему. В пятницу утром он попрощался со всеми друзьями и выразил пожелание не видеть у себя более никого, кроме доктора, аптекаря и меня. В 7 часов вечера он простился со мной, сказав: “Мы ещё встретимся”. Едва я ушёл, он велел слуге, чтобы он больше меня не впускал, ибо с мирскими делами он покончил. Он умер, как и жил — добрым христианином, преисполненным искренним ощущением долга перед Богом и людьми, и безупречно щедрым милосердием по отношению ко всему миру. Если я могу быть Вам далее чем-то полезен, пожалуйста, дайте мне знать. Я намеревался поехать завтра в Бат, но должен присутствовать на похоронах, и потому уеду на следующей неделе.

Ваш, дорогой сэр,
покорнейший и смиреннейший слуга
Джеймс Смайт.

Он оставил “Мессию” Приюту для подкидышей, и тысячу фунтов стерлингов семьям умерших музыкантов и их детям, а всё остальное своё имущество — племяннице и родственникам в Германии. После его смерти осталось примерно 20 000 фунтов, из которых на благотворительные цели отписано около 6000. В этом году его доход от исполнений ораторий составил 1952 фунта 12 шиллингов и 8 пенсов».

Дополним отчёт Смайта некоторыми подробностями.

11 апреля Гендель продиктовал последнюю приписку (кодицил) к своему завещанию. Основной текст завещания был составлен ещё 1 июня 1750 года, однако неоднократно изменялся из-за смерти некоторых упомянутых в нём лиц или из-за резкого охлаждения отношений с другими лицами. Приписки, вносившие коррективы в основной текст завещания, делались Генделем 1 августа 1756-го, 22 марта 1757-го и 4 августа 1757 года. Мы процитируем лишь начальный текст завещания 1750 года и самый последний кодицил, продиктованный Генделем за три дня до смерти.

«Во имя Господа, аминь.

Я, Джордж Фридерик Гендель, принимая в рассуждение непечальность человеческого существования, истинно заявляю о своей последней воле, согласно нижеследующему.

Я отдаю и завещаю моему слуге Питеру Ле Блонду мою одежду и постельное бельё, и триста фунтов стерлингов. Прочим моим слугам оставляю их годовое жалованье.

Я отдаю и завещаю господину Кристоферу Смигу [отцу] мой большой клавесин, мой маленький домашний орган, мои ноты и пятьсот фунтов стерлингов.

Также я отдаю и завещаю господину Джеймсу Хантеру пятьсот фунтов стерлингов.

Я отдаю и завещаю моему кузену Кристиану Готлибу Генделю в Копенгагене сто фунтов стерлингов.

Также я отдаю и завещаю моему кузену, магистру Кристиану Августу Ротту в Галле в Саксонии сто фунтов стерлингов.

Также я отдаю и завещаю моей кузине, вдове Георга Тауста, пастора в Гибихенштейне близ Галле в Саксонии, триста фунтов стерлингов, и её шести детям по двести фунтов каждому.

Всё прочее моё состояние в виде банковского счёта или в любых других видах я отдаю и завещаю моей дорогой племяннице, Иоганне Фридерике Флёркен из Готы в Саксонии (урождённой Михаэльсен из Галле), которую я делаю единственной душеприказчицей моей последней воли.

В присутствии свидетелей, собственноручно подписываюсь 1 июня 1750 года.

Джордж Фридерик Гендель».

I give and bequeath to my Cousin Christian Gottlieb Handel
of Copenhagen one hundred Pounds Sterl.

Item I give and bequeath to my Cousin Magister Christian
August Roth of Halle in Saxony one hundred Pounds Sterl.

Item I give and bequeath to my Cousin the Widow of
George Taub, Pastor of Giebichenstein near Halle in
Saxony three hundred Pounds Sterl.

and to Her six Children each two hundred Pounds Sterl:

All the next and residue of my Estate in ^{Bank Company's} ~~land~~
Tenants or of what soever Kind or Nature.

I give and bequeath unto my Dear Niece
Johanna Friderica Floerke of Gotha in Saxony
(born Michäelsen in Halle) whom I make my
Sole Exec^{tr} of this my last Will

In witness Whereof I have hereunto set my hand
this 1 Day of June 1750

George Frideric Handel

Последняя страница завещания композитора от 1 июня 1750 года.
Автограф Г. Ф. Генделя (факсимиле)

«Я, Джордж Фридерик Гендель, делаю нижеследующую приписку.

Я отдаю правлению или доверенным лицам Общества помощи семьям умерших музыкантов тысячу фунтов, которые должны быть распределены между подопечными этого благотворительного учреждения.

Я отдаю Джорджу Амианду, эсквайру, одному из моих душеприказчиков, ещё двести фунтов в прибавление к тому, что уже было ему отписано ранее.

Я отдаю Томасу Харрису, эсквайру, владельцу Линкольнс-Инн-Филдс, триста фунтов.

Я отдаю Джону Хетерингтону из Палаты сбора первых плодов и десятин в Миддлтемпл, сто фунтов.

Я отдаю господину Джеймсу Смайту, парфюмеру с Бонд-стрит, пятьсот фунтов.

Я отдаю господину Мэтью Дубуру, музыканту, тысячу фунтов.

Я отдаю моему слуге Томасу Бремвеллу семьдесят фунтов, в добавление к отписанному ему ранее.

Я отдаю Бенджамину Мартину, эсквайру с Нью-Бонд-стрит, пятьдесят гиней.

Я отдаю господину Джону Белчару, хирургу с Сан-Корт-Треднидл-стрит пятьдесят гиней.

Я отдаю всю свою одежду моему слуге Джону Ле Бурку.

Я отдаю господину Джону Коуленду, аптекарю с Нью-Бонд-стрит, пятьдесят фунтов.

Я надеюсь, что настоятель и капитул Вестминстера позволят мне быть погребённым в Вестминстерском аббатстве в качестве частного лица, по разумению моего душеприказчика, господина Амианда, и я желаю, чтобы упомянутый душеприказчик распорядился поставить мне там памятник на сумму, не превышающую шестисот фунтов, которую я оставляю для этой цели в распоряжении моего вышеупомянутого душеприказчика.

Я отдаю госпоже вдове мистера Палмера из Челси, жившего ранее на Чеппел-стрит, сто фунтов.

Я отдаю своим слугам женского пола жалованье за год и всё, что им причитается на момент моей смерти.

Я отдаю госпоже Майн из Кенсингтона, вдовой сестре покойного мистера Батта, пятьдесят гиней.

Я отдаю госпоже Донналан с Чарлз-стрит на Беркли-сквер пятьдесят гиней.

Я отдаю господину Райху, поверенному секретарю в делах Ганновера, двести фунтов.

Свидетельствую это собственноручной подписью и печатью в одиннадцатый день апреля 1759.

Дж. Ф. Гендель».

Этот кодицил был зачитан упомянутому Джорджу Фридерiku Генделю, подписан и скреплён им собственной печатью в нашем присутствии, в указанный здесь день и год.

*А. Дж. Радд.
Дж. Кристофер Смит».*

Некоторые из людей, упомянутых в основном тексте завещания и в приписке к нему, фигурируют в биографии Генделя как его почитатели и помощники. О других не известно ничего, кроме названных здесь имён и адресов. В любом случае, из этих документов явствует, что Гендель умел быть щедрым и благодарным и к друзьям, и к слугам (в 1759 году главного слуги Питера Ле Блонда уже не было в живых; его сменил упомянутый в кодициле Джон Ле Бурк).

У непосвящённых может вызвать удивление тот факт, что Джон Кристофер Смит-младший, ревностный помощник Генделя в последние годы его жизни, был оставлен без особого завещательного распоряжения. Однако таково было желание самого Смита, человека исключительной щепетильности. Он категорически отказался фигурировать в завещании своего учителя, настаивая на том, чтобы приоритет был отдан его отцу. Пасынок Смита-младшего Уильям Кокс рассказывал в своих воспоминаниях, что после ссоры со Смитом-отцом «Гендель однажды взял Смита [сына] за руку и сказал, что намерен внести его имя в своё завещание вместо отцовского. Смит же заявил, что, вздумай он так поступить, он покинет его и больше не будет помогать ему в исполнении ораторий. “Ведь что подумают люди, — добавил он, — если Вы в обход моего отца оставите наследство мне? Они решат, что я пытался подорвать Ваше доверие к нему ради собственной пользы, и преуспел в этом”. Гендель признал эти доводы справедливыми». Не только парфюмер Смайт, но и Смит-младший уговаривали умиравшего Генделя помириться со Смитом-старшим, что и случилось, к удовлетворению всех заинтересованных сторон. В итоге Смигу-отцу Гендель отписал практически всё своё музыкальное наследие, включавшее два ценных инструмента (клавесин работы Иоганнеса Рюккера и орган-позитив) и приличную сумму денег.

Не упомянут в специальном пункте завещания и Воспитательный приют для подкидышей, однако распоряжения относительно партитуры и голосов «Мессии» как собст-

венности приюта были отданы ранее, о чём окружающие были хорошо осведомлены. 13 июня 1749 года Смит-младший вручил руководству приюта чистовую копию партитуры. Каждое исполнение этой оратории приносило приюту доход от 500 до 900 фунтов стерлингов, что в итоге намного превышало размер любого разового пожертвования.

Свою смерть Гендель встретил с полным спокойствием духа, поскольку твёрдо верил в вечную жизнь за границей земного бытия. Приближалась Пасха, и Гендель мечтал умереть в Страстную пятницу 13 апреля, чтобы приобщиться к Христу и разделить его страдания. Но, как мы знаем, он дожил до утра Великой субботы, 14 апреля.

Поначалу в газетах высказывалось предположение, что Гендель будет похоронен на кладбище Приюта для подкидышей, недалеко от могилы основателя этого заведения, капитана Томаса Корэма. Однако композитор распорядился иначе, и его воля была неукоснительно исполнена, хотя Вестминстерское аббатство, усыпальница английских королей и первых лиц государства, было отнюдь не таким местом, где разрешили бы хоронить любого желающего. Заслуги Генделя перед Великобританией были столь велики, что его право покоиться именно там выглядело совершенно неоспоримым.

Погребение состоялось вечером 20 апреля 1759 года. Хотя Гендель распорядился о том, чтобы церемония была приватной, то есть тихой и скромной, она всё-таки превратилась в мероприятие общественной значимости. Поминальную службу вёл настоятель Вестминстерского аббатства, он же епископ Рочестерский, Захария Пирс; заупокойный антем исполняли певчие придворной капеллы; в церкви присутствовало около трёх тысяч человек. Останки Генделя в гробу, обитом красным бархатом, упокоились в южном трансепте аббатства, у подножия памятника герцогу Джону Аргайлу; спустя 110 лет «соседом» Генделя оказался Чарлз Диккенс. Это место получило название «Уголок поэтов», поскольку там нашли последнее пристанище величайшие литераторы Великобритании от Джеффри Чосера до Вальтера Скотта.

Надгробный памятник Генделя изваял всё тот же Луи Франсуа Рубийяк, который изобразил композитора в 1738 году в виде Орфея. Рубийяк также сделал два бюста Генделя, один из которых принадлежал Воспитательному приюту для подкидышей, а второй находился во владении Джона Кристофера Смита-старшего (в настоящее время он

хранится в Виндзорском дворце). Несколько копий с этих бюстов можно увидеть и в других местах, в частности в доме Генделя в Галле. Пожалуй, эти относительно скромные работы выглядят даже более выразительно, чем нагруженное символикou надгробие. Однако во всех случаях Рубийяк отказался от помпезной парадности. Гендель всюду изображён без пышного парика; его голова чуть небрежно покрыта тюрбаном, из-под которого видны завитки коротких волос. Судя по предварительной терракотовой модели памятника (она хранится в Оксфорде, в музее Эшмола), первоначально облик композитора был более «домашним» и приземлённым, нежели в окончательном варианте. Гендель, одетый по-домашнему, стоял у стола на фоне органа, держа в руках нотный лист и перо, и прислушивался к звукам небесной арфы в руках витавшего над ним ангела. В окончательном варианте надгробного памятника отчётливо зазвучала тема смерти и бессмертия, связанная с ораторией «Мессия». На листе, который Гендель держит в руке, ясно читаются начальные такты арии сопрано из третьей части: «Я знаю, Искупитель мой жив».

Претерпел изменения и образ самого Генделя. Концепция осталась, в сущности, прежней: сквозь бытовое начало просвечивало нечто величественное и вневременное. В терракотовой модели лицо Генделя повёрнуто к зрителю на три четверти, а голова прикрыта съехавшим набок тюрбаном. В окончательном варианте скульптор представил композитора с обнажённой головой и со взором, устремлённым в небеса. Хотя Рубийяк строго придерживался портретного сходства (он работал с посмертно снятой с лица Генделя маской), облик композитора приобрёл благородную одухотворённость. Поза также была немного изменена. В терракотовой модели левая нога Генделя лишь чуть-чуть выдавалась над постаментом. В мраморном варианте она, будучи почти неестественно вывернутой и находящейся в иной плоскости, нежели вся фигура, образует экспрессивную линию, как если бы Гендель только что оторвался от земли и взошёл на ту высоту, где ему стала слышна музыка ангелов. Эта поза, конечно, крайне неудобна и неустойчива, но в ином мире законы земного тяготения не действуют; духовное начало перевешивает косность материи.

Памятник, законченный в 1761 году, был торжественно открыт 8 июля 1762 года. Ему предстояло соседствовать с другим творением Рубийяка, памятником герцогу Аргайлу, и скульптор, вероятно, пытался превзойти самого себя.

Увы, генделевский мемориал оказался «лебединой песней» скульптора. Рубийяк умер 15 января 1762 года, не дожив до столь знаменательного события и не вкусив заслуженного успеха. «Британский журнал» дал изваянию очень высокую оценку: «Драпировка и фигура необычайно хороши, и весь памятник может считаться одним из красивейших в аббатстве»¹.

Через год после смерти Генделя, в 1760-м, была опубликована первая книга о нём, написанная теологом из Кембриджа Джоном Мейнуорингом. Он, правда, не указал в первом издании своего имени, однако его авторство довольно быстро перестало быть секретом. Впрочем, дополнения к книге, включавшие в себя каталог сочинений Генделя и заметки о его стиле, принадлежали другим лицам, поскольку Мейнуоринг не был настолько сведущ в музыке и вряд ли имел полный доступ к генделевскому нотному архиву, завещанному Смит-старшему. Собственно, оба Смита и были основными консультантами Мейнуоринга, особенно Смит-младший, тесно общавшийся с Генделем в последние годы его жизни. Хотя биографические очерки о великих музыкантах, в том числе о Генделе, появлялись в печати и раньше, в частности, в труде Маттезона «Основание триумфальных врат» (1740), никому из композиторов не посвящались ранее отдельные монографии, пусть и преимущественно мемуарного характера. Маттезон перевёл книгу Мейнуоринга и опубликовал её с собственными пространными комментариями и дополнениями в 1761 году в Гамбурге, причём за собственный счет. Эта публикация положила начало немецкой научной генделиане, поскольку содержала не только текст, но и его критическое осмысление.

Случай Генделя во многом был исторически уникальным. XVIII век оказался исключительно щедр на музыкальных гениев, и бесплодным был бы спор о том, кто более значителен — Гендель или Бах, Телеман или Вивальди, Рамо или Глюк, Гайдн или Моцарт. Но только Гендель сумел соединить в своём лице великого художника и удачливого импресарио, пронизательного исповедника человеческих душ и блестящего мастера внешних эффектов, космополита и английского патриота, искренне славившего своё второе отечество.

¹ The British Magazine. № 3 (1762). P. 390. Цит. по: HRD. — <http://ichriss.ccarh.org/HRD/1762.htm/> (05.08.2015).

Музыка Генделя была чем-то большим, нежели просто великолепное и высокое искусство. Это понимали уже современники композитора, и потому личность Генделя была окружена не только сиянием мирской славы, но и подлинным пиететом. Его почитали не просто как гениального музыканта, но и как великого человека — самоотверженно посвятившего себя служению высшим идеалам, мудрого и добродетельного. Такое отношение к представителю музыкальной профессии было не очень свойственно XVIII веку вообще и Англии, с её пуританскими традициями, в частности. Музыканты, как и актёры, не пользовались особым уважением как люди низкого происхождения и нередко сомнительной нравственности, а музыка в аристократических кругах считалась всего лишь формой приятного досуга. Недаром даже исполнения генделевских ораторий на ветхозаветные сюжеты, крайне далёкие от какой-либо легковесности, неизменно именовались в афишах «развлечениями». В 1780 году Джеймс Битти опубликовал анекдот, относившийся к лондонской премьере «Мессии» в 1743 году: «После исполнения этой божественной оратории господин Гендель явился на поклон к лорду Киннуллу [Томасу Хею], с которым водил знакомство. Его светлость, как водится, высказал несколько комплиментов по поводу благородного развлечения, которым тот недавно удостоил горожан. “Милорд, — сказал Гендель в ответ, — я был бы огорчён, если бы я только лишь развлекал их. Я хотел бы сделать их лучше”».

Трудно сказать, насколько осуществима была сама идея этического перевоспитания целой нации, а то и всего человечества, с помощью музыки. Однако Гендель оказался, по-видимому, первым музыкантом Нового времени, который вообще поставил перед собой столь грандиозную и утопическую цель.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕОРГА ФРИДРИХА ГЕНДЕЛЯ

42 оперы, в том числе:

- «Альмира» («Almira», 1704/1705¹, Гамбург, Городской театр);
 «Агриппина» («Agrippina», 1709, Венеция, театр Сан-Джованни-Кризостомо);
 «Ринальдо» («Rinaldo», 1710/1711, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Радамист» («Radamisto», 1720, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Юлий Цезарь в Египте» («Giulio Cesare in Egitto», 1723/1724, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Тамерлан» («Tamerlano», 1724, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Роделинда» («Rodelinda», 1724/1725, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Александр» («Alessandro», 1726, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Адмет» («Admeto», 1726/1727, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Пор, царь Индийский» («Poro, re dell'Indie», 1730/1731, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Орландо» («Orlando», 1732/1733, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Ариодант» («Ariodante», 1734/1735, Лондон, театр Ковент-Гарден);
 «Альцина» («Alcina», 1735, Лондон, театр Ковент-Гарден);
 «Ксеркс» («Serse», 1738, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);
 «Деидамия» («Deidamia», 1741, Лондон, театр Линкольнс-Инн-Филдс).

25 ораторий², в том числе:

«Триумф Времени и Правды» («Trionfo dell' Tempo e dell' Disinganno», 1707, Рим, Коллегий Климентя; 2-я редакция — 1737,

¹ Здесь и далее, если указаны две даты, первая обозначает год создания, вторая — год премьеры.

² В справочниках число ораторий варьируется от двадцати пяти до тридцати двух, в зависимости от того, включают ли в этот перечень произведения в жанре оды, серенады и маски, и учитывают ли в качестве самостоятельных сочинений разные редакции оратории «Триумф Времени и Правды».

Лондон; 3-я редакция на английском языке — 1757, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Воскресение» («La Resurrezione», 1708, Рим, дворец Бонелли);

«Страсти по Брокесу» («Brockes-Passion», около 1716/1719, Гамбург, Кафедральный собор Святой Марии);

«Эсфирь» («Esther», 1720, замок Кэннонс близ Лондона; 1732, Лондон);

«Саул» («Saul», 1738/1739, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);

«Израиль в Египте» («Israel in Egypt», 1738/1739, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);

«Мессия» («Messiah», 1741/1742, Дублин, концертный зал Филармонического общества);

«Самсон» («Samson», 1742/1743, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Семела» («Semele», 1743/1744, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Геркулес» («Hercules», 1744/1745, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);

«Валтасар» («Belshazzar», 1744/1745, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);

«Иуда Маккавей» («Judas Maccabaeus», 1747, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Александр Бал» («Alexander Balus», 1747/1748, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Соломон» («Salomo», 1748/1749, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Феодора» («Theodora», 1749/1750, Лондон, театр Ковент-Гарден);

«Иевфай» («Jephtha», 1751/1752, Лондон, театр Ковент-Гарден).

Оды, серенады, маски, в том числе:

«Ацис, Галатя и Полифем» («Acis, Galatea e Polifemo», Неаполь, 1708);

«Ацис и Галатя» («Acis and Galatea», 1718, замок Кэннонс близ Лондона);

«Ода ко дню рождения королевы Анны» («Ode for the Birthday of Queen Anne», 1713, Лондон);

«Празднество Александра» («Alexander's Feast», 1735/1736, Лондон, Королевский театр на Сенном рынке);

«Ода ко Дню святой Цецилии» («Ode for St. Cecilia's Day», 1739, Лондон, театр Линкольнс-Инн-Филдс).

Церковная музыка, в том числе:

Пять композиций на текст гимна *Te Deum* («Тебя, Бога, хвалим»), в том числе «Утрехтский Те Деум» (1713, Лондон, собор Святого Павла) и «Деттингенский Те Деум» (1743, Лондон, Капелла Сент-Джеймского дворца);

«Чендосские антемы» (1717—1718, церковь Святого Лаврентия в Малом Стенморе близ замка Кэннонс);

четыре «Коронационных антема», в том числе «Садок-священник» (1727, Лондон, Вестминстерское аббатство);

«Траурный антем на смерть королевы Каролины» (1737, Лондон, Вестминстерское аббатство).

Более 120 камерных кантат

(преимущественно на итальянские тексты), в том числе:

«Покинутая Армида» (1707, Рим);

«Агриппина, приговорённая к смерти» (1707, Рим);

«Гендель, не в силах муза моя» (1708, Рим);

«Лукреция» (1708, Рим);

«Аполлон и Дафна» (1710, Ганновер).

Инструментальная музыка, в том числе:

«Музыка на воде», три сюиты (1717, Лондон);

«Музыка для королевского фейерверка», сюита (1748, Лондон);

18 концерти гресси;

16 концертов для органа с оркестром (в том числе ор. 4 и ор. 7);

сонаты для различных инструментов (скрипки, гобоя, виолы да гамба) в сопровождении клавесина;

шесть сюит для клавесина, прелюдии, фуги, сонаты и другие пьесы.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ГЕОРГА ФРИДРИХА ГЕНДЕЛЯ

- 1685, 23 февраля — в Галле в семье 63-летнего придворного хирурга Георга Генделя и его 34-летней жены Доротеи, дочери пастора Тауста, родился сын Георг Фридрих Гендель.
- 1687, 6 октября — рождение сестры Доротеи Софии.
- 1690, 10 января — рождение сестры Иоганны Кристианы.
- 1691 — Георг Фридрих поступает в лютеранскую гимназию в Галле.
- 1693 — поездка с отцом в Вайсенфельс, где герцог настоятельно рекомендует Георгу Генделю обучать ребёнка музыке. Восемилетний Георг Фридрих становится учеником Фридриха Вильгельма Цахова.
- 1697, 11 февраля — смерть отца, Георга Генделя. Сын пишет на его кончину стихотворение.
- 1702, 10 февраля — Георг Фридрих поступает в Университет Галле.
13 марта — назначен органистом кальвинистского Кафедрального собора в Галле во имя святых Маврикия и Марии Магдалены.
- 1703, 5 апреля — в последний раз посещает церковную службу в Галле и вскоре отправляется в Гамбург, где завязывает дружбу с Иоганном Маттезоном.
Август — Гендель и Маттезон совершают поездку в Любек, где знакомятся с органистом Дитрихом Букстехуде.
Осень — Гендель получает место скрипача в оркестре Гамбургского оперного театра, руководимого Рейнхардом Кайзером.
- 1704, 5 декабря — Гендель и Маттезон ссорятся во время представления оперы Маттезона «Клеопатра» и дерутся на дуэли; конфликт завершается примирением.
- 1705, 8 января — первая опера Генделя «Альмира, королева Кастилии» с невероятным успехом исполняется в Гамбургском театре.
25 февраля — вторая опера «Нерон» терпит провал. Гендель увольняется из театра.
- 1705 или 1706, предположительно конец лета или начало осени — Гендель отправляется в Италию по приглашению герцога Джан Гастоне Медичи, брата великого герцога Тосканского.
- 1706, конец года — Гендель оказывается в Риме.
- 1707, 14 января — органное выступление в папском соборе Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме, вызвавшее восхищение римлян. Генделю покровительствует кардинал Бенедетто Памфили.
Май — поступает на службу к маркизу (впоследствии князю) Франческо Мария Русполи в Риме. Среди придворных

певцов — Маргерита Дурастанти, будущая примадонна генделевской группы.

Октябрь — прибывает во Флоренцию ко двору герцога Фердинандо Медичи и ставит оперу «Родриго». В это время (или несколько ранее) знакомится с певицей Витторией Тарквини, которая заводит с ним роман.

1707/08, зима — вероятно, пребывает в Венеции, где знакомится с клавесинистом и композитором Доменико Скарлатти и, возможно, с Антонио Вивальди.

1708, январь—февраль — в Гамбурге ставится оперная диалогия Генделя «Осчастливленный Флориндо» и «Превращённая Дафна».

8 апреля — в римском дворце Русполи под управлением Арканджело Корелли исполняется оратория Генделя «Воскресение».

Май — Гендель, Алессандро и Доменико Скарлатти едут в Неаполь.

19 июля — в Неаполе во время свадебных торжеств герцога ди Альвито исполняется серенада Генделя «Ацис, Галатея и Полифем».

26 сентября — в Галле старшая из сестёр Генделя, Доротея София, выходит замуж за юриста Михаэля Дитриха Михаэльсена.

1709, 16 июля — в Галле в возрасте девятнадцати лет умирает незамужняя Иоганна Кристиана Гендель, младшая сестра композитора.

Осень — Гендель отбывает в Венецию.

26 декабря или начало января 1710 года — триумфальная премьера оперы Генделя «Агриппина» на либретто кардинала Винченцо Гримани в театре Сан-Джованни-Кризостомо. В течение сезона опера играется 27 раз.

1710, конец февраля — 9 марта — пребывает в Инсбруке.

16 июня — назначен капельмейстером курфюрста Георга Людвига в Ганновере.

Осень — навестив мать и других родственников в Галле, с разрешения курфюрста едет в Лондон.

Декабрь — в Лондоне знакомится с писателем и театральным деятелем Аароном Хиллом; тот предлагает ему сценарий оперы «Ринальдо».

1711, 24 февраля — премьера «Ринальдо» в Королевском театре на Сенном рынке.

Июнь — отбывает в Ганновер, однако намерен вернуться в Лондон и начинает учить английский язык.

23 ноября — в Галле становится крёстным отцом племянницы Иоганны Фридерики Михаэльсен, родившейся 19 ноября.

1712, осень — в Ганновере вновь получает длительный отпуск и уезжает в Лондон, где его покровителем становится Ричард Бойл, граф Бёрлингтон.

- 1713, 10 января — премьера оперы «Тесей» в Королевском театре на Сенном рынке. Сочиняет «Утрехтский Те Деум» и «Оду ко дню рождения королевы Анны».
- Май — получает увольнение с поста ганноверского капельмейстера.
- Декабрь — королева Анна назначает Генделя пенсию в 200 фунтов стерлингов.
- 1714, 1 августа — смерть королевы Анны. Королём Англии Георгом I становится ганноверский курфюрст Георг Людвиг.
- 26 сентября и 17 октября — в честь приезда в Лондон нового короля и его семьи исполняются «Утрехтский Те Деум» и другие произведения Генделя.
- 1715, 25 мая — премьера оперы «Амадис Гальский».
- 1716, июль — декабрь — вместе с королём Георгом I композитор отправляется на континент. Посещает Галле и Ансбах, где убеждает давнего друга, торговца Иоганна Кристофа Шмидта, уехать с ним в Лондон. Шмидт превращается в Джона Кристофера Смита и становится секретарём и казначеем Генделя.
- 1717, 17 июля — легендарная прогулка короля Георга I по Темзе в сопровождении сюиты Генделя «Музыка на воде».
- Август — поступает на службу к Джеймсу Бриджесу, герцогу Чендосскому, и переезжает в его замок Кэннон в Миддлсексе близ Лондона.
- 1718 — сочиняет цикл «Чендосских антемов» (духовных кантат), пастораль «Ацис и Галатея» и маску «Эсфирь».
- 8 августа — в Галле умирает Доротея София Михаэльсен, сестра Генделя.
- 1719, февраль — группа высокопоставленных английских меценатов во главе с королём Георгом I создаёт на паях оперный театр — Королевскую академию музыки.
- 23 марта — в Гамбурге исполняются «Страсти по Брокесу» Генделя.
- Май — по поручению дирекции Королевской академии музыки едет на континент для ангажемента итальянских певцов. По пути посещает Дюссельдорф и Галле. Нужных солистов Гендель находит в Дрездене.
- 23 ноября — дирекция Королевской академии музыки назначает Генделя главным дирижёром и музыкальным руководителем театра (*master of the orchestra*). В качестве штатного композитора в Лондон приглашают также Джованни Бонoncini.
- 1720, 2 апреля — Королевская академия музыки открывает первый сезон оперой Джованни Порты «Нумитор».
- 27 апреля — в Королевской академии музыки проходит премьера оперы Генделя «Радамист», посвящённой королю Георгу I.
- 19 ноября — премьера оперы Бонoncini «Астарт» с кастратом Сенезино в главной роли.

- 1721 — по поручению дирекции Королевской академии музыки ставится коллективная опера «Муций Сцевола»; третий акт, написанный Генделем, признаётся наилучшим.
- 1722, декабрь — в Лондон прибывает примадонна Франческа Куццони; на репетиции оперы «Оттон» она отказывается петь свою арию, и разгневанный Гендель угрожает выбросить певицу в окно.
- 1723, 12 января — успешная премьера «Оттона» и лондонский дебют Франчески Куццони.
25 февраля — Гендель назначен композитором Королевской капеллы; в июле он становится также учителем музыки в королевской семье.
Июль — переезжает на Брук-стрит, 25, где остаётся жить до конца своих дней.
- 1724, 20 февраля — премьера оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте».
31 октября — премьера оперы Генделя «Тамерлан» с тенором Франческо Борозини в роли Баязета.
- 1725, 13 февраля — премьера оперы Генделя «Роделинда» с Франческой Куццони в заглавной роли.
- 1726, 5 мая — премьера оперы Генделя «Александр»; начало соперничества двух примадонн, Франчески Куццони и Фаустины Бордони.
- 1727, 31 января — премьера оперы Генделя «Адмет».
20 февраля — король Георг I утверждает акт о натурализации Генделя.
6 июня — во время представления оперы Бонончини «Астианакс» Франческа Куццони и Фаустина Бордони устраивают на сцене драку.
11 июня — король Георг I умирает в Оснабрюке на пути в Ганновер; королём Англии становится его сын Георг II, к коронации которого Гендель пишет четыре «Коронационных антема».
11 октября — коронация короля Георга II.
11 ноября — премьера оперы Генделя «Ричард I, король Англии».
- 1728, 29 января — премьера в театре Линкольнс-Инн-Филдс пародийной «Оперы нищего» Джона Гея и Джона Пепуша, необычайный успех которой приводит Королевскую академию музыки к финансовому кризису.
17 февраля — премьера оперы Генделя «Сирой, царь Персии»;
30 апреля — премьера оперы Генделя «Птолемей, царь Египта»;
1 июня — Королевская академия музыки закрывает сезон «Адметом» Генделя.
- 1729, 18 февраля — соглашение о реорганизации Королевской академии музыки; фактически во главе театра становятся

импресарио Джеймс Хайдеггер и Гендель, с которыми дирекция заключает пятилетние контракты.

4 февраля — 29 июня — Гендель находится в служебной поездке на континент с целью ангажемента новой труппы; он посещает Венецию, Рим, Болонью, Парму, Неаполь, Ганновер, Галле, Гамбург. В Галле он в последний раз видится с матерью и отклоняет приглашение Баха приехать к нему в Лейпциг.

1730 — Гендель ставит оперу «Партенопа» с Анной Страдой в заглавной роли.

27 декабря — в Галле умирает мать Генделя.

1731, 2 февраля — премьера оперы «Пор, царь Индийский».

1732, 23 февраля — в честь дня рождения Генделя в зале таверны «Корона и якорь» исполняется его маска «Эсфирь».

2 мая — исполняет расширенную версию «Эсфири» в Королевской академии музыки; так рождается жанр английской оратории.

10 июня — в Королевском театре по просьбе принцессы Анны исполняется третья редакция пасторали «Ацис и Галатея», объединяющая неаполитанскую и чендосскую версии.

1733, 27 января — премьера оперы «Орlando».

15 июня — группа аристократов во главе с Фредериком, принцем Уэльским, основывает конкурирующую «Оперу знати» и приглашает в качестве композитора Никколо Порпору.

Июнь—июль — Гендель отклоняет предложенную ему Оксфордским университетом степень доктора музыки, но исполняет в Оксфорде оратории «Эсфирь», «Аталия», «Дебора» и пастораль «Ацис и Галатея».

Декабрь — большинство солистов Королевской академии музыки, кроме Анны Страды, уходят в «Оперу знати»; Гендель вынужден прервать оперный сезон.

29 декабря — в «Опере знати» проходит премьера оперы Николы Порпоры «Ариадна на Наксосе» в исполнении бывших генделевских певцов.

1734, 26 января — премьера оперы Генделя «Ариадна на Крите».

Июль — контракт Генделя с Королевской академией музыки заканчивается. Здание Королевского театра на Сенном рынке занимает «Опера знати».

Август — Гендель по соглашению с импресарио Джоном Ричем перемещается со своей труппой в новый театр Ковент-Гарден.

29 октября — в «Опере знати» начинает выступать знаменитый кастрат Фаринелли.

1735, 8 января — премьера в Ковент-Гардене оперы Генделя «Ариодант» с балетными сценами в исполнении Мари Салле.

5 марта — 1 апреля — Гендель исполняет в Ковент-Гардене оратории «Эсфирь», «Дебора» и «Аталия» с органными концертами между актами.

- 16 апреля — премьера в Ковент-Гардене оперы Генделя «Альцина»; слишком смелый костюм балерины Мари Салле вызывает скандал и заставляет её покинуть Лондон.
- 1736, 19 февраля — премьера в Ковент-Гардене оратории Генделя «Празднество Александра».
- 12 мая — премьера в Ковент-Гардене оперы Генделя «Аталанта», посвящённой Фредерику, принцу Уэльскому, в честь его свадьбы; новобрачные игнорируют премьеру, но посещают ноябрьское представление.
- 1737, 12 января — премьера в Ковент-Гардене оперы Генделя «Арминий».
- 16 февраля — премьера в Ковент-Гардене оперы Генделя «Юстин».
- 13 апреля — Гендель переживает «удар» (вероятно, инсульт): у него частично отказывают пальцы правой руки.
- Май — состояние здоровья Генделя ухудшается.
- 11 июня — последний спектакль обанкротившейся «Оперы знати»; труппа распущена, Фаринелли уезжает в Испанию; дирекция идёт на поклон к Генделю.
- Сентябрь — начало ноября — Гендель успешно лечится серными ваннами в Э-Ла-Шапель под Ахеном. Около 7 ноября он вновь в Лондоне.
- 20 ноября — из-за смерти королевы Каролины оперные спектакли отменены до конца года.
- 17 декабря — на похоронах королевы исполняется «Траурный антем» Генделя.
- 1738, 3 января — Гендель начинает оперный сезон в Королевском театре на Сенном рынке премьерой оперы «Фарамонд» с кастратом Каффарелли в главной роли.
- 15 апреля — премьера оперы «Ксеркс» в Королевском театре на Сенном рынке.
- 23 апреля — Гендель становится одним из основателей Общества помощи семьям умерших музыкантов.
- 1 мая — открытие статуи Генделя работы Луи Франсуа Рубийяка в парке Воксхолл.
- Осень — Гендель сближается с литератором Чарлзом Джененсом и работает над ораториями «Саул» и «Израиль в Египте» на его либретто. Композитор арендует театр Ковент-Гарден на 12 ораториальных концертов.
- 1739, 16 января — премьера в Ковент-Гардене оратории «Саул».
- 4 апреля — премьера там же оратории «Израиль в Египте».
- Сентябрь — октябрь — сочинение Двенадцати концерти гросси ор. 6.
- 22 ноября — премьера «Оды ко Дню святой Цецилии» в театре Линкольнс-Инн-Филдс.
- 1 декабря — в Малом театре на Сенном рынке начинает работать итальянская оперная труппа, ангажированная Чарлзом Сэквиллом — графом Миддлсексом.
- 1740, 6 февраля — 23 апреля — ораториальный сезон Генделя в те-

атре Линкольнс-Инн-Филдс, завершённый премьерой оратории «Весёлый, Задумчивый и Умеренный».

Начало июля — сентябрь — поездка Генделя на континент.

22 ноября — в театре Линкольнс-Инн-Филдс малоуспешная премьера оперы Генделя «Гименей».

1741, 10 января — в театре Линкольнс-Инн-Филдс премьера последней итальянской оперы Генделя «Деидамия»; третий, заключительный, спектакль давался под управлением композитора в Малом театре на Сенном рынке при очень малочисленной публике.

Август — получает приглашение от герцога Кавендиша, лорда-губернатора Ирландии, провести следующий концертный сезон в Дублине и сочиняет ораторию «Мессия» на тексты из Библии, скомпилированные Джененсом.

Ноябрь — едет в Ирландию морем через Честер, где устраивает предварительное прослушивание ряда номеров из «Мессии».

18 ноября — прибывает в Дублин.

23 декабря — начало ораториального сезона в Дублине.

1742, 13 апреля — премьера оратории «Мессия» в концертном зале на Фишэмбл-стрит в Дублине; весь доход идёт на благотворительные цели.

13 августа — отъезд из Дублина.

1743, 18 февраля — премьера в Ковент-Гардене оратории Генделя «Самсон».

23 марта — премьера в Ковент-Гардене «Мессии» как «Новой духовной оратории»; нападки на Генделя в прессе за «кошунство».

Начало апреля — май — очередной приступ болезни («паралитическое расстройство», возможно, инсульт).

Лето — сочиняет «Деттингенский Те Деум», «Деттингенский антем» и ораторию «Иосиф и его братья».

27 ноября — «Деттингенский Те Деум» и «Деттингенский антем» звучат в честь возвращения в Англию короля Георга II после военных побед на континенте.

1744, 10 февраля — премьера в Ковент-Гардене «английской оперы» Генделя «Семела» в рамках ораториального сезона. Ссора композитора с принцем Уэльским и неприятие «Семелы» высшим светом Лондона.

1745, 5 января — премьера в Ковент-Гардене в рамках ораториального сезона музыкальной драмы «Геракл».

17 февраля — из-за негативного отношения публики Гендель объявляет о досрочном прекращении концертов; подписчики отказываются забирать деньги, и концерты возобновляются.

Весна — знакомство с Кристофом Виллибальдом Глюком, поставившим в Лондоне две свои оперы.

25 марта — концерт из произведений Глюка и Генделя в пользу Фонда помощи семьям умерших музыкантов.

- 27 марта — премьера в Ковент-Гардене оратории Генделя «Валтасар».
- Конец апреля — середина июня — Гендель находится на отдыхе в Экстоне (близ Лестера) и на лечении спа в Скарборо (Северный Йоркшир). По возвращении в Лондон вплоть до ноября продолжает страдать от последствий болезни («нервное и умственное расстройство»).
- 14 ноября — в театре Друри-Лейн звучит песня Генделя в честь лондонских волонтеров, отправляющихся на войну против принца Чарлза Стюарта, вторгшегося в Англию.
- 1746, 25 марта — совместный благотворительный концерт Генделя и Глюка в Королевском театре на Сенном рынке в пользу семей умерших музыкантов.
- 1747, 14 февраля — премьера в Ковент-Гардене генделевской «Оратории на случай» в честь побед англичан и отступления принца Чарлза в Шотландию.
- 1 апреля — премьера в Ковент-Гардене оратории «Иуда Маккавей».
- 15 мая — в парке Воксхолл звучит песня Генделя в честь победы королевской армии над повстанцами.
- 1748, 9 марта — премьера в Ковент-Гардене оратории «Иисус Навин».
- 23 марта — там же премьера оратории «Александр Бал».
- 1749, 10 февраля — премьера в Ковент-Гардене оратории «Сусанна» с Джулией Фрази в главной партии.
- 17 марта — там же премьера оратории «Соломон».
- 21 апреля — публичная репетиция сюиты «Музыка для королевского фейерверка» в парке Воксхолл; 12-тысячная толпа слушателей блокирует движение по прилегающим улицам.
- 25—27 апреля — в честь государственных празднеств по поводу заключения мира в Европе исполняются «Антем мира», «Те Деум» и «Музыка для королевского фейерверка» Генделя.
- 27 мая — первый благотворительный концерт, устроенный Генделем в новой капелле Воспитательного приюта для подкидышей.
- Середина августа — конец сентября (приблизительно) — лечится на морском курорте Бат.
- 1750, 16 марта — премьера в Ковент-Гардене оратории «Феодора» при полупустом зале.
- 1 мая — оратория «Мессия» впервые звучит в капелле Приюта для подкидышей в пользу сирот; успех огромен.
- 9 мая — Гендель соглашается войти в число управляющих Воспитательным приютом и заказывает новый орган в дар капелле приюта.
- 15 мая — повторное исполнение «Мессии», публика во главе с королём встаёт во время исполнения хора «Аллилуйя».
- 1 июня — составляет первый вариант завещания; музыкаль-

ный архив и инструменты завещаны Джону Кристоферу-старшему, большая часть денег — племяннице Иоганне Фридерике Флёрке.

Около 11 августа — начало декабря — пребывает на континенте. Вследствие дорожного инцидента получает травму и лечится в Голландии. Встречается со своей ученицей принцессой Анной и её мужем Вильгельмом Оранским; они слушают его выступления на органе в Гарлеме, Девентере и Гааге.

1751, *13 февраля* — Гендель вынужден прервать сочинение оратории «Иевфай» из-за резкого ослабления зрения.

1 марта — несмотря на болезнь, открывает очередной ораториальный сезон и выступает как органист.

Июнь — поездка в Бат для консультации с глазным хирургом Самуэлем Шарпом. Из Франции возвращается Джон Кристофер Смит-младший, чтобы помогать Генделю в проведении концертов.

Середина июня — завершает вчерне ораторию «Иевфай», но зрение продолжает слабеть; одним глазом он ничего не видит.

1752, *14 февраля* — начинает в Ковент-Гардене ораториальный сезон; дирижирует Джон Кристофер Смит-младший.

26 февраля — премьера в Ковент-Гардене оратории Генделя «Иевфай».

Начало августа — переносит очередной инсульт, в результате которого полностью слепнет.

3 ноября — операция по поводу катаракты. На некоторое время (до января) к Генделю возвращается зрение.

1753, *27 января* — сообщение в газете, что Гендель полностью ослеп.

9 марта — в Ковент-Гардене начинается очередной ораториальный сезон; Гендель присутствует на концертах, которыми руководит Смит-младший.

1 мая — Гендель в последний раз публично импровизирует на органе во время благотворительного исполнения «Мессии» в Воспитательном приюте для подкидышей.

1754, *1 марта* — в Ковент-Гардене под управлением Смита-младшего открывается ораториальный сезон.

6 апреля — в Королевском театре итальянская труппа Франческо Ванески даёт заключительный спектакль оперы «Адетт»; больше при жизни Генделя его оперы не ставились.

15 мая — Гендель в последний раз руководит исполнением «Мессии» в Воспитательном приюте для подкидышей; по его рекомендации органистом капеллы приюта становится Смит-младший.

1755, *14 февраля — 21 марта* — в Ковент-Гардене устраивается очередной ораториальный сезон.

1 мая — в Воспитательном приюте звучит «Мессия».

- 1756, 5 марта — 9 апреля — в Ковент-Гардене проходит ораториальный сезон.
- 19 мая — в Воспитательном приюте звучит «Мессия».
- 1757, февраль — с помощью Смита-младшего перерабатывает ораторию «Триумф Времени и Правды», а также сочиняет новый заключительный хор к оратории «Эсфирь».
- 11 марта — премьера в Ковент-Гардене в рамках очередного ораториального сезона третьей версии «Триумфа Времени и Правды».
- 4 августа — изменяет завещание, оставляя, в частности, чистовую партитуру и все партии «Мессии» Воспитательному приюту для подкидышей.
- 1758, 10 февраля — 17 марта — очередной ораториальный сезон в Ковент-Гардене.
- 27 апреля — в Приюте для подкидышей звучит «Мессия».
- Август — поездка в Танбридж Уэллс, где глаза Генделя оперирует Джон Тейлор (в 1750 году неудачно оперировавший Баха). Зрение вернуть не удаётся.
- 1759, начало января — Гендель сильно болен.
- 12 января — смерть принцессы Анны.
- 2 марта — 6 апреля — короткий (из-за траура) ораториальный сезон в Ковент-Гардене.
- 6 апреля — присутствует в Ковент-Гардене на исполнении «Мессии»; в зале ему становится плохо, и его срочно доставляют домой.
- 11 апреля — последнее изменение завещания. Джон Кристофер Смит-младший настаивает на примирении Генделя со своим отцом, Смитом-старшим, который в итоге получает нотный архив и музыкальные инструменты Генделя.
- 13 апреля (Страстная пятница), утро — Гендель прощается со всеми друзьями и просит никого к нему не впускать, кроме доктора, аптекаря и близкого друга Джеймса Смайта, который остаётся с ним до семи вечера.
- 14 апреля (Великая суббота), около 8 утра — Георг Фридрих Гендель умирает в своём доме на Брук-стрит.
- 20 апреля — Генделя согласно его последней воле хоронят в Вестминстерском аббатстве.

* * *

- 1759, 3 мая — «Мессия» исполняется в Воспитательном приюте для подкидышей в пользу сирот под управлением Смита-младшего.
- 24 мая — Смит-младший там же дирижирует концертом памяти Генделя, составленным из его духовных произведений.
- 27 августа — обстановка, утварь и одежда из дома Генделя

распродаются согласно завещанию композитора в пользу его слуги Джона Ле Бурка.

10 октября — денежную часть наследства Генделя получает его племянница Иоганна Фридерика Флёрке.

1760 — выходит из печати первая биография Генделя, составленная Джоном Мейнуорингом.

1761 — в Гамбурге Иоганн Маттезон издает книгу Мейнуоринга о Генделе в собственном переводе на немецкий язык и со своими комментариями.

1762, 15 июля — в Вестминстерском аббатстве торжественно открыт надгробный памятник Генделю работы Луи Франсуа Рубийяка.

1784, 26 мая — 5 июня — в Лондоне проходит Первый музыкальный фестиваль памяти Генделя, подробно описанный Чарлзом Бёрни.

1859 — в Галле на Рыночной площади открыт бронзовый памятник Генделю работы Германа Хайделя.

Источники текстов и документов

Deutsch O. E. Handel: A Documentary Biography. London, 1955.

GFH: CDV 1 = George Frideric Handel: Collected Documents. Vol. 1: 1609—1725 / Ed. D. Burrows, H. Coffey, J. Greencombe, A. Hicks. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013.

ННВ = Händel-Handbuch: Gleichzeitig Supplement zu Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe): Band 1—3 (von 4). Bd. 1: [*Baselt B.*] Lebens- und Schaffensdaten: [*Flesch S.*] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke. Kassel; Leipzig: Bärenreiter; Deutscher Verlag für Musik, 1978. Bd. 2: [*B. Baselt*] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Kassel; Leipzig: Bärenreiter; Deutscher Verlag für Musik, 1984. Bd. 3: [*B. Baselt*] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente. Kassel; Leipzig: Bärenreiter; Deutscher Verlag für Musik, 1986.

HRD = Handel Reference Database / Created and maintained by Ilias Chrissochoidis. — <http://ichriss.ccarh.org/HRD/>

НВВ = Händels Werke Verzeichnis // Händel-Handbuch: Bd. 2: [*B. Baselt*] Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Kassel; Leipzig: Bärenreiter; Deutscher Verlag für Musik, 1984.

Труды на русском языке

Андрушкевич А. Гамбургский театр эпохи барокко: История, политика и пророчество в опере «Кара Мустафа» (1686) // Музыкальная академия. 2013. № 2.

Ариосто Л. Неистовый Роланд. М.: Наука, 1993.

Барна И. Если бы Гендель вёл дневник. Будапешт: Корвина, 1972.

Белоненко А. С. Георг Гендель. Л.: Музыка, 1971.

Бёрни Ч. Очерк жизни Генделя / Пер. и коммент. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17).

[*Бёрни Ч.*] Отчёт о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 г. в память о Г. Ф. Генделе, составленный Ч. Бёрни / Пер. и коммент. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1, 2.

Бочаров Ю. С. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М.: ПРЕСТ, 1995.

Булычёва А. Сады Армиды. М.: Аграф, 2004.

Волов Д. И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жан-

ровая природа и национальные традиции [Автореф. канд. дис.]. М., 2012.

Грубер Р. И. «Ацис и Галатея» Генделя // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха, Г. Ф. Генделя [Сб. науч. трудов]. М.: Московская консерватория, 1985.

Демидов В. П. Гендель и оперные традиции гамбургского музыкального театра // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха и Г. Ф. Генделя [Сб. науч. трудов]. М.: Московская консерватория, 1985.

Демидов В. П. Музыкальная драматургия в операх Генделя [Дисс. канд. искусствоведения]. М., 1993.

Кириллина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя. М.: Московская консерватория, 2008.

Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006.

Конен В. Дж. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971.

Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978.

Конен В. Дж. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1974.

Леопольд С. Оперы Генделя. М.: Аграф, 2014.

Луцкер П. В., Сусидко И. П. Гендель и Порпора: Две оперы на сюжет об Ариадне в Лондоне 1730-х годов // Мир искусств: Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004.

Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I: Под знаком Аркадии. М.: Государственный институт искусствознания, 1998.

Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II: Эпоха Метастазиио. М.: Классика-XXI, 2004.

Минц Н. В. Дэвид Гаррик и театр его времени. М.: Искусство, 1977.

Поп А., Аддисон Дж., Джерард А., Рид Т. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М.: Искусство, 1982.

Роллан Р. Гендель // Ромен Роллан: Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель / Пер. Е. П. Гречаной; Сост., ред., вступ. статья и коммент. В. Н. Брянцевой. М.: Музыка, 1987.

Роллан Р. Портрет Генделя // Ромен Роллан: Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. Музыканты прошлых дней: Музыкальное путешествие в страну прошлого / Пер. Ю. Л. Вейсберг, Н. Н. Шульговского; Сост., ред., вступ. статья и коммент. В. Н. Брянцевой. М.: Музыка, 1988.

Федосеев И. С. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720—1728). СПб.: Сударыня, 1996.

Фихтенгольц М. Волшебные оперы Генделя и венецианская оперная традиция [Дипл. работа]. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002.

Хэриот Э. Кастраты в опере. М.: Классика-XXI, 2001.

Acton H. The Last Medici. London: Mac-Millan, 1980.

Aspden S. The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013.

Aubrey J. R. Timon's Villa: Pope's Composite Picture // Studies in Philology. Cambridge, UK: Cambridge University Press. Vol. 80. № 3 (Summer 1983).

Baselt B. Georg Friedrich Händel: Bildbiographie. Leipzig: Bibliographisches. Inst., 1988. Berlin, 1975.

BDA = A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London: 1660—1800: Vol. 1—16 / Ed. by Ph. H. Highfill, K. A. Burnim, E. A. Langhans. Carbondale: Southern Illinois University, 1973—1993. Vol. 15: Tibbett to M. West.

Brewster D. Aaron Hill: Poet, Dramatist, Projector. Columbia University Press, 1913.

Buelow G. J. The Case of Handel's Borrowings: The Judgement of Three Centuries // Handel: Tercenary Collection / Ed. S. Sadie, A. Hicks. New York: University of Rochester Press, 1987.

Burney Ch. A General History of Music. Vol. 4. London, 1789.

Burrows D. Handel and Hanover // Handel: Tercenary Collection / Ed. S. Sadie, A. Hicks. New York: University of Rochester Press, 1987.

Burrows D. Handel and the English Chapel Royal: Oxford Studies in British Church Music. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005.

Burrows D. Handel. Oxford, UK: Oxford University Press, 1994.

Burrows D. Handel: Messiah. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

Burrows D., Dunhill R. (eds.) Music and Theatre in Handel's World: The Family Papers of James Harris: 1732—1780. Oxford, UK; New York: Oxford University Press, 2002.

[*Cibber C.*] An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber: Vol. 1—2 / Ed. by R. Lowe. London, 1889. Vol. 1.

CHE = The Cambridge Handel Encyclopedia / Ed. by A Landgraf, D. Vickers. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

Chrysander F. G. F. Händel. Bd. 1—3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1858; 1860; 1867.

Dean W. Charles Jennens's Marginalia to Mainwaring's Life of Handel // Music & Letters. 1972. Vol. 53. № 2.

Dean W. Handel and the Opera Seria. University of California Press, 1969.

Dean W. Handel's Dramatic Oratorios and Masques. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1959.

Dean W. Handel's Operas: 1726—1741. New York: The Boydell Press, 2006.

Dean W. Scholarship and the Handel Revival, 1935—1985 // Handel: Tercenary Collection / Ed. S. Sadie, A. Hicks. New York: University of Rochester Press, 1987.

Dean W., Knapp J. M. Handel's Operas: 1704—1726. Oxford; New York: Clarendon Press, 1995.

[*Delany M.*] Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011.

Donington R. The Rise of Opera. London: Faber & Faber, 1981.

Dumigan D. J. Nicola Porpora's Operas for the «Opera of the Nobility»: The Poetry and The Music [Doctoral thesis]. Huddersfield, UK: University of Huddersfield, 2014. — http://eprints.hud.ac.uk/24693/1/Final_thesis_-_DUMIGAN.pdf (10.10/2015).

Fabris D. Händel in Italia: Lo Stato degli Studi / Comm. del Ateneo in Brescia. Brescia: Università degli Studi di Brescia, 2008.

Flower N. George Frederic Handel: His personality and his times. London: The Waverley books Co Ltd, 1923.

Furnari A., Vitali C. Händels Italienreise: Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen // Gottingen Händel — Beiträge / A cura di H. J. Marx. Vol. 4. Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter, 1991.

Gibbons W. Divining Zoroastro: Masonic elements in Handel's Orlando // Eighteenth-Century Life. 2010. № 34 (2).

Gibson E. The Royal Academy of Music: 1719—1728: The Institution and Its Directors. London: Garland, 1989.

Gilman T. The Theatre Career of Thomas Arne. Lanham, Maryland: University of Delaware Press; Rowman & Littlefield, 2013.

Gwacharija W. Eine Oper von G. F. Händel mit einem grusinischen historischen Sujet // Händel — Jahrbuch. Jg. 6. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1960.

Handel / Ed. by D. Vickers. Farnham, UK: Ashgate, 2011.

Harris E. Handel's Italian Cantatas // Handel Complete Cantatas. Vol. 2. (CD). Brilliant Classics, 2009. ASIN: B002VZ2MEO.

Harris E. Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2001.

Hicks A. Introduction // G. F. Handel: Aci, Galatea e Polifemo. Le Concert d'Astree. Emi Records; Virgin Classic, 2003.

Hogwood Chr. Georg Friedrich Händel. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1992.

Hunter D. The Lives of George Frederick Handel. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015.

Jenkins N. Handel & John Beard [Paper given to the 2005 Handel Symposium]. — <http://www.neiljenkins.info/documents/handeland-beard.pdf>

Keates J. Handel: The Man and his Music. London: Penguin Random House, 2009.

Kirkendale U. Handel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio Segreto Vaticano, Dezember 1706 bis Dezember 1708 // Händel — Jahrbuch. Jg. 50. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2004.

Kirkendale U. The Ruspoli Documents on Handel // JAMS. 1967. 20.

Koch A. Die Hamburger Gänsemarkt-Oper (1678—1738) als Spielstätte im Kontext inß und ausländischer Einflüsse // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 2. Chemnitz: Gudrun Schröder, 1998.

Kubik R. Händels «Rinaldo»: Geschichte. Werk. Wirkung. Neuhäusen; Stuttgart: Hanssler, 1982.

Küchelbecker J. B. Der nach Engelland reisende curieuse Passagier oder die kurze Beschreibung der Stadt London und derer umliegenden Oerter. Hannover: Nicolaus Föster und Sohn, 1726.

Lang P. H. George Frideric Handel. New York: W. W. Norton, 1966.

LaRue S. C. Handel and His Singers: The Creation of the Royal Academy Operas: 1720—1728. Oxford, UK: Clarendon Press, 1995.

Lindgren L. The Staging of Handel's Operas in London // Handel: Tercenary Collection / Ed. S. Sadie, A. Hicks. New York: University of Rochester Press, 1987.

Mainwaring J. Memoirs of the life of the late George Frederic Handel to which is added a catalogue of his works and observations upon them. London: R. and J. Dodsley, 1760.

Marx H. J. Die Hamburger Oper zur Zeit des jungen Händel // Händel — Jahrbuch. Jg. 36. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1990.

Marx H. J. Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1998.

Mattheson J. Grundlage einer Ehren-pforte (1740) / Hrsg. von M. Schneider. Kassel; Graz: Bärenreiter, 1994.

McCleave S. Y. Dance in Handel's London Operas. New York: University of Rochester Press, 2013.

McGeary T. Farinelli and the English: «One God» or the Devil? // Revue LISA/LISA e-journal. Vol. II-n°3 / 2004. Electronic ISSN 1762—6153.

McGeary T. Handel as art collector: Art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain // Early Music. 2009. № 37 (4).

Michels C. Francesco Borosini — Tenor und Impresario // Musicologica Brunensia. 2012. № 1 (47).

Musical Biography: G. F. Handel // The Musical Magazine. Boston, 1839. № 28.

Pietropaolo D., Parker M. A. The Baroque Libretto: Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto. Toronto University Press, 2011.

Roberts J. H. Why did Handel borrow? // Handel: Tercenary Collection / Ed. S. Sadie, A. Hicks. New York: University of Rochester Press, 1987.

Scheibler A., Evdokimova J. Georg Freidrich Händel: Oratorien Führer. Köln: Lohmar, 1993.

Schröder D. Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678—1748). Laaber: Laaber-Verlag, 1995.

Schröder D. Georg Friedrich Händel. München: C. H. Beck, 2008.

Schröder D. Vorwort // G. F. Händel «Almira, Königin von Kastilien»: Oper in 3 Akte / Hrsg. von D. Schröder. HHA. Ser. II, I. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1994.

Schröder D. Zeitgeschichte auf der Opernbühne: Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690—1745). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.

Seebald Chr. Libretti vom «Mittelalter»: Entdeckungen von Historie in der norddeutschen und europäischen Oper um 1700. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660—1760. Palo Alto, California: Stanford University Press, 2007.

Semmer J. George Frideric Handel: Ein Hallenser in London. Halle (Saale), Germany: Hasenverlag, 2016.

Sheppard F. H. W. (Ed.). The Haymarket Opera House // Survey of London: Vol. 29—30: St James Westminster. Part 1 (1960).

Smith W. C. Handelliana // Music & Letters. 1950. Vol 31.

Strohm R. Die italienische Oper im 18 Jahrhundert. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1979.

Strohm R. Essays on Handel and Italian Opera (1985). New York; Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.

Strohm R. Händel und seine italienische Operntexte // Händel — Jahrbuch. Jg. 21—22. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975—1976.

Timms C. Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and His Music. New York; Oxford, UK: Oxford University Press, 2003.

Werner E. Das Händel-Haus in Halle. Halle: Händel-Haus, 1992.

Werner E. Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus. Halle (Saale), 2013.

Wolff H. Chr. Die Händel-Oper auf der modernen Bühne: Ein Beitrag zur Geschichte und Praxis der Opernbearbeitung und Inszenierung in der Zeit von 1920—1956. Leipzig, 1957.

Wolff H. Chr. Die Barockoper in Hamburg: 2 Bde. Wolfenbüttel: Möselers, 1957.

Wolff H. Chr. Oper: Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1968.



Дом Генделей в Галле. *Фото автора 2016 г.*

Георг Гендель застаёт сына за тайным музицированием.
Гравюра с оригинала М. И. Дикси. Галле, Музей Генделя. Фото автора 2016 г.





Семейный склеп Генделей на кладбище Штаттготтесаккер.
Галле. Фото автора 2016 г.

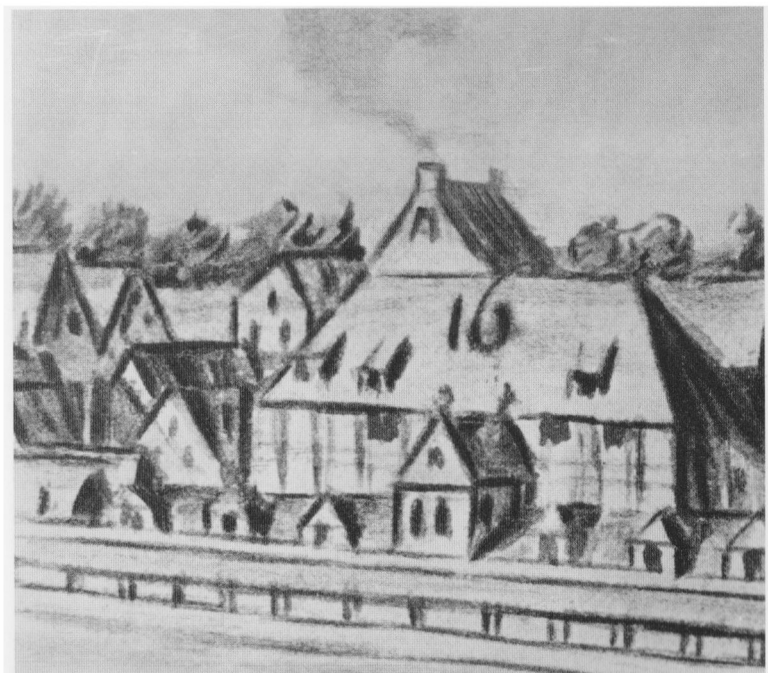
Кафедральный собор в Галле. Фото автора 2016 г.



Композитор Иоганн
Маттезон. Гравюра
И. Я. Хайда. 1746 г.



Здание Гамбургского
оперного театра
на Гусином рынке.
Рисунок П. Хайнекена.
1726 г.

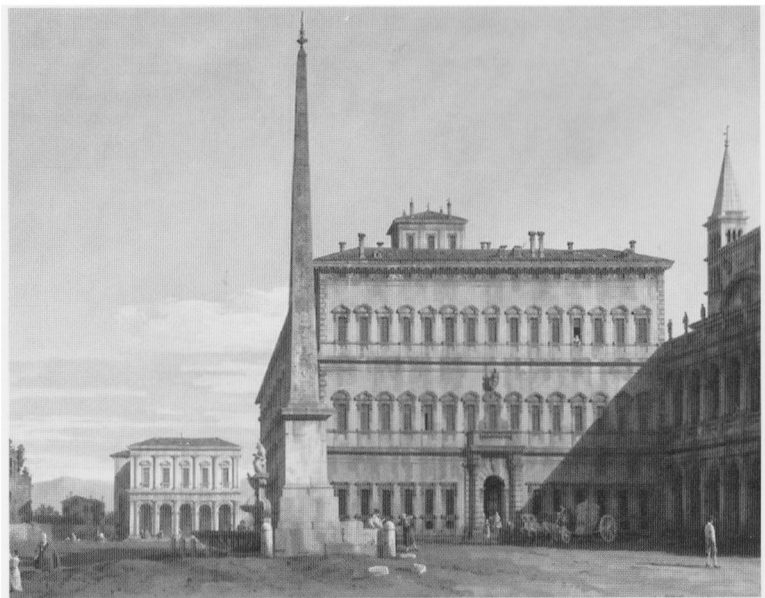




Джан Гастоне Медичи,
великий герцог
Тосканский.
Художник Ф. Рихтер



Кардинал Бенедетто
Памфили. *Гравюра.*
Конец XVII в. Галле,
Музей Генделя.
Фото автора 2016 г.



Латеранский дворец и собор Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме (справа) в Риме. Художник Б. Беллотто. Около 1743 г.

«Вознесение» — фреска над приделом Святых Тайн собора Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме. Фото автора 2014 г.



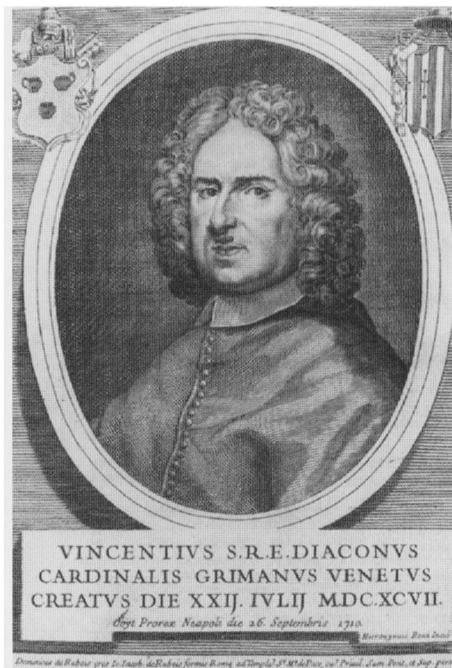


Князь Франческо
Мария Русполи.
Литография.
Первая половина XVIII в.

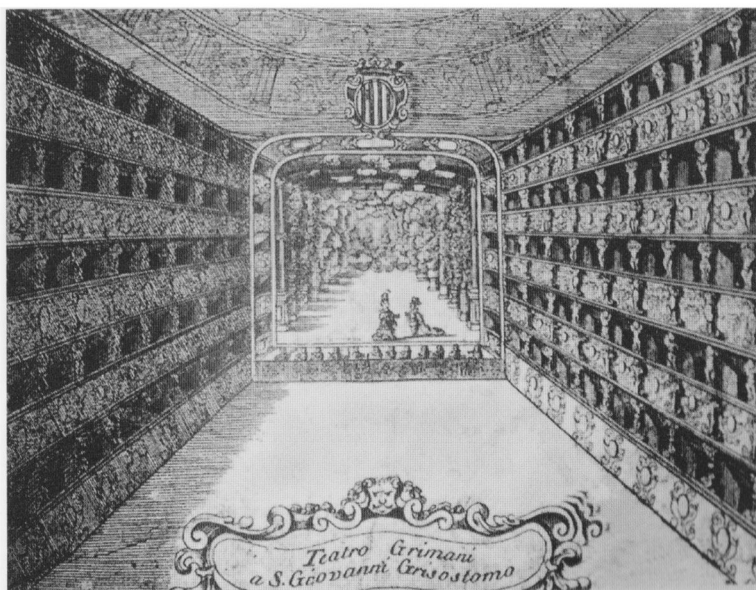


Композитор
и дипломат Агостино
Стеффани.
Гравюра. XIX в.

Вице-король Неаполя
кардинал
Винченцо Гримани.
Гравюра.
Первая половина XVIII в.



Оперный спектакль
в театре
Сан-Джованни-
Кризостомо,
принадлежавшем
семье Гримани.
Гравюра.
Начало XVIII в.





Георг Фридрих Гендель. *Копия Л. Шнайдер с утраченной миниатюры К. Платцера. Около 1710 г. Галле, Музей Генделя. Фото автора 2016 г.*

Королева Англии
Анна.
Художник
Дж. Клостерман.
1702 г. Фрагмент.
Лондон,
Национальная
портретная
галерея



Король Англии
Георг I.
Художник
Г. Кнеллер.
1714 г. Лондон,
Национальная
портретная
галерея





Репетиция оперы в Лондоне. Художник *М. Риччи*. 1709 г. Предположительно изображены композитор Никола Хайм (за клавесином), кастрат Николини и примадонна Кэтрин Тофтс (стоят у клавесина)

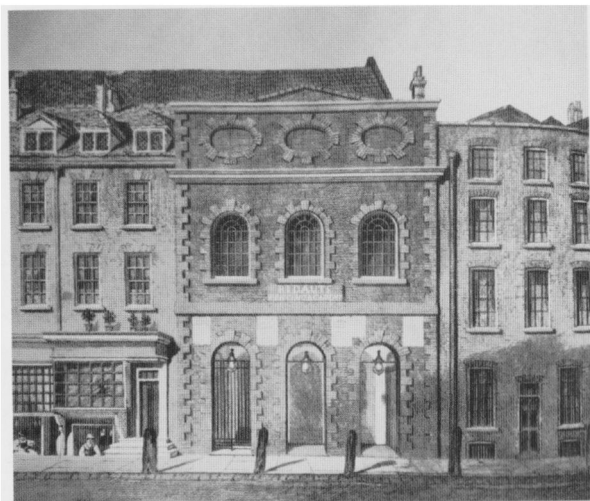
Праздничная регата на Темзе с видом на собор Святого Павла в Лондоне. Художник *А. Каналетто*. Около 1748 г. Прага, Музей Лобковиц. Фото автора. 2016 г.

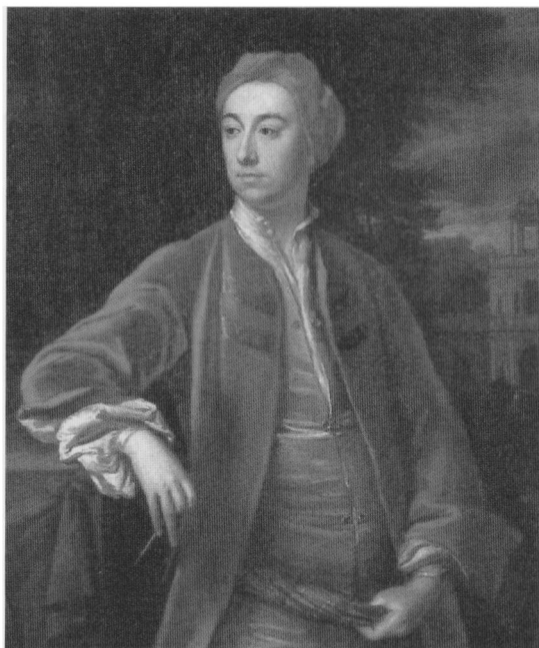


Писатель
и театральный
деятедь
Аарон Хилл.
Гравюра.
1709 г.



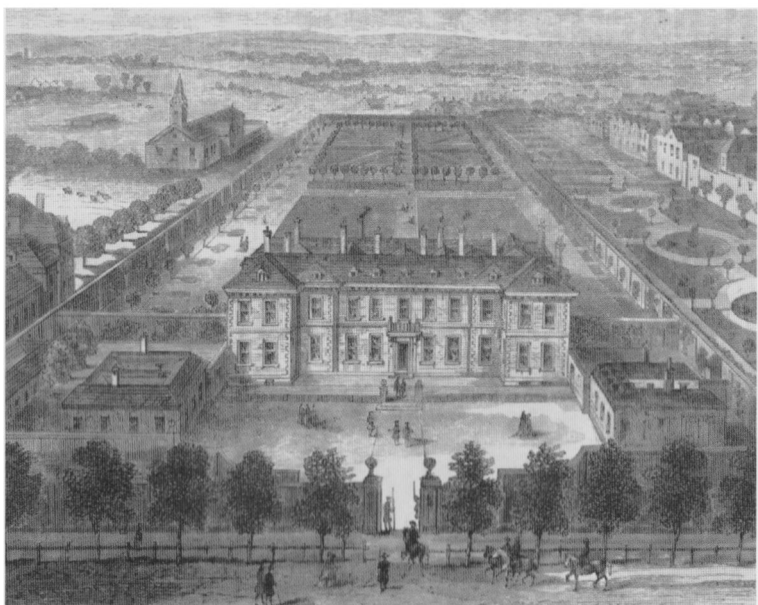
Королевский
театр
на Сенном
рынке
в Лондоне.
Гравюра





Роберт Бойл,
граф Бёрлингтон.
Художник
Дж. Ричардсон.
Около 1718 г.
Фрагмент. Лондон,
Национальная
портретная
галерея

Бёрлингтон-хаус
в Лондоне.
Раскрашенная
гравюра.
Художник
У. Г. Прайор.
Начало 1700-х гг.
Фрагмент. Галле,
Музей Генделя.
Фото автора
2016 г.



Джеймс Бриджес,
герцог Чендосский.
Гравюра. XVIII в.



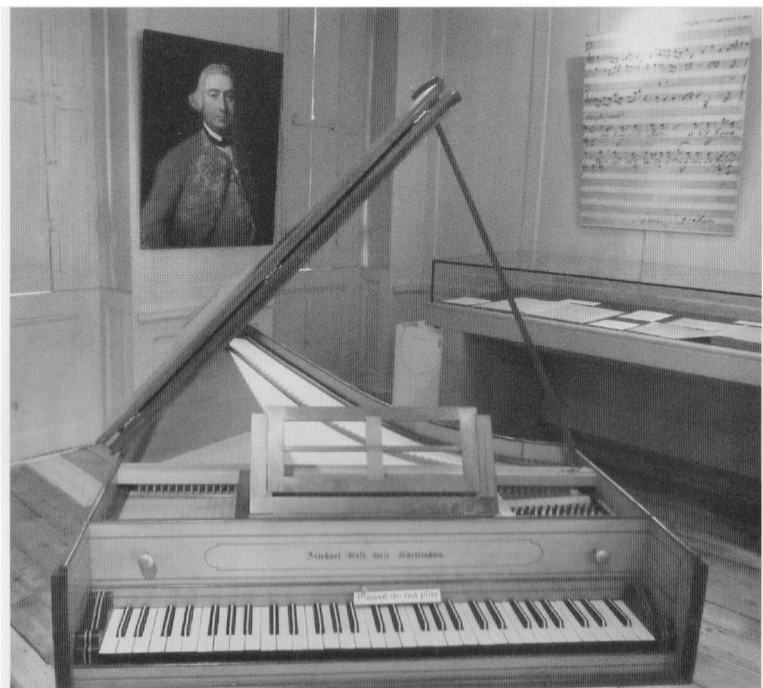
Королевская прогулка
по Темзе 17 июля
1717 года. Король Георг I
и Гендель слушают
сюиту «Музыка на воде».
*Художник Э. Хамман.
XIX в.*





Так называемый
«Чендосский портрет»
Генделя.
*Неизвестный художник.
Около 1720 г. Фрагмент*

Музей Генделя в Лондоне.
Фрагмент экспозиции.
*Фото любезно предоставлено
г-ном N. Лондон*





Георг Фридрих Гендель в начале 1730-х годов. Художник *Х. Лист*
по оригиналу *Ф. Мерсье*. 1950 г. Галле, Музей Генделя



Фаустина Бордони.
Художник
Р. Каррьера



Франческа
Куццони.
Гравюра. 1730-е гг.

Снезино в роли
Бртарида из оперы
Генделя «Роделинда».
Художник
Дж. Вандербанк.
1720-е гг.



Анастасия Робинсон.
Гравюра. 1727 г.



Сцена суда
из «Оперы
нищего»
Джона Гея
и Джона Пепуша.
Художник
У. Хогарт



Анна Мария
Страда дель По.
Художник
И. Верельст.
1732 г. Фрагмент.
Лондон,
Музей Генделя

Джованни
Карестини
(Кузанино).
Гравюра с оригинала
Дж. Фабера
по рисунку
Дж. Нэптона. 1735 г.



Фаринелли
и его Муза.
Художник
Я. Амигони. 1724 г.
Фрагмент. Бухарест,
Национальный музей



Мари Салле. Художник Н. Ланкре. 1732 г.

Театр и площадь Ковент-Гарден в Лондоне. Художник Б. Небот. 1737 г.
Лондон, галерея Тейт





Статуя Генделя в образе Орфея. Скульптор Ф. Рубийяк. 1738 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта



Джон Бирд.
Художник Т. Хадсон.
Галле, Музей Генделя.
Фото автора 2016 г.



Густав Вальц.
Художник
Дж. М. Уильямс.
Лондон, Королевский
музыкальный колледж

Элизабет Дюпарк
(Француженка).
Гравюра Дж. Фабера
с оригинала
Дж. Нэттона. 1737 г.



Сюзанна Мария
Сиббер.
Гравюра Дж. Фабера
с оригинала Т. Хадсона.
1746 г.





Чарлз Дженненс.
Художник
Т. Хадсон.
Около 1745 г.
Лондон,
Музей Генделя

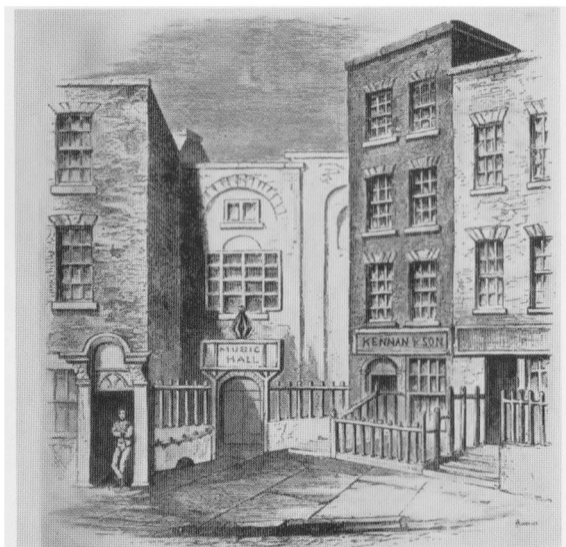


Саул и Давид.
Художник
Дж. Ф. Барбиери
(Гверчино).
Фрагмент. Рим,
Палаццо
Барберини.
Фото автора
2014 г.

Томас Морелл.
Гравюра
У. Хогарта



Музыкальный
зал в Дублине.
Гравюра.
Начало XIX в.





Гендель
с партитурой
«Мессии».
Художник
Т. Хадсон. 1748 г.
Гамбург, Городская
и Университетская
библиотека

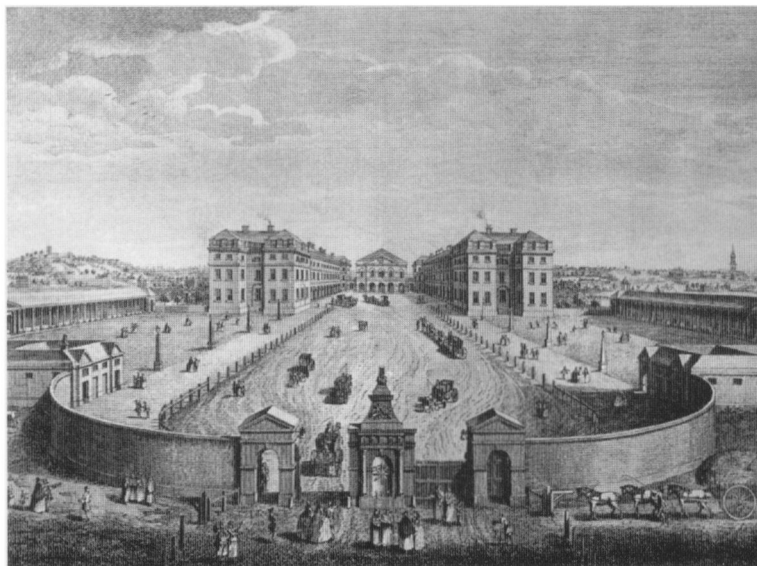
Исполнение
оратории Генделя
в театре
Ковент-Гарден.
Гравюра. 1808 г.



Гендель
с партитурой
«Мессии».
Художник
Т. Хадсон. 1756 г.
Фрагмент.
Лондон,
Национальная
портретная
галерея



Воспитательный
приют
для подкидышей
в Лондоне.
Гравюра.
Вторая половина
XVIII в.





Мэри Дслани,
урождённая Грэнвилл.
Акварель Г. Колбурна
с оригинала
неизвестного автора.
1750 г. Галле, Музей
Генделя. Фото автора
2016 г.



Джон Кристофер
Смит-младший.
Художник И. Цоффан.
1763 г.

Карикатура
на Генделя
по рисунку
Джозефа Гуни.
1754 г.



Гендель.
Бронзовая копия
с терракотового
бюста работы
Ф. Рубийяка. Галле,
Музей Генделя.
Фото автора 2016 г.



Памятник Генделю в Галле. *Скульптор Г. Р. Хайдель. 1859 г.*
Фото автора 2016 г.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Георг Фридрих Гендель</i>	5
Часть первая. ПРИЗВАНИЕ	10
Гендель из Галле	10
Жребий брошен	24
Вольный город Гамбург и его театр	32
Дружба и дуэль	41
Громкий дебют: «Альмира»	51
Флорентийский соблазнитель	57
Часть вторая. «МИЛЫЙ САКСОНЕЦ»	63
Музыка Вечного города	63
Опера и политика	79
Роман с примадонной	82
Неаполитанская серенада	87
Триумф «Агриппины»	93
Расставание с Италией	96
Часть третья. ПОКОРЕНИЕ АЛЬБИОНА	102
Из Ганновера в Лондон	102
Перепутья английской оперы	111
Торжествующий «Ринальдо»	116
В кругу английских аристократов	129
Часть четвёртая. КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ	146
Театр на Сенном рынке	146
Генделевские певцы	159
Анатомия оперы	172
О героях и тиранах	179
«Юлий Цезарь в Египте»	188
Улыбки и гримасы фортуны	202
Королевский театр и «Опера нищего»	209
Часть пятая. БОРЬБА ЗА ТЕАТР	215
Италия: 20 лет спустя	215
Встреча с матерью	224
Невстреча с Бахом	228
Поиски и неудачи	234
Гендель и Метастазии	240
Враги и конкуренты	248
Часть шестая. РОЗЫ И ШИПЫ КОВЕНТ-ГАРДЕНА	254
Театр оперы и балета	254
Магия заблуждений	259
Монархи театральные и настоящие	275
Против течения: «Ксеркс»	282

<i>Часть седьмая. ГЕРКУЛЕС НА РАСПУТЬЕ</i>	292
Орфей в шлёпанцах	292
Оратория, орган и оксфордский триумф	297
Чудо святой Цецилии	303
Трагедия Саула	308
Казни египетские	317
 <i>Часть восьмая. ЯВЛЕНИЕ «МЕССИИ»</i>	324
Приглашение в Дублин	324
«Мессия»: история создания и концепция	333
Премьера и исполнители	343
«Мессия» и фарисеи	348
Приют для подкидышей	353
«Мессия»: сквозь века	360
 <i>Часть девятая. ПОБЕДЫ И ПОРАЖЕНИЯ</i>	366
Театр без театра	366
Певец национальной славы	381
Гендель и Глюк	391
Звуки войн и триумфов	398
 <i>Часть десятая. ПАТРИАРХ</i>	407
Песнь песней	407
Жертвенность и женственность	413
Дочь Иевфая	425
Слепота	434
Кольцо бессмертия	441
Смерть и погребение	448
 <i>Приложение. Основные произведения</i>	
Георга Фридриха Генделя	458
 Основные даты жизни и творчества	
Георга Фридриха Генделя	461
Литература	472

Кириллина Л. В.
К 43 Гендель / Лариса Кириллина. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 479[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1634).

ISBN 978-5-235-03967-4

Георг Фридрих Гендель (1685—1759) — гений, творчество которого изменило историю музыкального искусства. Выходец из маленького немецкого города Галле, в юности он сумел покорить Италию, затем возглавить оперный театр в Лондоне, а на старости лет стать классиком жанра английской оратории. Ему, единственному из всех композиторов, был в 1737 году поставлен прижизненный памятник, а местом его погребения стало Вестминстерское аббатство — усыпальница британских монархов.

Удачливый, знаменитый, богатый, он мог бы стать героем книги из серии «история успеха». Однако безоблачной его долгая жизнь не была. В биографии Генделя читатель найдёт ряд драматических моментов: семейные утраты, дуэль с близким другом, театральные склоки, козни соперников, скандальные выходы оперных звёзд, ссоры и примирения с членами королевской семьи, а под конец — полная слепота, которая не смогла сломить его дух и отказаться от творчества.

В первой на русском языке подробной биографии Генделя, написанной профессором Московской консерватории Ларисой Кириллиной, жизнь великого композитора представлена в контексте искусства и политики первой половины XVIII века. Книга адресована широким кругам читателей, интересующимся культурой этого времени.

УДК 78.03(092)

ББК 85.316

знак информационной
продукции **16+**

Кириллина Лариса Валентиновна

ГЕНДЕЛЬ

Редактор **Е. С. Писарева**

Художественный редактор **А. В. Никитин**

Технический редактор **М. П. Качурина**

Корректор **Т. И. Маляренко**

Сдано в набор 20.12.2016. Подписано в печать 17.02.2017. Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 25,2+1,68 вкл. Тираж 2500 экз. Заказ № 1703760.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сушёвская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dset@gvardiya.ru

arvato
BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-03967-4