

М.Л. Андреев

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО: МЕЖДУ ТРАГЕДИЕЙ И КОМЕДИЕЙ

ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО (1698–1782), самый популярный оперный драматург XVIII в.¹, единодушно считался и лучшим трагическим поэтом своего времени. Для Руссо он – “единственный поэт сердца”, а для Вольтера шестая сцена третьего акта “Милосердия Тита” стоит не ниже, если не выше, всего, что создано в этом жанре Грецией, и достойна лучшего, что вышло из-под пера Корнеля и Расина. Н.А. Львов (посетивший Метастазо в Вене) выразил общее мнение, когда назвал его “первым нашего века драматическим стихотворцем”.

При этом жанровая природа его больших оперных либретто не очевидна, и позиция самого Метастазо в ее оценке отличается известной двойственностью. Он был все же воспитан Гравиной и вскормлен Аркадией: для его учителя и для всего круга теоретиков поэтического искусства начала XVIII в. (Муратори, Мартелло, Крешимбени, Маффеи) мелодрама (в первоначальном, неметафорическом, смысле слова – как драматическое сочинение, предназначенное для переложения на музыку) с ее отсутствием единства и порядка, с ее смешением жанров и стилей представлялась явлением незаконнорожденным и ублюдочным. Правда, такой тип мелодрамы господствовал в предыдущем столетии; за поколение до Метастазо она была в значительной мере адаптирована к классицистическим вкусам, но по-прежнему безраздельное первенство в опере этого типа и времени принадлежало певцу: красоты и возможности голоса выступали в качестве сверхзадачи, оттесняя далеко на второй план и содержание драмы, и содержание музыки².

Историю оперы в XVIII в. часто рассматривают как историю борьбы композиторов и либреттистов (в равной мере чувствовавших себя ущемленными) за устранение этого дисбаланса. Оперные драматурги вступили в нее уже в начале века, весьма значительный вклад в повышение своего статуса внесли венеци-

анские либреттисты и особенно такие ближайшие предшественники Метастазо (в том числе и в должности императорских поэтов), как Сильвио Стампилия и Апостола Дзено. Параллельные усилия композиторов по повышению роли музыкального начала обрели свою кульминацию в так называемой реформе Глюка, которая, по словам Вагнера, “сводилась к тому, что композитор восстал против произвола певца”³. Метастазо со своей стороны настаивал на первенстве драматурга со всей категоричностью, не принимая претензий на таковое ни со стороны исполнителя, ни со стороны музыканта. Об этом без всяких недомолвок сказано в известном письме к Франсуа Жану маркизу де Шастелюкс (от 29 января 1766 г.), где политические убеждения Метастазо выступают элегантною метафорой его эстетических предпочтений:

Вы хотели бы, чтобы подобно республике словесности была учреждена и республика искусств и тем самым поэзия, музыка и прочие их сестры сожительствовали дружески в полной друг от друга независимости. Признаюсь, что я не отношусь к числу республиканцев; мне невдомек, отчего лишь эта форма правления, в отличие от иных, может похваляться добродетелью как своим основанием; мне сдается, что все они подвержены тяжким недугам; меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти; и я не знаю, чем опровергнуть ту аксиому, что простые и состоящие из меньшего числа частей механизмы и прочнее, и совершеннее. Тем не менее нет такого положения, с коим я бы не согласился, лишь бы Вам не прекословить. И вот, раз Вам так угодно, я республиканец, но Вам ведомо, что и самые ревностные республиканцы, каковыми были римляне, не сомневаясь в превосходстве власти, соединенной в одних руках, избирали в затруднительных обстоятельствах диктатора, ведомо и то, что они едва не потеряли все, когда разделили эту абсолютную власть между Фабием и Минуцием. Исполнение драмы – дело наисложнейшее, в коем соучаствуют все изящные искусства, и они, дабы обеспечить, поелику это возможно, ей успех, должны избрать меж себя диктатора. Музыка готова взять на себя эту высшую магистратуру? В добрый час, но пусть тогда она озаботится и выбором предмета, и правильным устройством фабулы (*economia della favola*), укажет, каковым надлежит быть действующим лицам, их характерам и положениям, измыслит декорации, засим приступит к сочинению своих кантилен и на-

конец прикажет поэзии снабдить их виршами. А ежели она от этого отказывается, ибо из всего потребного для исполнения драмы располагает лишь наукой о звучании, пусть оставит диктатором ту, что владеет всеми, и по примеру одумавшегося Минуция признает, что ее дело не командовать, а подчиняться. Иначе ей не избежать именоваться если не беглой служанкой, то (дабы угодить ее почтенному защитнику) взбунтовавшейся республиканкой⁴.

Так или иначе Метастазियो реформу Глюка–Кальцабиджи не принял, хотя Глюк, ограничивая произвол виртуоза, отнюдь не претендовал на то, чтобы и либреттиста отодвинуть на какое-то второстепенное место.

Есть, однако, и другая сторона. Метастазियो – кто угодно, только не реформатор. Чтобы поставить драму на то место в опере, которого он считал ее достойной, он сделал мало и не особенно пытался что-либо сделать. Он принял и оставил оперную драматургию в целом такой же, какой она досталась ему от предыдущего поколения либреттистов, совокупными усилиями которого была обеспечена композиционная и стилевая унификация драматического текста (устранение фантастики и комизма, классицистические единства, трехактная структура, введение перипетии, поворачивающей действие к счастливой развязке, разведение функциональных нагрузок у речитатива и арии и пр.). Роль диктатора была ему не по плечу и не по нраву: свои вкусы и взгляды он никому не навязывал и высказывал их в основном в частной переписке. С композиторами не спорил и их не выбирал: в его лучшее венское десятилетие музыку ко всем премьерам писал Антонио Кальдара, которому это просто полагалось по должности. Ниспровергателей и бунтарей в музыке (как и во всех прочих сферах жизни) недолюбливал (что не мешало реформаторам писать музыку на его тексты); музыку Глюка называл “невыносимой” (*una musica arcivandalica insopportabile*); в оперных войнах, нередких в его время, участия не принимал; превыше всех ценил Гассе. Он хотел быть удобен для всех, а если оказывался все же не совсем удобен, то с этим справиться было легко: с текстом можно было не слишком церемониться (как поступали многие, как поступил, к примеру, Катерино Маццола,

когда, переделывая “Милосердие Тита” для Моцарта, оставил от трех актов два, а от двадцати пяти арий – семь). Для композитора Метастазियो представлял некоторую трудность в двух отношениях: во-первых, он был слишком большим поэтом (уже Пьер Антонио Мартелло в 1714 г. в трактате “О древней и современной трагедии” пронизательно заметил, что музыканту больше с руки поэзия посредственная)⁵, а во-вторых, его поэзия была слишком музыкальной. Уже при жизни Метастазियो и в близких к нему артистических кругах эта особенность метастазиевских текстов вызывала не только восторги; Никколо Йоммелли, с которым Метастазियो связывали взаимные приязнь и восхищение (“я люблю, почитаю, обожаю Метастазियो, преклонюсь перед ним и всеми его операми”), признавался, что его ставит в тупик изобилие мыслей в сочетании со скудостью слов (*quel dover cavare tanti pensieri diversi [...] sempre, sempre sulle stesse parole è cosa da far girar la testa a chi l’avesse di bronzo*). “Если так много поет поэт, очень мало остается на долю бедному сочинителю музыки”⁶. Поэт идет навстречу композитору так охотно и заходит так далеко, что в какой-то момент это из преимущества становится недостатком. Главная претензия Вагнера к Метастазियो – то, что он не ставит перед композитором никаких трудноисполнимых задач. Как бы ни отстаивал Метастазियो первенство своего искусства, в глазах потомков его опера явилась примером капитуляции поэзии перед музыкой.

Некоторую непоследовательность можно заметить и в отношении Метастазियो к главному для него жанру. Для него не только драматический поэт выше музыканта, но и его собственная драматическая поэзия вполне независима от музыки: “Мои драмы, что показывают неоднократные опыты, встречаются во всей Италии благосклонность зрителя несравненно большую, ежели играют актерами, а не поются музыкантами” (письмо к маркизу де Шастелюкс от 15 июля 1765 г.). С другой стороны, стихи он сочинял, наигрывая мелодию на клавесине, и признавался (в письме к княгине Бельмонте от 21 февраля 1750 г.), что не может написать ни одной вещи, предназначенной для переложения на музыку, не представив себе этой музыки (он и сам был недурным музыкантом: несколько своих сочинений собственноручно

положил на музыку, в том числе знаменитые канцонетты “Палинодия” и “Отъезд”). Такая же рассогласованность целей и установок дает о себе знать и в его специальных поэтологических трудах – “Поэтика Горация переведенная и истолкованная” (*Poetica d'Orazio tradotta e commentata*), “Извлечение из Поэтического искусства Аристотеля и размышления об оном” (*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima*), “Наблюдения над греческим театром” (*Osservazioni sul teatro greco*). Метастазιο стремится доказать, что современная мелодрама является единственной законной наследницей античной трагедии, утверждая, будто в трагедии Софокла и Еврипида пелось все, а нынешние арии прямо вышли из древнегреческого хора. Вместе с тем он обосновывает право мелодрамы достаточно далеко отходить от образца, заданного греческой трагедией, и, соответственно, – ее право на существование как самостоятельной жанровой формы. Он вступает в спор и с классицистической доктриной в ее наиболее догматической редакции (с Андре Дасье, к примеру), и с авторитетом Аристотеля, и даже с самими античными трагиками, у которых его устраивает далеко не все. Ему непонятно, почему трагедия должна состоять непременно из пяти актов (если вполне хватает трех), и зачем придерживаться единства места (единство времени он готов сохранить “по возможности”), если это вредит правдоподобию, противно разуму и вступает в противоречие с примером самих греков. Он согласен с Аристотелем, что сцену не следует “заливать кровью”, но недоумевает, отчего торжественное самоубийство его Катона нужно прятать за кулисами, тогда как Софоклу было позволено выставлять напоказ Филоктета с его зловонными ранами. Против катарсиса он не протестует, но не согласен, что зрителя нужно запугивать, дабы вызвать у него пресловутый страх, и что сострадание у него вызовет преступная любовь Федры или Клитемнестры. Куда лучше на него воздействуют примеры высокой добродетели и нежные и тонкие чувства (“При всем уважении, которое я питаю к этому великому философу, я не могу увериться, что трагедия не располагает иными средствами, кроме страха и жалости. Мне мнится, <...> что восхищение добродетелью, являемой в тысячах различных образов, как то в дружбе,

благодарности, любви к родине, в постоянстве перед лицом бедствий, в великодушии с врагами, <...> а также отвращение к злым влечениям сердца человеческого <...> служат действенным и похвалы достойным средством для услаждения, равно как и для доставления пользы, не обрекая при этом зрителя на то, чтобы вечно ужасаться и вечно сострадать”). Горациевскую дилемму пользы и удовольствия он разрешает, утверждая, что главная цель поэта – услаждать, но, будучи членом общества, он воспитывает, через наслаждение, любовь к добродетели, необходимую для общественного благосостояния; если поэт не способен доставить наслаждение, то он плохой поэт и никуда не годный гражданин. Метастазιο одновременно и ощущает жанровое своеобразие современной мелодрамы, и борется с этим ощущением, приравнивая мелодраму к трагедии и нивелируя ее специфику тем традиционным инструментарием риторических парадигм, которым он только и может оперировать.

Метастазιο написал за свою жизнь 26 либретто для полноформатной “серьезной” оперы (“прямой важной оперы”, как сказал бы Державин), даже 27, если учитывать его первый опыт в данном жанре (но в “Сифаке” он переделывал чужое либретто). Весь этот корпус (не сравнимый по объему с продукцией многих других либреттистов той эпохи), несмотря на то что создавался на протяжении почти полувека, представляет собой явление в высокой степени унифицированное. Как не изменялись вкусы и пристрастия Метастазιο, так не менялась и его поэтика. Героев почти всех своих драм он нашел в античных или ранневизантийских источниках (только в “Китайском герое” обратился к Дальнему Востоку и в “Руджеро” – к “Неистовому Орландо” Ариосто). Часто, однако, он брал из источника только имя, а не сюжет как таковой, и предпочитал такие истории, которые историями в полном смысле слова не являлись. Сюжет “Покинутой Дидоны” (1724) предопределен сюжетом “Энеиды” и ни в чем существенном изменен быть не может (если, конечно, следовать за Вергилием, а не за Юстином, но тогда это будет Дидона без Энея), между тем сюжет “Нитетис” (1756) предопределен в очень незначительной степени – по причине и его малой известности, и его малой разработанности. Из Геродота (III, 1–3) можно было

вычитать только, что Камбис потребовал себе в жены дочь египетского царя Амасиса, а тот, подозревая, что персидский царь хочет взять ее не в жены, а в наложницы, отправил к нему дочь свергнутого им Априя; что затем случилось с этой Нитетис, Геродот не говорит, да и упомянул он о ней лишь с тем, чтобы объяснить, что послужило причиной или поводом похода Камбиса на Египет. Геродот еще, правда, рассказывал и о том, как Амасис стал царем (посланный Априем против мятежников, он переметнулся на их сторону) – Камбиса и вообще отношения с Персией Метастазии полностью убрал и сохранил только кое-что из предыстории: у него, как и у Геродота, мятежники сами объявляют Амасиса царем, но у Метастазии он принимает этот титул с тайного согласия Априя (и, разумеется, устранены все несогласующиеся с этой благостной картиной детали: Амасис в ответ на приказ явиться к царю испускает ветер; у вестника, посланного к Амасису и вернувшегося ни с чем, по приказу Априя отрезают нос и уши; свергнутый Априй задушен). Дальше идет сплошной вымысел. Априй, как оказывается, перед смертью (разумеется, никакого удушения) взял с Амасиса обещание сочетать браком Нитетис (свою дочь) и Самета (сына Амасиса). Сын, между тем, уже успел распорядиться своим сердцем, полюбив пастушку, и готов идти на казнь, но не поступиться чувством. Все, однако, заканчивается ко всеобщему удовлетворению, когда обнаруживается, что пастушка и есть подменная в младенчестве Нитетис.

Именно из подобных, едва упомянутых Геродотом, Павсанием, Пигином, Юстином, Прокопием Кесарийским имен и историй Метастазии предпочитает собирать свои драматические сюжеты. Но даже если источник не до такой степени лаконичен, Метастазии не считает себя им связанным; еще в меньшей степени он связан моральной характеристикой персонажа, данной в источнике (и периферия к Титу Ливию, и Юстин аттестуют Деметрия II Никатора весьма нелестно; в “Деметрии” Метастазии он образцовый герой). “Таковы, частью истинные, частью правдоподобные, основания, на которых зиждется настоящая драма” – обычная концовка его преамбул.

Выбирает и перерабатывает сюжеты Метастазии, имея в виду несколько почти в равной степени обязательных условий. Пер-

вое: герои не должны быть обречены на гибель. Счастливый финал – для Метастазии правило, знающее всего три исключения (“Покинутая Дидона” и “Катон в Утике”, где заглавные герои кончают самоубийством, а также “Аттилий Регул”, где заглавный герой, верный своему слову, возвращается в Карфаген, зная, что его там ждет смерть). Если финал традиционного и хорошо известного сюжета вызывает сомнения в плане его благополучия, то автор готов серьезно его подкорректировать. Согласно мифу, Ахилл, которого мать, зная, что ему суждено погибнуть под Троей, скрывала на Скиросе, заключил тайный брак с Деидамией (которая родила ему Пирра) и покинул ее навсегда, устремившись к подвигам и гибели. У Метастазии “Ахилл на Скиросе” (1736) завершается браком (публичным, с благословения отца Деидамии); брак не отменяет отъезда, но представлен как выход из конфликта любви и славы – все, что этот отъезд готовит с точки зрения канонической истории Ахилла (славную жизнь, но скорую гибель), предполагается не то чтобы не существующим, но как бы несущественным. Намечена даже некая перспектива триумфального возвращения (Ликомед: “Куда его влечет / призывная труба, / Пусть идет, но твоим супругом. / Пусть вернется к тебе, / Но увенчанный трофеями”), а заключительный апофеоз вообще выстраивает совершенно иную и ничем уже не омраченную перспективу, прямо указывающую на Марию Терезию и ее царственного супруга, которые окончательно примиряют любовь, славу и время.

Вторая характеристика исторического или мифологического сюжета, которая сообщает ему в глазах Метастазии драматическую привлекательность, – это его способность встраиваться в ритуал саморепрезентации высшей власти. Все драмы Метастазии после его переезда в Вену (1730) предназначались для дворцовых спектаклей, почти во всех и до и после переезда действие происходит в царских дворцах или в непосредственной к ним близости, участвуют на первых ролях монархи и разворачиваются коллизии, в той или иной мере соотносимые с идеальным образом правителя. К выстраиванию этого образа Метастазии всегда идет более или менее от противоположного. Правда, заходит в поисках негативных примеров не слишком далеко. У него не

встретишь любимого героя “сенекианской” трагедии, весьма популярной в ренессансной трагедииографии, – коронованного злодея, готового не без удовольствия залить царские чертоги кровью, потворствуя своим низким страстям или слепо служа государственному интересу. Его монархи, проявляющие склонность к тиранству, – не злодеи, а, скорее, бюрократы. Они строго блюдут не ими установленный порядок. Скажем, во Фракии есть закон, запрещающий принцам крови заключать браки с подданными, и есть обычай, предписывающий ежегодно приносить в жертву Аполлону невинную деву: царствующий здесь Демофонт, герой драмы, носящей его имя (1733), имел все основания быть недовольным сыном, который нарушил этот закон, и министром, который пожелал исключить свою дочь из списка выбираемых по жребию жертв. Ущербность Демофонта и ему подобных с точки зрения идеала заключается в том, что они выказывают в своей верности букве закона излишнее рвение и забывают о таком неотъемлемом атрибуте власти, как милосердие: ход действия так или иначе указывает им на наличие этого недостатка (но не позволяет совершиться непоправимому). Еще одна группа царствующих особ непосредственно вовлечена в любовную коллизию – Александр Македонский (“Александр в Индии”, 1729), императоры Адриан (“Адриан в Сирии”, 1732) и Тит (“Милосердие Тита”, 1734), Антигон, царь Македонии, и Александр, царь Эпира (“Антигон”, 1744); они любят, и эта любовь, низводя их на землю с олимпийских высот власти, делает их уязвимыми: они не различают, кто им друг, а кто враг, и не понимают, почему друзья становятся врагами. Но они изначально стоят выше личных обид, и поэтому милосердие для них является не обретением, а данностью (Александр задолго до финала проявляет в этом плане настоящие чудеса: отпускает всех своих противников, в том числе Пора, а также прощает своего приближенного Тимагена, который является его тайным врагом, постоянно строит козни и даже замышляет его убийство). Обретают они всю полноту величия (вместе с сознанием своей миссии), когда отказываются от любви – вернее, переносят ее на другой объект (Тит: “я не желаю иной супруги, кроме Рима” – *altra io non voglio sposa che Roma*). Метафора супружества естествен-

ным образом сочетается с метафорой отцовства (“моими детьми да будут подвластные мне народы” – *i figli miei saranno i popoli soggetti*): супружеская любовь (к отчизне), отеческая любовь (к подданным) – это единственные виды любви, сочетающиеся с образом идеального монарха, и они категорически исключают для него возможность играть роль в собственной любовной истории. “Любви не место рядом с [царским] величием” (*amore e maestà non vanno insieme* – “Покинутая Дидона”).

При этом наличие такой истории для мелодрамы Метастазо – условие обязательное, и оно составляет третью, и главную, характеристику ее сюжетной конструкции; именно через любовный сюжет драма выходит на свой основной конфликт. Мир Метастазо – это мир влюбленных героев. Один из персонажей каждой драмы, правда, от любви свободен (в “Ахилле на Скиросе” таких персонажей больше одного, но это исключение): по раскладу драматических амплуа – это, как правило, либо “благородный отец”, либо наперсник. Все остальные уязвлены стрелой Амура (Юлий Цезарь, влюбленный в дочь Катона, – это казалось изящным и трогательным в век рококо и сентиментализма, и это же стало казаться смешным, когда наступил другой век). Влюбленные персонажи либо составляют параллельные пары, либо образуют треугольники: поскольку состав действующих лиц строго ограничен (не больше шести-семи), то таких пар максимум две, а треугольники (если их также два) накладываются друг на друга⁷. Препятствия, стоящие на пути любви, могут быть как внешними, так и внутренними (могут и сочетаться).

Одним из видов внешнего препятствия является воля отца, вступающая в противоречие с чувством сына или дочери: отец Аристеи, сикионский царь Клисфен, ненавидит афинян, а Мегакл, ее возлюбленный, – афинянин (“Олимпиада”, 1733); фракийский царь желает женить своего сына на фригийской царевне, а тот уже вступил в брак по сердечной склонности (“Демофонт”); Ликомед прочит свою дочь за Теагена, а она отдала свое сердце Ахиллу (“Ахилл на Скиросе”); похожие ситуации в “Царе-пастухе” (1751; где, однако, Александр Македонский не отец Аминты, а его благодетель: он возвел его на престол Сидона и теперь из лучших чувств находит для него родовитую неве-

сту) и “Нитетис”; своеобразный вариант все той же ситуации дается в “Покинутой Дидоне”, где союз Энея и Дидоны входит в противоречие с волей богов. Еще один вид внешнего препятствия – действия антагониста, прямо направленные против героя и мотивированные любовью (ревностью), ненавистью (жаждой мести) и (или) стремлением к власти. Любовь движет его поступками в “Адриане в Сирии” (Аквиллий, римский трибун и советник Адриана, влюблен в его невесту, к которой император охладел, пленившись парфянской царевной, и пытается всеми способами не допустить нового сближения Адриана и Сабини); аналогичные мотивировки в “Узнанной Семирамиде” (1729); в “Триумфе Клелии” (1762) любовь мешается с властолюбием, в “Милосердии Тита” и “Аэции” (1728) – властолюбие с давней обидой; в “Артаксерксе” (1730) и “Фемистокле” (1736) козни и преступления творят чистой воды властолюбцы (у Артабана из “Артаксеркса” есть даже философия своего рода антидоблести, но вообще отрицательные герои Метастазии идеологами не являются).

К внутренним препятствиям относится противоречие любви и долга. Это может быть долг по отношению к отцу (в “Артаксерксе” Арбак обвинен в убийстве царя и не может оправдаться, потому что тогда ему придется выдать своего отца Артабана; Мандана, дочь убитого Ксеркса, любит Арбака и требует его казни, убежденная в том, что он является убийцей), по отношению к другу (в “Олимпиаде” Мегакл выступает вместо друга на олимпийских состязаниях, призом в которых является рука любимой им Аристеи; тот же конфликт в “Руджеро”), по отношению к государю (в “Адриане в Сирии” Фарнасп готов уступить возлюбленную, спасая парфянского царя и своего сюзерена, но Хосров для него не только государь, он и отец возлюбленной). Есть пьесы, в которых такого противоречия вообще не наблюдается (в “Демофонте” Тимант, а в “Нитетис” Самет пытаются силой оружия освободить своих возлюбленных, выступая против отца и государя). Есть пьесы, в которых выстраивается некоторая иерархия должностностей (в “Аттилии Регуле” для заглавного героя на первом месте – Рим и соотнесенные с родиной и государством понятия, для его сына и дочери – жизнь отца), но в лю-

бом случае конфликты редко выходят за пределы семейного круга (семейный порядок продолжает исправно служить метафорой политического).

Все элементы, существенно важные для организации действия в театре Метастазии, имеют гетерогенную жанровую типологию. Счастливый финал – это, разумеется, комедия (или трагикомедия). Конфликт с отцом, сделавшими выбор за сына, – это тоже комедия. Сложнее обстоит дело с фигурой интригана и заговорщика: она встречается во всех драматических жанрах и во всех она достаточно редкая. В комедии интригу ведет положительный герой (и персонажи, действующие в его интересах, – рабы и слуги); с такими пьесами, как “Двойная игра” Конгрива или “Школа злословия” Шеридана, в которых действием манипулирует интриган (интриган не только в оперативном, но и в моральном смысле слова), Метастазии вряд ли был знаком. Вряд ли он был знаком и с “Отелло”, где имеется аналогичный моральный тип с аналогичной сюжетной функцией. Зато он прекрасно знал “Верного пастуха” Гварини, произведение, стоящее у истоков трагикомедии как жанра (не только знал, но и использовал): в нем имеется ветреная и коварная Кориска, которая, обуреваемая ревностью, чуть было не подводит дело к трагическому для ее счастливой соперницы концу. Знал он и Корнелия: ссылаясь на его опыт в “Извлечении из Поэтического искусства Аристотеля...” как на положительный пример свободно-разумного обращения с правилами, неоднократно прибегал к использованию его общих сюжетных мотивов (“Милосердие Тита” прямо восходит к “Цинне”, в “Деметрии” заметны переключки с “Доном Санчо Арагонским”) и даже отдельных фабульных ходов (чаша с ядом, фигурирующая в “Родогуне”, всплывает у Метастазии в “Артаксерксе”, “Узнанной Семирамиде”, “Фемистокле”). У Корнелия во всех его пяти “досидовских” комедиях интригу, в противоречие со всей историей жанра, ведет персонаж по раскладу ролей “отрицательный”; ему, правда, далеко в плане “отрицательности” не только до шекспировского Яго, но даже и до шеридановского Джозефа Сэрфеса: он всего лишь ревнует к более удачливому претенденту и строит ему мелкие каверзы⁸. У Корнелия же в некоторых его трагедиях (особенно в трагедиях так называемой

“второй манеры”) нередко можно встретить персонажей, плетущих самый настоящий заговор. Их моральная квалификация колеблется (в зависимости от мотивировок) в весьма широких пределах, но даже в самых умеренных вариантах отмечена явная амбивалентность: Клеопатра в “Родогуне” убивает сына, Арсиноя в “Никомеде” пытается погубить пасынка (обе пекутся только о власти), Эмилия в “Цинне”, мстя за отца, готовит покушение на императора, Леонтина в “Ираклии”, чтобы покарать кровавого тирана, готова пожертвовать воспитанником (юношей самых высоких достоинств, чья единственная вина заключается в том, что он является сыном тирана). Похоже, что Метастазιο осуществил на основе общей сюжетной функции своего рода комбинацию мотивов, разведенных у Корнелия по разным жанрам: из трагедий взял властолюбие и месть, из комедий – ревность к сопернику.

Что касается конфликта любви и долга, то он, разумеется, ведет свое происхождение из трагедии, однако отмечен у Метастазιο известным своеобразием. У Корнелия трагические персонажи, пройдя через момент осознания раздвоенности долженствований и сделав выбор, остаются этому выбору непоколебимо верны. У Метастазιο момент выбора нередко занимает все пространство драмы. Клеониче (“Деметрий”), дочь царя Сирии (Александра Балы), готовится после смерти отца вступить на престол и по требованию сената должна выбрать себе супруга. С давних пор она любит Альчеста, считая его простолюдином (на самом деле он – сын Деметрия Сотера, низложенного Александром Балой). Сначала героиня под угрозой отречься от трона требует от сената, чтобы ей был предоставлен свободный выбор. Когда такое решение принято, она отказывается от Альчеста, ибо не желает своим выбором оскорблять “грандов” и порочить собственную славу (*La gloria mia <...> / or mi consiglia a superar me stessa – “Моя слава требует от меня преодолеть саму себя”*). Но когда он собирается покинуть Селевкию, она его возвращает и готовится к решающему объяснению: *Magnanimi pensieri / e di gloria e di regno ah dove siete?* (“Где вы теперь, благородные думы о славе и царстве?”). Во время этого объяснения ей удается убедить Альчеста в своей правоте (хотя поначалу он клеймил ее за невер-

ность): *Regna, vivi, conserva / intatta la tua gloria. Io m’arrosisco / de’ miei trasporti; e son felice a pieno, / se da un labbro sì caro / tanta virtù, tanta costanza imparo* (“Царствуй, живи, сохрани незапятнанной твою славу. Мне стыдно за мои порывы, я счастлив, что из этих дорогих уст научаюсь такой доблести, такому постоянству”). Клеониче тут же начинает раскаиваться в своей верности “славе”: *Che giova al mondo / questa gloria tiranna?* (“Что пользы от этой славы тирана?”), и останавливает Альчеста, когда он уже готовится сесть на корабль: “когда я вдали от тебя, сердце смягчается, и слава уступает любви” (*la mia gloria, oh Dio! cede all’amore*). Она готова уехать с ним, отказаться от трона, рисует перед ним картину пасторального счастья, но теперь уже Альчест возвращает ее к сознанию долга: слава стоит таких страданий, память о нашей любви дойдет и до грядущих веков, неотделимая от памяти о нашей доблести. Клеониче согласна: я на мгновение поколебалась, но ты возвратил меня к сознанию моего долга (*Io vacillai: ma tu mi rendi, o caro, / la mia virtute*) – и в доказательство твердости своих намерений просит его остаться на время выбора жениха и даже на время бракосочетания. Выбор она делает наиболее безболезненный для Альчеста – отдает руку не его прямому сопернику, а его воспитателю Феничио, но в этот момент поспевают критские войска, и Феничио наконец может открыть истинное имя своего воспитанника. Феничио подводит итог (эта история показывает, что любовь и славу можно примирить между собой), а заключительный хор этот итог уточняет: когда “нежное чувство проникает в благородное сердце, то оно становится товарищем, а не соперником добродетели”.

Не всегда колебания персонажей выражены так рельефно и не всегда они вообще есть, но в целом к этому типу героя автор испытывал явную склонность. Быть может, в ее основе лежит что-то вроде психологического сродства (Метастазιο сам заявлял, что Адриан, рассказывающий о своих душевных метаниях, – его собственный автопортрет), но так или иначе герои, не способные принять окончательное решение или идущие к нему непрямым путем, получают у Метастазιο куда более художественно убедительными, чем персонажи, непоколебимо верные своей идее и своему выбору (наподобие, к примеру, Аттилия

Регула), и объясняется это причинами вполне объективного свойства: первые удачнее вторых адаптируются к сюжетному порядку метастазиевой мелодрамы. В лучших ее образцах (к которым единодушно причисляются мелодрамы, созданные в первое венское десятилетие) борьбе решений с идеальной точностью соответствует борьба аффектов, “колебания сердца”⁹. В конечном итоге трагедийная дилемма, встающая перед героем, выбор между двумя императивами, который ему надлежит сделать, приводит парадоксальным образом к созданию своего рода сквозного характера (“нерешительный”), который мог бы стать предметом изображения в какой-нибудь классицистической комедии мольеровского типа. Здесь мы встречаемся с тем же эффектом жанрового симбиоза, который возникает и по отношению к фигуре заговорщика (хотя механизмы в этих случаях действуют различные).

Некоторую склонность к использованию отдельных комических приемов Метастазии замечал за собой сам. В одном из писем (16 декабря 1765 г.) он говорит об этом прямо и ссылается для объяснения этого обстоятельства на необходимость учитывать привычки публики, воспитанные в ней мелодрамой прежнего образца, больше напоминающей “Киклопа” Еврипида или “Амфитриона” Плавта; к “суровости” трагедии (*al severo della tragedia*) приходилось зрителя приучать постепенно, делая ему время от времени уступки и разбавляя эту суровость ситуациями если не прямо комическими, то по крайней мере праздничными и веселыми (*Quindi conveniva somministrargli qualche situazione, se non comica affatto e scurrile, almeno festiva e ridente*). Правда, уточняет автор, такие уступки он делал лишь в начальных своих опытах (наверное, имеется в виду нечто подобное сцене из “Покинутой Дидоны”, в которой заглавная героиня пытается пробудить у Энея ревность, кокетничая с Ярбой).

Прошло около ста лет, прежде чем на жанровую неоднородность в театре Метастазии обратили внимание критики, которые, однако, полагали, что драматург по складу своего дарования просто не выдерживает чистоты трагедийного жанрового ряда. По словам Де Санктиса, “если мы углубимся в этот героический мир, то мы увидим, с какой легкостью он соскальзывает к коми-

ческому и как <...> эта героическая жизнь на самом деле проникнута той заурядностью, которая может вобрать в себя вульгарность и шутовство современного общества”. И далее критик перечисляет эпизоды “Адриана в Сирии”, в которых персонажи дурачат друг друга, оказываются в неловких ситуациях, противоречат сами себе. “Все это по существу комично, но здесь нет ни комического намерения, ни комического развития”¹⁰.

Дело все же не в сознательных или невольных уступках комическому, которые допускает автор, не в отдельных поворотах сюжета, эпизодах, ситуациях – сама организация драмы у Метастазии ориентирована на эксплуатацию существенных структурных элементов комедии. Конечно, не всякая трагедия заканчивается гибелью протагонистов, но такого универсального *happy-end*’а, как у Метастазии, никакая трагедия не допускает: больше чем в половине его либретто все охваченные любовью персонажи (даже соперничающие между собой) образуют в финале счастливые пары, а антагонисты (в подавляющем большинстве его пьес) раскаиваются или отделяются не слишком суровым наказанием (даже Артабан в “Артаксерксе”, убивший царя и посягнувший на жизнь его преемника, всего лишь изгнан). Эта всеобъемлющая финальная гармонизация (для трагедии в принципе не характерная) достигается в значительном числе случаев посредством такого приема, как “узнавание”, причем взятого именно в его комедийном изводе (что предполагает реинтеграцию в утраченную социальную среду): типичный пример – “Нитетис”, где заглавную героиню, царскую дочь, все считают простой пастушкой. Главной силой, производящей возмущение в изначальном порядке, является у Метастазии (опять же как в комедии) любовь – трагедия любовью также не пренебрегает, но в трагедийной интерпретации любовь либо направляется на недопустимый объект, либо входит в сложное сочетание с другими страстями и другими идейными мотивировками. У Метастазии этого не происходит (что особенно очевидно при сравнении его пьесы с прямым драматическим источником – “Милосердия Тита” с “Цинной”, например)¹¹. Наконец, в целом ряде его либретто коллизия выстраивается вокруг момента смены или передачи власти: если комедия в целом инсценирует процесс родового об-

новления, то можно считать, что мелодрама *Метастиазо*, где, как мы помним, семейный порядок включает в себя политический (“меня пленяет почтенный образ высшей родительской власти”), эксплицирует эту магистральную тему комедии.

Главное отличие трагедии от комедии – разная степень свободы и применительно к персонажу, и применительно к сюжету. Свобода комедийного героя строго ограничивается его драматической функцией, свобода комедийного сюжета – универсальным жанровым схематизмом. Допустимо предположить, что комедийные включения в театре *Метастиазо* объясняются, на самом глубинном уровне, сопоставимостью комедии и мелодрамы (в том ее виде, в каком она сложилась уже до *Метастиазо*) именно в плане доступного им резерва вариативности. В случае мелодрамы, правда, ограничения диктуются не жанровой традицией (как в случае комедии), а театральной практикой, но от этого они не становятся менее жесткими. Театральная практика предписывает драматургу число действующих лиц (по числу певцов в труппе – как правило, не больше шести) вместе с их музыкальными и отчасти драматическими амплуа, структуру драматических эпизодов и порядок их смены, распределение драматических заданий между речитативом и арией, даже количество и характер музыкально-поэтических номеров. По классификации Стендаля, “первое сопрано, примадонна и тенор <...> должны спеть по пяти арий: страстную (*aria patetica*), блестящую (*di bravura*), арию, выдержанную в ровных тонах (*aria parlante*), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (*aria brillante*)”¹². К этим общим для всех оперных драматургов ограничениям прибавляются и дополнительные, связанные с особенностями конкретной труппы и конкретной постановочной практики. На них *Метастиазо* жаловался в письме к Фаринелли (18 февраля 1752 г.):

Греческие и римские материи мне неподведомственны, ибо эти нимфы [придворные актрисы] не должны показывать свои целомудренные ноги; приходится обращаться к восточным историям, дабы принятые у этих народов длиннополые одеяния скрывали неприличные места моих актрис, выступающих в мужских партиях. Борьбу порока и добродетели мне

также невозможно вводить в мои драмы, ибо никто в труппе не желает брать на себя роль злодея. Мне не дозволяется использовать больше пяти персонажей <...> Время представления, число перемен сцены, арий и чуть ли не стихов – все это ограничено.

Конечно, либретто *Метастиазо* в комедию не превращается, но глубинное с ней сродство успешно разрушает его внешнюю трагедийность. Время *Метастиазо* в драматургии – это время усиленных попыток снять оппозицию высокого и низкого драматического жанра, снять одновременно с двух сторон: низводя трагические сюжеты в демократическую социальную среду (мещанская драма) и облагораживая комедию патетикой и столкновением идей (“слезная комедия”). К этим попыткам *Метастиазо* не причастен (хотя наблюдал за ними не без сочувствия: не отрицал, например, право на существование слезной комедии), но движется в том же направлении – к созданию среднего жанра. Правда, сам он этого движения у себя не видит или не желает видеть, и вместе с ним не видят и его современники. И не только современники: оно не ясно различимо даже на большой исторической дистанции и при опоре на такой средний жанр, конституция которого не сводится к соположению или пусть даже синтезу структурных элементов, сохраняющих память о своей жанровой гетерогенности. С этих позиций, достигнутых к концу XIX в., мелодрама *Метастиазо* представляется не особым жанром, а чем-то вроде недооволенной и дискредитированной трагедии, а то, чем она особенно пленяла в век рококо и сентиментализма, – изящество, рафинированность, рациональная прозрачность и упорядоченность – кажется, как Де Санктису, “непроизвольным комизмом”.

¹ За век с небольшим на его либретто было написано около 900 опер (и около ста опер на текст одного “*Артаксеркса*”). К либретто *Метастиазо* обращались все выдающиеся композиторы XVIII в., работавшие в жанре оперной музыки: и итальянские (А. Вивальди, Н. Порпора, Л. Винчи, Дж. Перголези, Д. Скар-

- латти, Н. Йомелли, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паиззелло, Д. Чимароза), и немецкие (Гендель, Глюк, Гайдн, Й.-К. Бах, Моцарт).
- 2 Во всем, что касается собственно музыкального контекста деятельности Метастазии, теперь имеется возможность отослать читателя к недавно появившемуся фундаментальному исследованию (*Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М., 1998; Ч. 2: Эпоха Метастазии. М., 2004), вторая часть которого включает в том числе специальный разбор структуры и поэтики метастазиевой мелодрамы (не со всеми положениями которого мы, однако, можем согласиться).
 - 3 *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 275.
 - 4 Произведения Метастазии цит. по: *Tutte le opere / A cura di V. Brunelli.* Milano, 1947–1954. Vol. 1–5.
 - 5 *Folena G.* L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P. 319–320.
 - 6 Цит. по: *Storia della letteratura italiana / Dir. da E. Malato.* Roma, 1998. Vol. VI. P. 293.
 - 7 Сюжетные схемы оперной драматургии Метастазии подробно разбираются во второй книге П.В. Луцкера и И.П. Сусидко (с. 244–263).
 - 8 Ср.: *Андреев М.Л.* Испанская комедия во французском изводе: Корнель // *Мировое древо.* 2009. № 15. С. 37–38.
 - 9 *Vinni W.* L'Arcadia e il Metastasio. Firenze, 1963. P. 270.
 - 10 *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 435–436.
 - 11 Ср.: *Joly J.* Dagli Elisi all'Inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850. Firenze, 1990. P. 91–93.
 - 12 *Стендаль.* Письма о Метастазии // *Стендаль. Собр. соч.:* В 15 т. М., 1959. Т. 8. С. 230–231.

ПЕРЕВОДЫ