**Украинский парафраз на россиниевский сюжет**

Ирина Драч

Формирование национальной оперной школы - очень сложная для исследования проблема. Ее разработка ведется, как правило, в двух направлениях. С одной стороны, прослеживается собственно локальная традиция, с другой - анализируется воздействие внешних факторов, которые могли вызвать видовую и жанровую "мутацию" в существующих сценических формах

Историку подчас далеко не просто обнаружить чужеродные "прививки" на дереве этнически самобытной культуры. Однако учитывать их важно, особенно если речь идет о ключевых для национального оперного искусства произведениях, за которыми утвердилась репутация первых. В истории украинского музыкального театра таким сочинением, как известно, является "Запорожец за Дунаем" С.Гулака-Артемовского. Уже современники по достоинству оценили его постановку в 1863 году, в которой солист императорских театров выступил сразу в трех амплуа: как автор либретто, композитор и исполнитель главной роли. Несмотря на "отсутствие всяких претензий, скромность и простоту без вычур" (о чем писали "Санкт-Петербургские ведомости"), в столичной прессе появились утверждения о том, что "это первая украинская опера, новое проявление народного самосознания" ("Современное слово"). "Сын отечества" увидел в ней "начало комической оперы" и доказательство того, "как хорошо она могла бы привиться у нас, в особенности в народном духе".

Дальнейшая сценическая судьба "Запорожца" подтвердила справедливость этих оценок. Но если рассматривать это произведение только как результат развития автором украинских музыкально-театральных традиций, то многое в нем останется без объяснений. Почему, например, "оригинальная малороссийская опера с хорами и танцами" (как назвал свое сочинение Гулак-Артемовский) явно уступает в бытовой достоверности популярным ту пору "украинским водевилям"? Известно, что ко второй половине ХIХ века быт и нравы украинского села, сам тип жителя Южной России был вполне освоен театральной сценой. Давно уже не были новостью для зрителей ни "Наталка Полтавка", ни "Москаль-чарівник". Пронизанные песнями, народными мотивами спектакли довольно точно передавали местный колорит. Нередко в этом репертуаре выступал и Гулак-Артемовский. В 1852 году он даже предпринял попытку его пополнить, написав водевиль "Ночь накануне Иванова дня", действие которого происходит на Украине, в родных композитору местах.

Чем же было вызвано изменение общего направления в воссоздании народной жизни? Может быть, новый аспект прочтения украинской темы был подсказан Гулаку-Артемовскому русским художественным контекстом? Чтобы опровергнуть это предположение, достаточно даже поверхностного взгляда на период 50-60-х гг. позапрошлого столетия. Ведь в это время русское искусство и литература пребывали в поисках реального и достоверного, исповедуя преимущественно ценности "натуральной школы". Автор "Запорожца", напротив, уходит от острохарактерного рисунка и излишней детализации. Образ родного края виделся композитору обобщенно-поэтическим и сочным по колориту, таким же высоким и значительным, как в тех итальянских операх эпохи Рисорджименто, которые составили основу его репертуара в качестве певца.

Идею "итальянской прививки" в отношении "Запорожца " впервые выдвинул Дмитрий Ревуцкий. Он предложил искать аналогию для музыки Гулака-Артемовского "у тех итальянцев, в операх которых пел сам композитор" (это, как известно, были Россини, Беллини, Доницетти, ранний Верди). Подобная гипотеза в свое время была встречена резкой критикой, особенно в тех ее положениях, где намечались параллели между мелодикой Доницетти и "украинскими фразами" Гулака-Артемовского. Сегодня трудно во всем согласиться с Ревуцким и тем более документально подтвердить его предположение. Свидетельства современников не дают для этого серьезных оснований, а личный архив композитора утерян. Тем не менее, известные факты заставляют думать, что именно в итальянской опере Гулак-Артемовский мог отыскать если не те или иные мелодические идеи, то, по крайней мере, принципиально новую для себя модель решения национальной темы.

Имел ли композитор конкретный ориентир при создании "Запорожца за Дунаем"? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратим внимание на явную автобиографичность оперы. Ее главному герою Ивану Карасю, по указанию в клавире, - 50 лет, как и самому Гулаку-Артемовскому в год премьеры. Известно, что в карикатурах певца обычно изображали в облике запорожца, вероятно, из-за сильного украинского акцента, с которым безуспешно боролся еще Глинка и над которым спустя двадцать лет иронизировал Серов в своей рецензии на постановку оберовского "Бронзового коня". По-видимому, Гулак-Артемовский, как и всякий украинец, где-то в глубине души ощущал себя запорожцем. Заметим к тому же, что неизвестно, насколько гладкими были у него отношения в семье, но вряд ли за 15 лет семейной жизни сильно изменились, как и украинское произношение, его "доброе сердце и крутой нрав", с которым "нелегко было управляться" даже такому безусловному для певца авторитету, как Глинка [1].

Ни один бенефис Гулака-Артемовского не обходился без украинского материала - песен, романсов, дивертисментов, водевилей. С годами связь с родным краем не только не ослабевала, но приобретала четко выраженную ностальгическую окрашенность. Первые слушатели "Запорожца", как можно судить по рецензии в "Современном слове", сразу поняли, что главное в опере - "любовь к родине и томительное желание возможно скорее вернуться с чужбины в Малороссию". Могла ли эта мысль не доминировать и в сознании композитора? Преобразовать ее в сюжет, построить на ее основе конкретную сценическую интригу, - такова в общих чертах была его творческая задача.

Существует версия, что сюжет оперы был подсказан Гулаку-Артемовскому историком Н.Костомаровым. Но, по-видимому, занимаясь историей Украины, петербургский профессор предложил лишь саму "запорожскую тему", а не готовый сюжет. Иначе не велись бы до сих пор исследователями споры относительно времени происходящих в опере событий, которые, как известно, фактически не отвечали реальной действительности. Скорее всего, композитор сам занимался выбором приемлемой фабулы. Его поиск в известной мере ограничивался тем, что, планируя в будущей премьере собственное выступление, он не мог рассчитывать на безусловный успех в каком-либо героическом амплуа. Публика знала и особенно ценила его комических персонажей, таких, как моцартовский увалень Мазетто, наемный убийца и любитель спагетти Мальволио из оперы Флотова "Страделла". Не меньшим блеском отличалось исполнение им партий сержанта Белькоре в "Любовном напитке" и Доктора Малатесты в "Доне Паскуале" Доницетти. Правда, мало кто в Петербурге знал об одном московском бенефисе певца, на котором в 1850 году прозвучала россиниевская "Итальянка в Алжире" с Мустафой - Гулаком-Артемовским. На петербургской сцене эта опера была нечастой гостьей. Редкое по тем временам амплуа колоратурного меццо-сопрано, исключительная виртуозность вокальных партий не позволяли обеспечить постоянное звучание этой изумительной музыке в тогдашней столице. Тем лучше! Почему же не воспользоваться готовым сценарным планом для оперы, которая должна декларировать ту же, что у Россини, идею?!

"Думай о родине", - поет Изабелла. Не стал ли свободным пересказом этого призыва написанный через тринадцать лет после московского бенефиса украинского певца один из хоров "Запорожца" - "Рідний край ми споминаєм"? И не есть ли само название оперы "Запорожец за Дунаем" вольным переводом с итальянского?

Сравнение этих двух произведений показывает, что в "Запорожце" Гулака-Артемовского практически повторен сюжет "Итальянки в Алжире". В нем сохраняется та же планировка действия, те же сюжетные мотивы, сценические положения, тот же набор действующих лиц, оппозиция молодых влюбленных семейной паре. Разница лишь в том, что Гулак-Артемовский иначе распределил между персонажами сюжетные функции. Для начала он перекраивает по-своему облик Изабеллы, присваивая Карасю всю предприимчивость, изобретательность, хитрое лукавство россиниевской героини. Отдает он своему Запорожцу и ее диалоги с власть имущими, демонстрирующие превосходство своего, национального, над варварскими обычаями, делая его виновником благополучного разрешения основной коллизии. Все, что "не пригодилось" Карасю - возвышенные лирические чувства, трогательная любовь и верность, - достается Оксане, выступившей в авторской редакции в том же вокальном амплуа - меццо-сопрано, что и Изабелла, а также Андрею. Он становится в опере "Запорожец за Дунаем" носителем включенного у Россини в характеристику Изабеллы сюжетного мотива бегства, а заодно выполняет функции героя-любовника, порученные в "Итальянке" тенору Линдору. По праву сочинявшего для себя актера Гулак-Артемовский приспосабливает для своего героя все наиболее эффектные сценические положения. Карась так же ссорится с Одаркой, как Мустафа с опостылевшей женой Эльвирой (обе - сопрано), так же переодевается в диковинный турецкий наряд, как облачается в одежды "великого каймана" принявший веру Магомета жалкий трус Таддео. Он с той же важностью, с теми же гневными тирадами является в новом обличье своим соотечественникам, утверждая: "Теперь я турок...", - подобно тому, как предстает в финале первого акта оперы Россини в державном сане алжирский бей Мустафа.

Правда, мотив "любовного треугольника", который вполне естественно вошел бы в сюжетное построение "Запорожца", доведись встретиться турецкому султану с украинской девушкой Оксаной, Гулак-Артемовский посчитал целесообразным исключить. Может быть, для того, чтобы не усложнять действие, не отвлекать внимание публики от главной мысли, как, впрочем, и от самого бенефицианта.

В новом варианте россиниевского сюжета не осталось также места пиратской теме, которая для Россини и его современников еще не имела романтического ореола и звучала вполне реально. Ведь, как известно, вплоть до ХIХ века плавание по Средиземному морю было делом очень опасным и берега Италии постоянно подвергались нападению корсарских эскадр, которые базировались на Тунисе, Алжире и в других портах Востока. Вероятно, не случайно один из персонажей оперы "Итальянка в Алжире", капитан пиратов, носил имя наводящего ужас на испанский, венецианский, имперский и папский флоты бербера Али по прозвищу Мародер. Хотя этот печально знаменитый герой в опере всего лишь фоновое действующее лицо, занятое в ансамблевых сценах, включение этого головореза в качестве слуги и сообщника алжирского бея Мустафы служило легко читаемым для современников намеком на то, с какими соперниками пришлось иметь дело молодой итальянке. И хотя в "Запорожце за Дунаем" пиратов уже нет, но Али остался в свите турецкого султана на должности имама, разделив функции "наперсника" с замеченным в тайной склонности к алкогольным возлияниям вельможей Селих-Ага.

Наибольшие трудности в истолковании сюжетных связей "Итальянки в Алжире" и "Запорожца" связаны с созданным Гулаком-Артемовским образом турецкого султана. Это явно персонаж из другой оперы. Он абсолютно лишен буффонного оттенка и высказывается скорее в духе беллиниевских бассо-кантанте. Этот скучающий тридцатипятилетний мужчина - средоточие добродетели и благородства - вовсе не вяжется с бытующим в Европе вообще и в Украине в частности представлением о турках. Намеренная идеализация данного действующего лица, его подчеркнутая условность имели, видимо, серьезную подоплеку. Считается, что композитор руководствовался некими цензурными запретами. Но можно также предположить, что для такого решения имелись и чисто личные мотивы. Во-первых, Гулаку-Артемовскому была далеко не чужда укоренившаяся в народе вера в доброго и мудрого правителя, по воле которого мгновенно разрешаются любые проблемы. Утопичность сознания композитора, например, прекрасно иллюстрируется его решением издать Божьи заповеди за свой счет на роскошной бумаге со специально им самим нарисованной виньеткой и разослать всем подписчикам газет в Петербурге. Во-вторых, на мой взгляд, "Запорожец за Дунаем" заключает в себе некоторые черты жанра аллегории-посвящения. Хорошо известно, что клавир этой оперы композитор преподнес великому князю Николаю Николаевичу в благодарность за полученную в мае 1862 года после двадцатилетней работы пенсию в размере годового оклада. Почему бы благодетелю-князю и не стать прототипом оперного султана в "Запорожце"? Тем более, что Николаю Николаевичу исполнилось тогда 35 лет, столько же, сколько и турецкому правителю в опере.

Сюжет, по определению В.Шкловского, - это хорошо найденная форма анализа предмета и рассказа о предмете. Мало ли существует в мировой культуре сюжетов, предметом которых было бы "возвращение" - путь домой? Но именно либретто Анджело Анелли в интерпретации Россини послужило тем ориентиром, которым удачно воспользовался Гулак-Артемовский. Вероятно, композитора привлекла не только сама "хорошо найденная форма", но и весь комплекс идей, заложенных в специфически итальянском типе оперного интонирования. Именно поэтика "прекрасного пения" - бельканто - оказалась тем необходимым фактором, воздействие которого ознаменовало выход украинского музыкального театра на качественно новый, оперный уровень бытия. У известного оперного советского дирижера С.Самосуда как-то спросили: "В чем успех "Итальянки в Алжире" - этой непритязательной комической оперы?" Он ответил: "В ее изумительной вокальности". Не в этом ли секрет и поразительной жизнеспособности первой украинской оперы "Запарожец за Дунаем"?

**Список литературы**

1. Глинка М. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. - М., 1973. - Т. 1. - С. 288. См. также: Кауфман Л. Глинка М.И. и Гулак-Артемовский С.С. - ГЦММК. Ф.49. - N 8996.