

Во всём мне хочется дойти
до самой сути.
В работе, в поисках пути,
в сердечной смуте.

До сущности истекших дней,
до их причины.
До основанья, до костей,
до сердцевины.

...
О, если бы я только мог...

Б. Пастернак



Димитрин Юрий Георгиевич

Оглавление

«Театральный роман об опере»

(Предисловие Е. Цодокова)

6

I . ОПЕРА ДО ОПЕРЫ

15

Из чего оно состоит?

16

Рондо-капричиозо вокруг либретто

20

Оперная реформа XVIII века.

Что реформировалось, кто реформатор?

30

Зачёт по технологии

44

II. ПОСОТРУДНИЧАТЬ С МОЦАРТОМ

57

Либретто во сне и наяву

(Интервью)

57

Спасибо, учту.

Об опере «Мастер и Маргарита» и не только

(Интервью)

65

Выбранные места из переписки либреттиста

с дирижёром

79

Оперные купюры и подвиг Самсона

97

III. ОПЕРА НА ОПЕРАЦИОННОМ СТОЛЕ
103

Право на бесчестье
104

Опера на операционном столе
114

Категорический императив Юрия Димитрина
(Интервью)
130

Бермуды новосибирского
«Тангейзера». Итоги
140

IV. ГРЕМУЧАЯ СМЕСЬ «МЦЕНСКОЙ ЛЕДИ»
161

Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»
161

Либретто оперы Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»
в редакции Ю. Димитрина
247

* * *

Пьесы для музыкальной сцены
Юрия Димитрина
290

Ю. Димитрин. ИЗБРАННОЕ в пяти книгах
Содержание
293

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН» ОБ ОПЕРЕ

«**До самой сути...**» Предпосланное Юрием Димитриным название пятой книги своего «Избранного» весьма точно отражает существо собранных здесь материалов об оперном искусстве — теоретические и исторические штудии, дискуссионные и полемические статьи, размышления и интервью. Автор действительно хочет дойти «до самой сути», докопаться до глубинных корней оперного жанра, где зарождаются художественные концепции и образы, сливающиеся затем в то единое целое, которое мы называем Чудом Оперы. В то же время Димитрин прекрасно понимает границы своей миссии либреттиста и не претендует сверх меры на чужую музыкальную территорию, останавливаясь на том рубеже, где либретто вступает в непосредственную органическую связь с музыкальной стихией. Останавливаясь, чтобы оглядеться вокруг и осознать — именно здесь, в этом бурлящем творческом «котле» завязывается будущий синтез слова и музыки. И, полагаю, читатель, прочитав книгу, ощутит всю горячую энергетику соприкосновения этих двух начал и приоткроет для себя завесу тайны рождения оперного произведения...

Литературно-теоретическое творчество Димитрина, собранное в этом volume, состоит из четырёх глав. Пройдёмся по ним кратко, дабы предупредить читателя о том, что его ждёт на страницах этой содержательной и одновременно увлекательной книги.

Глава первая **«Опера до оперы»**. Эту часть книги можно было бы назвать «Вокруг либретто», ибо либретто, по яркому определению Димитрина, является ничем иным, как «оперой до оперы». Но в чём-то уже оперой. Учитывая оригинальный образный стиль Димитрина, сочетание строгого теоретического подхода со свободным литературным письмом и свойственной автору самоиронией, всё изложенное в этой главе можно было бы назвать либреттоведением. Но с обязательным уточнением — это «занимательное либреттоведение».

В такой характеристике не стоит искать развлекательного «снижения» темы. Здесь идёт профессиональный разговор о литературной первооснове оперного произведения, о его «осценичивании» для музыкального театра, о других сопредельных либретто вещах, многие из которых впервые

в таком виде озвучиваются в отечественном опероведении. Но разговор этот строится легко и диалогично, автор часто как бы спорит сам с собой, что безусловно приближает его к заветной цели «дойти до самой сути».

Глава эта начинается с освоения Димитриным граней и взаимодействия между либретто и литературным первоисточником, словом и музыкой, прослеживает роль либретто в оперном искусстве в историческом аспекте, затрагивая такие важнейшие его вехи, как эпоха зарождения оперы в знаменитой Флорентийской камерате, реформы Глюка-Кальцабиджи, Вагнера. Перед нами также проходит вереница замечательных имён XX века, без которых разговор о проблемах оперы становится сухим и лишённым жизненных соков — Ромен Роллан, Иван Соллертинский, Дмитрий Шостакович. Автор умеет развернуть детальную панораму, но делает это лаконично, не превращая труд в многословную и нудную историческую хронику. Весьма любопытны и проницательны многие его замечания и умозаключения, особенно касающиеся творчества Дмитрия Шостаковича. На примере тех мучений и неудач, которые преследовали великого композитора в его попытках создать так в итоге и не осуществлённые оперные опусы, Димитрин делает знаменательный вывод «о композиторе, который без соавтора, умеющего делать то, чего не умеет делать он сам, лишён возможности делать то, в чём он гений» ...Надо добавить, что строки, посвящённые Шостаковичу, вкупе с полным перечнем несостоявшихся по различным причинам сценических работ (низкое качество литературного материала, его отсутствие или партийная цензура), должны вызвать особый интерес у теоретиков, занимающихся творчеством великого русского композитора.

Завершает первую главу изящная зарисовка Димитрина — «Зачёт по технологии», являющаяся полезным методическим пособием опытного мэтра-либреттиста для тех, кто только вступает на эту труднейшую стезю, кого автор, послушая, но с любовью, называет «безумцами».

На появляющемся в этой главе книги термине Димитрина, «Музыка НА Либретто», полагаю, необходимо остановиться особо: Это — своего рода ноу-хау Димитрина. Вот объясняющие этот термин две сентенции его автора.

Первая. «В музыкальном театре музыка как «чистая музыка» вообще не существует. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста. Даже если речь идёт о каком-то фрагменте музыки без текста ...даже если один из них велик, а другой безлик».

И вторая. «В музикальном театре сплав МузыкаНа-Либретто диктует интонацию. Не всегда безапелационно, но диктует. И потому возможность трактовочной работы режиссёра в театре музикальном значительно сужена, затруднена. Некоторые постановщики, обладая талантом и изобретательностью, способны работать и достигать ярких результатов и на этом, оставленном им МузыкойНаЛибретто «пятачке». Большинству же из них в музикальном театре словно бы не хватает театрального пространства. И расширять его они вынуждены за счёт музыки».

Здесь, на наш взгляд, заключена вся философская глубина, соль понимания сущности оперы как органического сплава музыки, слова и сценического действия. Забегая вперёд, скажем, что большинство острых проблем существования оперы в современном мире, связанных с постановочной практикой, режиссурой, вырастают из понимания или непонимания этой органики, что Димитрин с блеском доказывает нам в дальнейших главах книги.

В образном названии второй главы книги — **«Посотрудничать с Моцартом»** — отражается вся её своеобразная личностная окраска. В собранных здесь интервью и заметках эпистолярного жанра Димитрин видит возможность сквозь призму своего творческого пути и художественных споров с коллегами донести до читателя свои важнейшие эстетические взгляды на оперное искусство в целом. Однако это целое у него не «повисает в воздухе», а реально наполняется жизненными оперными реалиями, отчего становится ярким примером того, сколь поучительной может стать личная история.

В двух очень насыщенных и принципиальных беседах Димитрина с интервьюерами, он, отвечая на вопросы, успевает затронуть множество интересных тем — от проблемы исполнения опер на языке оригинала, до современной композиторской практики. «Очарованный странник» Щедрина, «Один день Ивана Денисовича» А. Чайковского, «Бег» Н. Сидельникова, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Дети Розенталя» Л. Десятникова, «Братья Карамазовы» А. Смелкова — уже по такому неполному перечню произведений видно, что в объективе его взгляда не только собственная практика, но и широкая палитра российской оперной действительности.

Совершенно необычны по форме и содержанию следующие две публикации этой главы — «Выбранные места из переписки либреттиста с дирижёром» и «Оперные купюры

и подвиг Самсона». Плодотворное творческое общение этих двух профессий, дающее в виде переписки — уникальный случай в истории оперы. Все обсуждаемые в этой переписке факты и обстоятельства совершенно реальны, правдивы и необычайно важны для понимания специфики оперной материи. Обсуждая с дирижёром работу над подготовкой к сценической постановке почти забытого шедевра — танеевской оперы «Орестея», — отстаивая свою редакцию, Димитрин проявляет большое литературное чутьё и чувство стиля, в том числе и музыкального. Он пытается разъяснить дирижёру причины нерепертуарности «Орестея», видя их не только в драматургических слабостях либретто и устарелой лексике. Он стремится доказать музыканту верность расчёта и исчерпанность своей редакции оперы. При этом он, вызывая огонь на себя, отважно публикует весьма резкие возражения дирижёра. Его оппонент, говоря о димитринской редакции «Орестея», утверждает: «Новый литературный текст «приделан» к музыке взамен старому. В результате полностью разрушена связь интонационной (интервальной) стороны авторского текста со смысловой и фонетической структурой нового литературного текста». Уже по одной этой цитате видны масштабы фундаментальной проблематики, волнующей участников творческого спора, в котором Димитрин находит ответы на все сомнения дирижёра, яркие, в чём-то дискуссионные, но безусловно заслуживающие нашего пристального внимания. Мы не будем разрушать интригу и рассказывать о них. Читатель всё оценит сам.

Полемический пафос Димитрина во всём блеске раскрывается в статьях третьей главы — **«Опера на операционном столе»**, — где опубликованы его принципиальные взгляды на современную оперную режиссуру, терзающую жанр своими необузданными экспериментами.

Главное остриё своего пафоса Димитрин обращает на тех постановщиков, которые, не считаясь со спецификой оперного искусства, позволяют себе волюнтаристски, бесцеремонно обращаться с оригиналом: «Режиссеры втихишают в чужое произведение свои, часто неприемлемые для авторов идеи под фамилиями авторов» — рубит с плеча Димитрин, и против этого нечего возразить. Можно только добавить, что проблема эта под пером Димитрина выходит на культурологический уровень, заставляя вспомнить слова адепта постмодернистского мышления Р. Барта, который в своём знаменитом эссе «Смерть автора» призывал разрушить традиционные

классические представления о ценности и неприкосновенности авторского текста, в котором «не требуется „уважать“ никакую органическую цельность; его можно дробить, можно читать (слушать, смотреть — *Е.Ц.*), не принимая в расчёт волю его отца». Как это перекликается с цитируемым Димитриным мнением наших доморощенных ниспровергателей, безапелляционно возвещающих: «Хороший автор — мёртвый автор». Димитрин категорически не признаёт их «песнопений» на «празднике похорон» авторов (как великих, так и совсем неизвестных), считая претензии режиссур на «соавторство» с композитором безнравственностью, способной разрушить оперный жанр. Углубляя наше понимание этого пагубного процесса применительно именно к оперному искусству, где властвует музыка, он точно и проницательно констатирует: «Заслонив музыку концепцией, режиссёр отодвигает её на периферию нашего восприятия».

При этом Димитрин не отрицает концептуальное новаторство в интерпретации режиссурой оперы. Режиссура — живое развивающееся искусство. И если режиссерская концепция «принимается музыкой и сливается с партитурой произведения, никакого негодяйства здесь нет, а есть талант интерпретатора. Тогда и опера жива». Убедительным доказательством такого дифференцированного подхода служат многочисленные примеры из постановочной практики столь идеино разных отечественных режиссёров — Дмитрия Бермана, Александра Петрова, Дмитрия Чернякова, Юрия Александрова, Тимофея Кулябина. О последнем из перечисленных — всем известна нашумевшая история с «Тангейзером» — Димитрином написана заключающая главу статья «Бермуды новосибирского „Тангейзера“». В ней он перешагивает границы корпоративного творческого спора и выходит на общественно-политический уровень. Не оставляет без внимания автор и правовые аспекты режиссёрского ремесла, напоминая нам всем, что «существует закон, который — страшно подумать — защищает неприкосновенность произведения. Режиссёры об этом законе вообще забыли»...

Завершая пятую книгу «Избранного» Юрий Димитрин вновь возвращается к творчеству Дмитрия Шостаковича. «Гремучая смесь мценской леди» — так называется последняя глава книги. Она — о либретто оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и, как мне представляется, будет востребована особо. Там всё в диковинку. Книга о конкретном либретто — возможно, единственная в мире;

«сравнительное литературоведение» оперных текстов; история оперного произведения сквозь призму истории страны». Такие темы «на дороге не валяются...» В этом весь Юрий Димитрин — труженик, отважный первопроходец, истинный рыцарь Его Величества Оперы!

Итак, перед нами последняя книга пятикнижия Юрия Димитрина. Формально это сборник публицистических статей, не более. Но темперамент её автора, его литературный стиль, острота и образность его высказываний заставляют прочесть эту книгу залпом, словно некую обладающую разворнутым сюжетом прозу. И вполне допускаю, что жанр этой книги — не публицистика, а «театральный роман». Театральный роман об опере.

Евгений Цодоков

музыкoved, главный редактор
интернет-журнала «OperaNews»

Либретто...

Чему подчиняется? Что диктует?
Формирует ли форму, стиль? Или предугадывает?
Способно ли влиять на художественность результата?
Есть ли для него место в нашем восприятии
звукящего, зримого спектакля?

Существует теория музыки, театра.
Есть теория драмы. Теории либретто нет.
За многие века своей жизни музыкальный театр
без либретто не прожил и часа.
Но он обошёлся без полноценного
«либреттоведения».
Исторические работы о либретто существуют.
Теоретических — нет.
Неясно даже, кто мог бы стать их автором?
Музыкант? Литератор?

Предлагаемые здесь попытки теоретизирования
фрагментарны, разрозненны,
сюрреалистичны...
Во многом случайны.
И «теорией», даже «введением в теорию»
могут быть названы лишь условно.
Скорее, они — выстраданное осмысление
долголетней практики
драматурга-алхимика.

I

ОПЕРА ДО ОПЕРЫ*



* Этот раздел книги включает в себя две главы книги Ю. Димитрина «Либретто: история, творчество, технология. Учебное пособия в жанре эссе». Изд. Композитор. СПб. 2012. На англ. языке Yuri G. Dimitrin. Libretto: Its History, Art, and Craft (a textbook in the form of an essay). 2013. Изд. Lap Lambert. Academic Publishing GmbH & Co. KG.

ИЗ ЧЕГО ОНО СОСТОИТ?

— А теперь, господа студенты, вопрос на сообразительность. Из чего Оно состоит? И приготовьте ваши зачётки. Ну-с? Слушаю вас.

— Оно состоит из либретто и музыки.

— Да?.. Ну что ж, будем считать, что вы достаточно сообразительны. Есть другие мнения?

— Есть. Во всём Этом ничего кроме музыки нет. Ничего, о чём стоило бы думать и говорить. Ничего, что нельзя было бы отбросить как бесконечно малую величину.

— Н-да... Давайте ваши зачётки, и — до встречи в будущем семестре.

* * *

...Собственно говоря, всё, о чём я здесь собираюсь поведать миру, это своего рода пособие для Будущего Семестра. Прошедший — длился четыре века. В 1596 году во Флоренции был «изобретён» театр, который в поисках «драмы через музыку» оказался способным петь пьесы. Театр пел, разумеется, и раньше. В том числе и пьесы. Но то, что мы сейчас называем музыкальным театром (театром, где поют, балета мы здесь не будем касаться), началось именно тогда. Четыре века назад. Срок немалый. И куда уж дальше-то откладывать? Пора всё ж таки выяснить, наконец, из чего Оно состоит.

— Скромнее, господин либреттист. Не вы первый рассуждаете о музыкальном театре. И до вас были толпы неглупых людей, которые время от времени знакомили мир со своими мыслями на этот счёт.

Справедливо. ...Сформулируем вопрос аккуратнее. Глядя с колокольни Будущего Семестра и сверяя собственные выводы с мыслями неглупых людей Семестра Прошедшего, попытаемся понять: из чего состоит музыкально-сценическое произведение? Правильно-скучное: «...из либретто и музыки» — формула бесплодная. Она ничего не разъясняет и никуда не ведёт. К тому же точность её более чем сомнительна. Впрочем, с первой её частью — «из либретто и...» — можно, пожалуй, согласиться, несмотря на то, что формула эта не учитывает лежащий в основе либретто литературный (или мифологический) первоисточник. А ведь иногда в качестве либретто может предстать и первоисточник в девственno нетронутом виде, без единого изменённого слова. К примеру, либретто оперы Даргомыжского «Каменный

гость» — просто-напросто текст трагедии Пушкина, никак не переработанный. Это, разумеется, в музыкальном театре такая же исключительная редкость, как и безбрежно оригинальное, не имеющее литературной первоосновы либретто. И потому будем считать, что понятие «первоисточник» содержится в самом термине — «либретто». Либретто — это созданная на основе литературного первоисточника пьеса, способная выразить себя музыкой.

Важно, однако, осознать вот что. Трансформация первоисточника в либретто происходит в однородной жанровой среде. Из одного жанра кристаллизуются иной, но родственный жанр. Оба они — и родитель, и новорождённый — суть жанры литературы. Но как только либретто ложится на стол композитора, картина радикально меняется. Однородной жанровой среды, в которой один жанр плавно перетекает в другой, здесь не существует. Опираясь на либретто, произведение литературное, композитор строит музыкальную драматургию будущего произведения. Идеи одного искусства со своими средствами выразительности, со своей хваткой, со своими «замашками», должны выразиться другим искусством. Другим — по самой своей природе, по своим генам. И как ни раскрывай объятья, приветствуя «двух муз союз прекрасный», конфликты между ними неизбежны. Они предопределяют мучительную подчас ломку формы, идей, принципов, бесчисленные компромиссы, необходимость для обоих искусств отказываться от предельной выразительности каждого из них. Но что удивительно? Этот союз «под сенью дружных муз», союз двух закадычных врагов и непримиримых друзей, осиливая вымощенную костью своих жертв дорогу к сценам музыкальных театров, научился создавать художественный сплав исключительной однородности. И восприятие публики, словно безотказный прибор, неизменно фиксирует эту однородность. Однородность и нераздельность. Выделить либретто из нашего восприятия того, что происходит на музыкальной сцене, — невозможно. Вне театрального восприятия — возможно. Ничего нет легче. Вот оно — либретто. Отделённое от музыки. Возьмите эти вот исполосованные строчками два-три десятка страниц и читайте, воспринимайте, оценивайте. Но учтите, перед вами либретто вне художественного сплава, либретто из первой части нашей формулы: «либретто и...». А вот выделить либретто из второй части формулы (той, что после «и»)... Нет, там либретто от музыки наше восприятие отделить не в состоянии. И что поразительнее, и музыку от либретто

тоже. Никакими силами. В любой музыкальной фразе либретто будет присутствовать.

Вот, наконец, он и пришёл, этот час — время вывести на свет божий нашу формулу музыкально-сценического произведения. Так из чего Оно состоит? Оно состоит из двух частей. Первая — Либретто, второе — Музыка На Либретто. Я ставлю заглавные буквы в этом тройном слове-монстре только для удобства чтения. Чтобы соответствовать неразрывности сплава, названного нами «МузыкаНаЛибретто», буквы в обозначающем его термине вообще должны бы быть перемешаны как попало. Ну например, — «нататыбрезликумо». А если так, если вы принципиально согласны с этой формулой музыкально-сценического произведения — «Либретто плюс МузыкаНаЛибретто», то вам не избежать и следующего вывода. В музыкальном театре музыка как «чистая музыка» вообще не существует. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста. Даже если речь идёт о каком-то фрагменте музыки без текста. Даже если композитор и либреттист незнакомы друг с другом. Даже если один из них — велик, а другой — безлик. Нататыбрезликумо!

А теперь вернёмся к началу наших рассуждений, ко второму ответу на вопрос «Из чего Оно состоит?» Есть, оказывается, мнение, что состоит Оно только из музыки. Всё остальное — величины бесконечно малые. Не будем отмахиваться от этой точки зрения. Она талантлива, потому что искрена до бесстрашия. И каждый из нас, находясь под сильным впечатлением какого-нибудь музыкального спектакля, готов присоединиться к ней. Так что же, она верна? Нет. Не верна. Но осознать, почему все мы в определённые минуты общения с музыкальным театром готовы присягнуть ей на верность, — необходимо.

Природа искусства, называемого «музыкой», такова, что искусство это во многом (если не целиком) вытесняет из нашего восприятия все другие искусства, выступающие в союзе с ней. Это странным образом справедливо даже в тех случаях, когда творческий уровень музыки меньший, чем уровень соратничающего с ней искусства. А в случаях классического уровня музыки и говорить нечего. Когда мы, к примеру, слушаем романс Глинки «Я помню чудное мгновенье», наше восприятие не фиксирует стихи Пушкина (отчего они, разумеется, не становятся менее прекрасными). Восторгаемся мы этим романсом или он (его исполнение) оставляет нас неудовлетворёнными, вся мера нашего впечатления относится к музыке. Вся мера. Я студентам на лекциях в Театральной

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru