

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ .....	5
Григорий Ганзбург	
ПРЕДИСЛОВИЕ .....	6
Уистен Хью Оден	
НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЕРЕ КАК О ЖАНРЕ.....	10
Ульрих Вайсшгайн	
ЛИБРЕТТО КАК ЛИТЕРАТУРА .....	17
Патрик Джон Смит	
ГОФМАНСТАЛЬ.....	27
Мариз Жолаңд-Мейно	
ЛЕГИТИМНОСТЬ ЛИБРЕТТОЛОГИИ.....	46
Альберт Гир	
МОДУС – ТИП – ЖАНР (О МЕСТЕ ЛИБРЕТТО (И ОПЕРЫ) В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ.....	73
Наум Шафер	
БУЛГАКОВ – ЛИБРЕТТИСТ.....	89
Наталья Серегина	
«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» – ОТ РОМАНА К ОПЕРЕ.....	107
Александр Кубасов	
ИГРОВОЙ МИР В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО («ДЕТИ РОЗЕНТАЛЯ» ВЛАДИМИРА СОРОКИНА).....	124
Софья Журавлева	
СМЫСЛОВАЯ РИФМА В ЛИБРЕТТО ЮРИЯ ДИМИТРИНА.....	135
Лоренцо Бьянкони	
ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО .....	147

Хелена Спурна	
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ОПЕРЫ ОБ ЭПОХЕ СТАЛИНИЗМА В ЧЕХОСЛОВАКИИ, ИЛИ «МИЛАДА ГОРАКОВА» И ДРУГИЕ .....	189
Мария Черкашина-Губаренко	
НУЛЕВАЯ РЕДАКЦИЯ ОПЕРЫ ШОСТАКОВИЧА «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА» (В СВЕТЕ СЕГОДНЯШНИХ ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ) .....	214
Анатолий Орелович	
ОПЕРЕТТА И\ИЛИ МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ .....	227
Ливио Маркалетти	
«ПЕНЕЛОПА» ПЬЕТРО ПАРИАТИ ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ УЛИССА В ВЕНУ (СТРАНСТВИЯ ТРАГИКОМИЧЕСКОГО СЮЖЕТА МЕЖДУ ДВОРОМ ГАБСБУРГОВ И ИТАЛЬЯНСКИМИ ТЕАТРАМИ) .....	239
Татьяна Белова, Ая Макарова	
«РОДЕЛИНДА» ОТ ДРАМЫ ДЛЯ МУЗЫКИ К ДРАМЕ ДЛЯ ТЕАТРА.....	267
Анна Стеценко	
ЖАНР-ПРЕДМЕТ (ПРЕДПОСЫЛКИ КАТАЛОГИЗАЦИИ РУССКИХ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО) .....	290
Юрий Димитрин	
ПАРТИТУРА – СИМБИОЗ ДРАМАТУРГИЙ (ПОСЛЕСЛОВИЕ ЛИБРЕТТИСТА) .....	308
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ .....	315

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Сборник «Либреттология – восьмая нота в гамме» объединяет исследования представителей самых разных научных специальностей, направленных на изучение жанра либретто.

Возникновение и развитие либреттологии как самостоятельной дисциплины началось с середины XX века. В русскоязычной академической и музыкально-театральной среде она при этом долгое время оставалась незамеченной, несмотря на то, что основные задачи либреттологии были в 1976 году сформулированы харьковским музыковедом Г. И. Ганзбургом<sup>1</sup>. Предлагаемый читателю сборник статей (первый сборник подобного рода, издаваемый на русском языке) призван укрепить положение науки в российском искусствоведении.

Каждый из авторов, среди которых присутствуют музыковеды, филологи, театроведы и др., рассматривает жанр либретто с ракурса своей исследовательской задачи. В расположении статей соблюден хронологический принцип, что позволяет представить процесс развития либреттологической мысли и многообразие аспектов данной дисциплины более наглядно и выпукло.

Сборник открывает эссе англо-американского поэта У. Х. Одена (сегодня – признанного классика), чья творческая биография включает в себя опыт написания оперных либретто. В некоторых работах – созданных специально для этой книги или же опубликованных ранее как в России, так и за ее пределами – предпочтение отдается анализу либретто в контексте творчества отдельных авторов или законов определенного музыкально-театрального жанра (П. Д. Смит, Н. Шафер, Н. Серегина, С. Журавлева, А. Орелович). Другие авторы рассматривают интересующие их вопросы в рамках того или иного произведения (Л. Маркалетти, А. Кубасов, А. Макарова и Т. Белова). Третьи размышляют о проблемах музыки и слова в свете тех или иных театральных постановок (М. Черкашина-Губаренко, Х. Спурна) или же стремятся прийти к общим теоретическим заключениям и выводам, опираясь на историю либретто как литературного жанра (У. Вайсштайн, А. Гир, Л. Бьянкони, М. Жоланд-Мейно). Так или иначе, пестрота и гетерогенность страниц данного сборника в полной мере отражает синтетический и во многом противоречивый характер либреттного жанра, равно как и нелегкий, ветвистый путь либреттологии как науки. Привлечение внимания исследователей к этой науке – одна из главных задач настоящей публикации.

Заглавие книги «Восьмая нота в гамме» учитывает общепринятое, бытовое понятие – «в гамме семь нот» (в хроматической гамме 12 нот, в появляющихся в наше время системах их еще больше). Добавляя «восьмую ноту», это издание стремится представить всю гамму воззрений, бытующих в искусствознании, во всей созвучной нашему времени полноте.

---

<sup>1</sup> См. Ганзбург Г. Либреттология: статус и перспективы // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Донецк: Юго-Восток, 2004. – Вип.4. – С. 27-34.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед нами первый в России сборник статей о либреттологии – комплексной научной дисциплине, которая входит в состав искусствоведения. Около полувека отечественная и западная ветви либреттологии развивались изолированно друг от друга, теперь для них настало время встретиться под одной обложкой, сопоставить результаты и сверить ориентиры.

Искусствоведение – комплекс наук о красоте, создаваемой искусственно как результат творчества человека (в отличие от нерукотворной, дикой, возникающей естественным образом без участия людей – природной красоты, находящейся в ведении эстетики). Каждая искусствоведческая дисциплина посвящена отдельному виду художественного творчества (вербального, визуального, аудиального). Чему же посвящена либреттология?

Либреттология – наука не о красоте литературы и не о красоте музыки, а о красоте сочетания того и другого. Сегодня это самая молодая из искусствоведческих наук, появившаяся даже позднее киноведения. При том, что сочетание «литература + музыка» (в песне, романсе, кантате, оратории) и сочетание «литература + музыка + театр» (в опере, оперетте, мюзикле) начали изучать издавна, понимание того факта, что знание о либретто принципиально несводимо к сумме знаний о литературе, музыке и театре, пришло достаточно поздно – лишь в последней трети XX века, и то не всем. Музыка в сочетании с поэзией образуют цельный и загадочный механизм, отдельный узел которого – либретто – феномен на грани музыки и литературы. Почему либретто непременно требует специального изучения? Почему недостаточно рассматривать его в рамках только музыковедения или только филологии? Почему музыковеду не понять вокальную музыку отдельно от слов, а литературоведу не понять либретто отдельно от музыки? Потому что «нельзя разять неразъятное»<sup>1</sup>. Толковать музыку и слово в опере обособленно – значит, не чувствовать их «звездной связи».

Подобно тому, как либреттист выступает посредником между музыкой и литературой, либреттолог – посредник между музыковедением и литературоведением. Для нормального функционирования науки это место не должно быть вакантным, как и творчество либреттиста не должно быть беспризорным.

Там, где закономерным образом соприкоснулись и прилегают друг к другу слово и музыка, происходит синтез искусств – с таким мощным выбросом дополнительной энергии, что это сопоставимо в физическом мире

---

<sup>1</sup> Выражение поэтессы Майи Димерли (спародировавшей известный афоризм Козьмы Пруtkова «нельзя объять необъятное»).

с синтезом термоядерным (отсюда и ни с чем не сравнимая проникающая сила воздействия на человека оперы и других синтетических жанров).

Идея придать либреттологии статус самостоятельной научной дисциплины была обусловлена тем, что взгляд музыковеда направлен на музыку прямо, а пограничье музыки и литературы он видит боковым зрением, как бы бросает на него косые взгляды. То же самое происходит и с филологом, когда он прямо смотрит на словесность, бросая косые взгляды в сторону границы словесности и музыки. Это приводит к вредным «оптическим» эффектам: подобно изображению у края объектива, наблюдаемая картина искажается, и ученые не всегда правильно понимают, что именно произошло в зоне синтеза слова и музыки. Если же направить и сфокусировать научный «объектив» прямо на эту ничейную зону, пограничную область искусства, то увиденное окажется существенно иным, откроются такие хитросплетения и такая паутина смыслов, которые не распутать без специального научного инструментария. Для того и образована отдельная искусствоведческая дисциплина, но, к сожалению, о ней не скажешь, что это – густонаселенная область науки (хотя с течением времени научные либреттологические исследования множатся, и число либреттологов растет).

Термин «либреттология» в единичных случаях стали применять с 50-х годов XX века, а научно-терминологический аппарат и соответствующие определения разработаны и обнародованы автором этих строк в 1976 году. В частности, было определено, что либреттология – наука о вербальном компоненте музыкального произведения, а либретто – словесный текст, который в сочетании с музыкой образует художественную целостность синтетического или синкретического типа.

При выборе русскоязычных названий для именования новой науки и профессии исследователя в этой области знаний, передо мной было две возможности: «либреттоведение, либреттовед» и «либреттология, либреттолог». После долгих колебаний предпочтение было отдано второму варианту. Хотя стоит отметить, что и «либреттоведение, либреттовед» могут внести дополнительный, пусть даже и далекий от официальной науки, но важный смысловой оттенок. В отличие от «-логии», всякое «-ведение» и по созвучию, и по смыслу наводит на мысль о некой «примеси ведовства» (наблюдение психолога В. Леви).

В понятие «ведовство», как известно, входит и способность знаниями оказывать помощь нуждающимся. В нашем случае авторы, исполнители, исследователи и критики синтетических литературно-музыкальных произведений – и есть те самые нуждающиеся.

Притом, что теоретическая и историческая проблематика либреттологии касается не только произведений, написанных для музыкального театра, а охватывает все литературно-музыкальные жанры, – центральным направлением этой науки было и остается изучение о п е р н о г о либретто.

Опероведческий аспект наиболее востребован, и ему посвящено подавляющее большинство либреттоведческих публикаций. Это вызвано тем, что опера в XVII–XX веках стала ведущим жанром музыкального искусства, и тем, что регулярно возникающие кризисы жанра в XVIII–XXI веках привлекали именно к опере усиленное заинтересованное внимание специалистов-практиков, теоретиков, критиков и просвещенной публики.

Кризисы оперного жанра всякий раз происходят от одной и той же причины – разбалансирования компонентов оперного синтеза искусств (в пользу музыки и в ущерб слову). Соответственно, антикризисные реформаторские идеи Р. Кальцабиджи – К.-В. Глюка во второй половине XVIII века и Р. Вагнера в середине XIX века были направлены на восстановление баланса между словом и музыкой путем повышения статуса оперного либретто.

В конце XX века возникла очередная сложная ситуация в истории оперного жанра, связанная, как всегда, с ослаблением роли слова в оперном синтезе.

Речь идет о вовлечении оперных театров (не всех и не всегда) к практике исполнения на языке оригинала, принятого на оперной сцене в качестве единого стандарта. Либреттологам стоит внимательно присмотреться к этой ситуации. Каковы причины ее возникновения? Они не только в том, что коммерческие условия театрального дела привели к необходимости столь активной гастрольной мобильности оперных певцов и коллективов, которой прежде не было. Значительной движущей силой распространения этой оперной практики (оперетту и мюзикл она не затронула) – облегчение работы певцам, которым не надо больше, переезжая из страны в страну, перечувывать вокальные тексты<sup>2</sup>.

Для либреттологии важно то, что в новой ситуации музыкальная составляющая оперного синтеза продолжает работать в полную силу, а вербальная составляющая для иноязычного слушателя отключена или ослаблена. Это означает, что баланс в очередной раз нарушен в пользу музыки и в ущерб слову. Возникшая проблема плохо видна со стороны музыковедения (и в отличие от времен Глюка и Вагнера, изменение этой ситуации сегодня зависит не от композиторов). Со стороны филологии проблема тоже не видна, поскольку опера – не в ее ведении, и литераторы не могут вывести оперу из кризиса. Очевидно, что в ответ на этот новый современный вызов как раз и должна сказать свое компетентное слово наука о вербальном компоненте синтетического произведения – либреттология. С пози-

---

<sup>2</sup> Так было не всегда. Например, известно, что через два года после изгнания из Франции (1876 год) опера Ж. Бизе «Кармен» была триумфально поставлена в Ковент-Гарден с Минни Хаук в главной партии. Эта американская певица спела Кармен около пятисот раз на французском, немецком, итальянском и английском языках. В 1878 году «Кармен», переведенная на итальянский, впервые появилась в России в исполнении труппы Итальянской оперы.

ций либреттологии видно, что распространившаяся практика исполнения опер без вокального перевода вредит синтезу искусств и блокирует возможность восприятия оперы как синтетического произведения. Даже очень хорошее пение в опере все же неполноценно: оно не способно коснуться тех «струн души», которые не откликаются ни на один язык, кроме родного. Поэтому нынешняя ситуация – более сложная, чем предыдущие кризисы. Чтоб вывести жанр из очередного тупика, нужен новый реформатор, который, прежде всего, осознаёт проблему, то есть смотрит в корень и видит, что корень гниет. Резко сократившееся общение авторов оперы с публикой на родном языке не только делает более проблематичным расширение числа посетителей рядовых (не премьерных) оперных спектаклей. Если общение постепенно сойдет на нет, исчезнет и полноценный диалог оперы со зрительным залом. Тем более, что для такого диалога очень важна о д н о - в р е м е н н о с т ь восприятия эмоции (музыки), мысли (слова) и драматической ситуации (сцены). Здесь бегущая строка не спасает.

Пока еще рано делать выводы, но либреттология должна самым внимательным образом исследовать эту проблему. Является ли нынешняя практика не слишком большой угрозой или же (пусть даже в не близкой перспективе) ее можно назвать «жанроубийственной».

Есть выражение «подавать признаки жизни», так вот: публикация сборников – это один из «признаков жизни» научной дисциплины. Нынешний, первый на русском языке либреттологический сборник статей, посвященный в основном опероведческому аспекту либреттологии, знакомит читающую аудиторию с работами специалистов разных стран. Материалы выстроены в хронологическом, а не в тематическом или аксеологическом порядке, учитывая, что история науки – это история размышлений (даже в большей степени, чем история открытий), наука сильна накопившейся энергией разнополярных суждений. В результате выхода в свет этой долгожданной книги – исследователи и практики музыкально-сценического искусства будут более оснащены для понимания современного художественного процесса и для принятия верных профессиональных решений.

## НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЕРЕ КАК О ЖАНРЕ

Каждый вид искусства отражает определенную область человеческого опыта. Эти области часто пересекаются, но никогда не совпадают полностью. Если бы два вида искусства могли в равной степени выражать одно и то же явление, в одном из них не было бы необходимости.

Тому, кто после многолетней творческой практики в одном жанре пробует себя в другом (как это случилось со мной), следует, как мне думается, старательно выявить присущие новому жанру специфические черты. Иначе он рискует привнести привычные для его мышления приемы и навыки в ту среду, где их присутствие нежелательно и даже невозможно.

\*\*\*

Что такое музыка? Что она, как сказал бы Платон, «имитирует»? Выбор. Последовательность двух музыкальных нот есть процесс выбора: первая производит вторую не в научном понимании необходимости, но в историко-хронологическом контексте провоцирования: каждая последующая нота имеет обоснованный повод для возникновения. Состоявшаяся мелодия, таким образом, является самостоятельным событием: она беспрепятственно осуществляет свое намерение стать значимым целым, а не случайным чередованием нот.

\*\*\*

Музыка как вид искусства, то есть музыка, сознательно достигающая реализации собственной сущности, в полной мере сформировалась в западной цивилизации всего четыре или пять столетий назад. Музыка других культур и эпох находится в тех же отношениях с западной музыкой, в какой находятся ритуальные высказывания с искусством поэзии. Простейший колдовской заговор может быть поэтичным, но он не стремится быть таковым, не отдает себе в этом отчета. Все, что делает музыка вне ее классического западного понимания, сводится к созданию строф или фрагментов на повторяющуюся мелодию. Только в западной культуре напев превратился в песню.

\*\*\*

В отсутствии концепта осознанной историчности музыки греческие теоретики пытались рассматривать ее как «чистое бытие», но стремление музыки к безотчетности нивелируется в их же учениях о гармонии, где математика становится нумерологией, и одно созвучие объективно оказывается «лучше» другого.

Западная музыка заявила о собственном сознании в тот момент, когда ею были освоены тактовый размер, тактовая черта и метрономический



темп. Необратимая историчность нот была бы невозможна вне строго организованного закономерного или циклического времени, то есть во времени, очищенном от всяких следов исторической самобытности и существующем только как некие рамки происходящего.

\*\*\*

Вербальное искусство, такое как поэзия, рефлексивно: оно завершает мысль. Музыка непосредственна: ей свойственно развивать саму себя. Однако оба эти искусства активны, одно из них настойчиво стремится закончить, а другое – продлить свое существование. Искусством пассивной рефлексии соответственно является живопись, а искусством пассивной непосредственности – кино, так как визуальный мир есть мир, заданный по умолчанию, в котором властвует случай, и потому невозможно явственно различить между осознанным движением и невольным рефлексом. Свобода выбора заключена не в самом зрительном контакте с миром, но в способности человека обратить взгляд в одном или другом направлении или же сблизить эти направления друг с другом.

Поскольку музыкальное искусство выражает диаметрально противоположный опыт воли и субъективности (тот факт, что мы не можем закрыть уши, позволяет музыке лишить нас выбора), музыка в кино не является музыкой, но техническим приемом, ведущим зрителя в нужном направлении и вовлекающим в этот процесс его способность воспринимать посторонние звуки. Музыка в фильме, о существовании которой мы отдаем себе отчет, является неудачной.

\*\*\*

Каждый из нас научился говорить, большинство из нас может научиться более или менее сносно читать стихи, но лишь немногие умеют петь и обладают самой способностью к пению. В любом городке двадцать человек могут собраться и поставить спектакль по «Гамлету», недурно передав при этом мощь этой пьесы и сделав ее (при всем несовершенстве исполнения) достойной посещения. Однако если те же двадцать человек попытаются представить «Дон Жуана» Моцарта, то вопроса успеха или провала инсценировки, скорее всего, даже не встанет, так как окажется, что большинство из присутствующих элементарно не умеет петь по нотам.

Когда мы хвалим игру актера даже в поэтической драме, мы оцениваем его умение сознательно имитировать поведение персонажа, которое бы тот демонстрировал в реальной жизни – мы видим искусственное воспроизведение естественных реакций. Применительно же к оперному певцу (или артисту балета) критерий «естественного» пения отпадает сам собой, так как в данном случае исполнение есть чистое мастерство от начала до конца, откровенное и торжествующее в своей искусственности.

Парадокс, лежащий в основе каждой драмы – то есть тот факт, что эмоции или события, которые в реальной жизни вызывали бы боль и скорбь, на сцене являются источниками удовольствия – в опере проступает особенно явно. Оперная певица может играть роль покинутой невесты, готовой расстаться с жизнью, но во время ее игры мы отчетливо понимаем, что она, как и мы, наслаждается процессом пения. В некотором смысле трагизма в опере вообще не существует, ведь каких бы ошибок ни совершали ее герои, и как бы ни страдали они впоследствии, их действия всецело отвечают их желаниям. Это наводит меня на мысль, что опера-серия не должна строиться вокруг современных сюжетов, но только на основе мифологических ситуаций, в которых все мы, будучи людьми, можем узнать себя, и которые поэтому принимаем, несмотря на всю их трагичность. Современный трагический сюжет, подобный «Консулу» Менотти, видится чуждым актуальным, слишком явно демонстрируя, что его актуальность касается конкретных людей, а других – включая публику – нет. Это не позволяет зрителям забыть и воспринимать ситуацию как условный опыт человеческого существования в его отрешенной изоляции. Следовательно, наслаждение, получаемое публикой вместе с исполнителями, затрагивает только поверхность сознания.

\*\*\*

В то же время именно искусственность оперы делает ее идеальным театральным жанром для трагического мифа. Как-то мне довелось в течение одной и той же недели услышать «Тристана и Изольду» Вагнера и присутствовать на показе «Вечного возвращения» – киноверсии того же мифа, созданной режиссером Жаном Кокто. Во время театрального представления два человека, в каждом из которых было не менее двухсот фунтов веса, волшебным образом преобразились; на экране же красивый мальчик всего-навсего встретил красивую девочку и завязал с ней роман. В этом обесценивании надо винить не неопытность Кокто, но саму природу киноискусства. Если бы режиссер пригласил на съемочную площадку пару, отличающуюся внушительными размерами и разодетую в средневековые костюмы, это вызвало бы комический эффект, так как допускаемые в фильме вербальные элементы и реплики не обладают достаточной силой, чтобы изменить внешний облик героев. Кроме того, когда актеры красивы и молоды, причина их любви кажется «естественной», так как кроется в наружной привлекательности. Все значение мифа при этом утрачивается.

\*\*\*

Если музыку можно охарактеризовать как имитацию истории вообще, опера в частности отображает феномен человеческой воли, так как мы не только испытываем чувства, но и хотим их испытывать, чего бы нам это ни стоило. Когда человек поет, он становится мономаном. Соответственно,

опера не может изобразить персонажа в романистическом смысле слова, то есть как личность, способную в силу своей человеческой природы быть одновременно доброй и злой, активной и пассивной. Для музыки характерна актуальность, – никакая потенциальность или бездейственность не может присутствовать в ее настоящем. Моцарт превосходит Россини как композитор, но главный герой «Женитьбы Фигаро», на мой взгляд, менее удачен, чем Фигаро «Севильского цирюльника», и в этом приходится винить Да Понте. Его Фигаро – слишком интересный персонаж, которого крайне сложно полностью перевести на язык музыки. Рядом с поющим Фигаро в опере Моцарта всегда присутствует подсознание другого, думающего Фигаро. Тогда как цирюльник из Севильи не является личностью, но маниакальным непоседой, отдающим пению целиком без остатка.

Я так же считаю оперу «Богема» менее удачной, чем «Тоска» не потому, что она хуже в музыкальном плане, а потому, что ее персонажи – в особенности Мими – слишком пассивны. Чувствуется несуразное расхождение между решимостью, с которой герои поют, и нерешительностью, с которой они действуют.

Качеством, присущим всем ярким оперным образам, таким как Дон Жуан, Норма, Лючия, Тристан, Изольда, Брунгильда, является страстное и своевольное поведение. В реальной жизни им всем было бы скучно, даже Дон Жуану.

Дабы возместить отсутствие психологической глубины оперных персонажей, музыка пускает в ход способность, которой лишено слово, а именно – демонстрирует мгновенную и обоюдную связь настроений героев друг с другом. Коронным приемом оперы являются номера с участием большого количества действующих лиц.

\*\*\*

Хор в опере может выполнять только две функции – олицетворять толпу или же некую преданную, скорбящую или ликующую группу людей. Количество хоровых моментов должно быть умеренным. Опера – не оратория.

\*\*\*

Драма строится на заблуждении. Я считаю другом того, кто на самом деле мой враг; я чувствую себя вправе вступить в брак с женщиной, не зная, что она – моя мать; я убежден, что передо мной горничная, когда в действительности вижу переодетого юношу; я верю в несметное богатство хорошо одетого джентльмена, являющегося нищим авантюристом. Поэтому я уверен, что за моими действиями последует ожидаемый результат, который, однако, оказывается совсем иным, чем я воображал. Залог успеха дра-

мы заключается в этих двух маневрах — в допущении ошибки и ее обнаружении.

Работая над сюжетом, либреттист обязан принорочиться к данному требованию, но в отличие от драматурга он располагает более ограниченным рядом необходимых для действия заблуждений и ложных ситуаций. Драматург, к примеру, способен добиться сильного эффекта, изображая человека, предающегося самообольщению. В опере самообольщение невозможно, так как музыка непосредственна, а не рефлексивна; все, что поется, предполагается как существующая реальность. Самообман может быть в лучшем случае выражен оркестровым сопровождением, звучащим в разногласии с текстом, как, например, скрытые нотки радости при появлении Жермона у смертного одра Виолетты в «Травиате». Злоупотребление данным методом может, однако, больше запутать зрителя, чем вызывать его проницательность.

В драматическом тексте обнаружение ошибки часто представляет собой постепенный процесс, и чем больше он замедлен, тем выше драматический интерес. В либретто разоблачение должно быть резким и внезапным, так как музыка не может существовать в состоянии неопределенности. Пение не умеет ходить, оно передвигается прыжками.

В то же время преимущество либреттиста перед драматургом заключается в том, что ему не нужно забивать себе голову вопросами правдоподобия. Правдоподобными ситуациями в опере можно считать лишь те, оказавшись в которых персонаж может или должен петь. Хороший оперный сюжет строится на мелодраме в строгом и общепринятом смысле слова, так как данный жанр способен увести почву из под ног персонажей, поместив их в настолько трагические или фантастические ситуации, что простых «разговоров» оказывается недостаточно. Сюжет либретто, основанный на разумных поступках, не может быть удачным, так как никто не поет, пребывая в здравом уме.

Теория «музыкальной драмы» отдает предпочтение тексту, в котором напрочь отсутствуют рациональные действия или вразумительные реплики. Подобный текст очень сложен в обращении не только для его автора (как это видно на примерах либретто Вагнера), но также является чрезвычайно изнуряющим для публики и исполнителей, так как не дает им ни минуты отдыха.

Либретто, в котором присутствуют рациональные пассажи, выступающие скорее как разговоры, а не как пение, само по себе абсурдно. Если даже для необходимости развития действия один персонаж обращается к другому со словами «Поднимись вверх и принеси мне носовой платок», слова эти не несут в себе ничего, помимо ритма, что дало бы повод композитору считать одно музыкальное решение более уместным, чем другое. Поскольку выбор в таких случаях является условным, единственная допустимая форма диалога в опере — *recitativo secco*.

\*\*\*

Оркестр в опере обращается не к публике, а к исполнителям. Оперный зритель довольно охотно мирится с интерлюдией, зная, что певцы в данный момент не имеют возможности петь, так как либо им необходима передышка, либо на сцене идет смена декораций. Однако самостоятельные оркестровые номера не заполняют время публики, но, скорее, растрачивают его. Как бы органично не звучала «Леонора» №3 в концертном зале, в оперном театре, где ее играют между первой и второй сценами второго акта «Фиделио», она превращается в двенадцать минут невыносимой скуки.

\*\*\*

В опере Слышимое и Видимое представляются как сформулированные в философии понятия Реальности и Видимости. Следовательно, чем больше в ней откровенно театрального и бутафорского, тем лучше. Хороший вкус здесь нецелесообразен. Для оперы двигающийся нарисованный фон предпочтительнее искусно сделанной трехмерной мебели и живописных реалистичных предметов. Существенным является одно – предметы декораций должны быть увеличены в размерах по сравнению с действительностью, так как сцена это пространство, для которого приемлемы крупные масштабы, так же как и крупная жестикуляция.

\*\*\*

Если либреттист – практикующий поэт, он рискует совершить крупную ошибку, которая собьет его с толку, а именно писать стихи. Поэзия есть акт рефлексии, акт ухода от влияния мгновенных эмоций на порядок постижения природы человеческих чувств. Поскольку, как было сказано выше, музыка, напротив, непосредственна, слова песни не могут считаться поэзией. Либреттист должен уметь сократить разрыв между требованиями лирики и требованиями песни. Мы можем напевать лирические стихи, но при этом музыка будет подчиняться тексту, ограничивающему ее диапазон и темп. В песне же ноты не только сами решают, чем именно им быть, но и диктуют это словам.

Как ни восхищает меня либретто Гофманшталя «Кавалер розы», я считаю, что его текст слишком приближен к поэзии. К примеру, монолог Маршалыши в первом акте настолько изобилует интересными деталями, что голосу трудно следовать каждой из них. В то же время стихи арии «Ah non credea» в «Сомнамбуле» совершенно неинтересны для чтения, но они блестяще справились со своей ролью, предоставив Беллини полную свободу действий и позволив ему создать одну из самых красивых мелодий, когда-либо написанных в истории музыки. Стихи, которые пишет либреттист, не адресованы публике лично, но являются приватным письмом композитору. Подсказывая ему нужную мелодию, они достигают момента своей наивысшей славы. Когда же этот момент проходит, стихи также невоз-

вратимы, как пехота китайского генерала: они должны аннулировать сами себя и перестать заботиться о собственной судьбе<sup>1</sup>.

\*\*\*

Золотой век оперы, от Моцарта до Верди, совпал с золотым веком либерального гуманизма и безусловной веры в свободу и прогресс. Причина того, что сегодня удачные оперы встречаются все реже, может таиться не только в том, что мы воспринимаем себя менее свободными, чем это предполагалось гуманистическим мышлением девятнадцатого века, но и потому, что в нас осталось меньше веры в неоспоримое благо и пользу свободы вообще. Заявляя, что в настоящее время писать великие оперы трудно, я не считаю, что это невозможно. Невозможность наступит только тогда, когда мы утратим одновременно свободу воли и свободу личности. Ведь каждое безукоризненно взятое верхнее «до» разрушает теорию о том, что мы всего лишь безвольные марионетки в руках судьбы или случая.

1951

*Перевод с английского А. Стеценко.*

---

<sup>1</sup> Это утверждение Одена содержит в себе жесткую правду о либреттистах, осознающих себя поэтами. Оно — плод размышления подлинного поэта о поэтической специфике, диктуемой либреттисту стихией оперного либретто. Не текст либретто, не семантика его рифмованных фрагментов аннулируется зрительским восприятием. В музыкальном театре аннулируется надежда поэта-либреттиста на поэтическую славу. — Прим. сост.

УЛЬРИХ ВАЙШТАЙН  
**ЛИБРЕТТО КАК ЛИТЕРАТУРА**

Учитывая изобилие драматических оперных текстов, скрытых в библиотеках всего мира, следует признать, что на сегодняшний день количество трудов, посвященных их критическому анализу, ничтожно мало. Требование более основательного изучения «вспомогательного» жанра оперного либретто (пасынка литературы) кажется вдвойне справедливым еще и потому, что стоящие работы по данной проблематике встречаются все реже и реже. Соответственно вдвое усложняется и задача, встающая перед исследователем литературных аспектов либретто.

По какому-то молчаливому соглашению, вопросы драматической составляющей оперы входят в компетенцию музыковедов, наиболее либеральные из которых (Эдгар Истель, Э. Д. Дент и другие) добросовестно старались возродить достоинство музыкальной драмы. Однако большинство их коллег склонно придавать чрезмерное значение роли композитора в организации действия на оперной сцене. Примером тому служит утверждение Д. Кермана: «Я полагаю, что главная задача композитора сводится к разъяснению основной идеи драмы, к оттачиванию ее сценичности. Этого нельзя доверить либреттисту, драматургом является композитор!»<sup>1</sup> (курсив мой). Подобного мнения придерживаются многие музыканты, признавая за собой исключительное и авторитетное право суждения об «оперных» качествах либретто. Так, например, Рихард Штраус был убежден в том, что «кроме композитора, никто не способен оценить по достоинству заверченный текст либретто, не услышав его вместе с музыкой»<sup>2</sup>. Джанкарло Менотти в свою очередь заявляет, что «читать и критиковать либретто вне его музыкального сопровождения одинаково несправедливо по отношению как к либреттисту, так и к композитору»<sup>3</sup>.

Стоит признать, что некоторые литературные критики все же уделяли внимание немзыкальным аспектам оперы (я имею в виду, прежде всего, «Драматургию оперы» Бульхаупта и главу «Тристан» в «Идее театра» Фрэнсиса Фергюссона), однако их влияние никак не сказалось на устоявшемся общественном мнении. В общем и целом до сих пор остается актуальной ситуация, описанная Дентом: «Либретто само по себе так и не было подвержено должному систематическому и аналитическому изучению»<sup>4</sup>. Эта оплошность вызывает тем больше недоумения, если вспомнить, что в ряде случаев сотрудничество композитора с либреттистом было тщательно за-

---

<sup>1</sup> Joseph Kerman. *Opera as Drama*. New York: Knopf, 1956. – P. 276.

<sup>2</sup> Из письма Гуго фон Гофмансталу от 3-го мая 1928 года. Strauss R., Hofmannsthal H. von. *Briefwechsel*. Zürich: Atlantis, 1952. – P. 620.

<sup>3</sup> Menotti G. *Opera Isn't Dead* // Etüde, vol. LXVIII, № 2, February 1950. – Pp. 14-15.

<sup>4</sup> Dent E. J. *Un Ballo in Maschera* // Music and Letters, vol. 33, № 2, April 1952. – Pp. 101-10.

свидетельствовано в документах и переписках (Верди-Бойто и Штраус-Гофмансталь)<sup>5</sup>.

При просьбе назвать самых выдающихся либреттистов в истории музыки даже самые ревностные любители оперы обычно ограничиваются именами Метастазियो, Да Понте, Скриба, Бойто, Гофмансталя и, возможно, У. Х. Одена. Реже вспоминают о Кино, Кальцабиджи, Дзено, Хельмине фон Шези, Гисланцони и Рамю. Оперная публика не воспринимает либреттистов как полноправных авторов вопреки тому, что стихи Одена, пьесы Скриба и необыкновенные шедевры Гофмансталя пользуются огромной популярностью среди интеллигенции их родных стран. Несмотря на то, что либретто вышеназванных лиц продаются в Метрополитэн-опера, в Чикаго, в Сан-Франциско и в любом другом городе мира, где есть оперный театр, мало кто из зрителей утруждает себя их прочтением от начала до конца. Ведь большинство опер классического репертуара было прослушано такое количество раз, что сюжет и без того хорошо известен публике.

Свой литературный статус потеряли даже такие произведения как «Пеллеас и Мелизанда» и «Саломея», целиком положенные на музыку. Их музыкальные версии как будто вытеснили из сознания зрителей литературные первоисточники. Это объясняется абсолютным триумфом музыки в структуре оперного театра – триумфом, который, к счастью, не столь распространился на «Войцека» Бюхнера, «Процесс» Кафки (на музыку Готтфрида фон Эйнема) и другие тексты, взятые за основу композиторами-экспрессионистами и постэкспрессионистами. Если принять во внимание главенство музыкального начала в опере, становится очевидным, что простому слушателю будет довольно сложно оспорить утверждение Кермана. Даже сегодня, в середине двадцатого века, требуется немало мужества, дабы броситься на спасение такой обделенной вниманием и самоуничтожительной профессии как либреттист.

Точка зрения Кермана совершенно оправдана, когда речь идет об операх, в которых музыка преодолевает созданные текстом препятствия. «Фиделио» Бетховена и «Волшебная флейта» Моцарта иллюстрируют немало примеров исправлений шероховатостей текста при помощи музыки, а «Трубадур» Верди прямо-таки громит структурные нелепости либретто. При этом в первых двух примерах музыка не только подчеркивает возвышенность идеи (безусловно присутствующей у Буйи и Шиканедера), но и облагораживает ее выражение (за счет маскировки банальных стихов). Например, в четверостишии, написанном для трех мальчиков в первом акте «Волшебной флейты», Моцарт скрадывает заурядность стихов, виртуозно

---

<sup>5</sup> Luzzi A. (ed). *Carteggi Verdiani*. Rome: Reale Accademia d'Italia, 1935. – Vol. 2. – P. 95ff.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)