

Содержание

Избранное Юрия Димитрина

4

От автора

7

Мнимая
садовница

11

Тайный брак

81

Колокольчик

149

Рита

(Пиратский треугольник)

193

Да здравствует папа!

(Приложение)

247

«Избранное» Юрия Димитрина

В мире музыкального театра имя драматурга-либреттиста Юрия Димитрина известно всем. И отношение к его деятельности определилось давно — безусловное уважение, нередко восхищение, а подчас и некое удивление его творческими результатами. Драматург более полувека бороздит «океаны либретто» и своим творчеством — около 80-ти произведений — от спектакля к спектаклю доказывает, что либретто, либреттист — гораздо более значимые понятия в музыкальном театре, чем это кажется многим из нас. Львиная доля опер, оперетт и мюзиклов с оригинальными и переводными либретто Димитрина поставлены на отечественных сценах, выпущены в свет музыкальными издательствами и лейблами, изданы фирмами грамзаписи, вышли в эфир в качестве музыкальных телефильмов и радиопрограмм. И совсем не случайно в нашей среде Юрия Георгиевича (полушутливо, но более чем лестно) называют «живым классиком». Это устоявшееся прозвище вполне объяснимо. Вы только посмотрите на перечень тех «соавторов», с которыми «сотрудничает» либреттист: Пёрселл, Гайдн, Моцарт, Чимароза, Россини, Доницетти, Бизе, Леонковалло, Оффенбах, Кальман, Легар, Рихард и Иоганн Штраусы, Пуленк, Бриттен, Мусоргский, Танеев, Шостакович... И ладно бы «сотрудничал» себе тихо, для себя любимого, так ведь нет. Эти его «общения с классиками на ты» поставлены в десятках театров и в большинстве своём идут долго и счастливо.

* * *

Масштабный издательский проект **«Юрий Димитрин. Избранное»**, открывающийся этой книгой, представляется мне акцией долгожданной и более чем актуальной. Те полтора десятка либретто Димитрина и его публицистика, которыми предполагается заселить этот многотомник, призваны показать не только поэтический, сценический и лексический уровень значительного современного драматурга, связанного с музыкой. Они в известной мере представляют палитру сегодняшнего (и, полагаю, завтрашнего) отечественного музыкального театра.

* * *

Первая книга **«Избранного»** посвящена созданным Ю. Димитриным текстам либретто иноязычных классических комедийных опер. О его работе здесь сказано им самим

(см. «От автора»). Добавлю одно. Русское слово в его работах, «захватывая» всё новые и новые отечественные сцены, сегодня звучит, прорываясь сквозь всемогущество «языка оригинала» на оперных сценах. Таковы органичность, действенность, сочность его текста, таков уровень его комедийности.

* * *

Попробуем разобраться, чем обусловлен столь явный успех этого драматурга-либреттиста и авторитет его творчества в музыкальных театрах.

В 2013 году мне довелось защитить диплом драматурга на курсах питерской Театральной Академии, где моим «профессором» и руководителем диплома был Юрий Георгиевич (среди творческих занятий Димитрина есть и педагогика). И как дипломированный драматург (остающийся композитором) я, говоря о Димитрине, прежде всего, отметил бы его внутреннюю литературскую свободу. Его главная забота — держать (совместно с музыкой, которую он осмысливает в либретто) слушателя-зрителя в постоянном напряжении. Диапазон литературных первоисточников, побывавших на его творческом столе, говорит о свободе самовыражения драматурга в самых разных жанрах. А его оригинальные либретто («Орфей и Эвридика» «Проклятый апостол» и др.), как правило, производят впечатление чуть ли не сошедших с постаментов статуй — классических, но с современным выражением лиц.

Музыканту, разумеется, прежде всего важно, как литературно-либреттист относится к музыке, как он обращается с вокальными строчками партитуры. И о, чудо! Димитрин «знает ноты», способен понимать клавиш, вникать в партитуру, то есть осваивать замысел композитора. А эквилибристическое мастерство Димитрина — этому ведь нигде не учат, нигде в мире — оно, убежден, не имеет конкурентов. И это не только навык, практика. Здесь без особого таланта не обойтись.

И ещё одно важное соображение. Что для публики значит слово, спетое в музыкальном номере? Не более чем капля. Ощущение Юрием Георгиевичем формы — формы строфы, номера, всей пьесы — позволяет тысяче таких капель превратиться в освежающий дождь, после которого каждый элемент произведения словно бы ощущает себя частью целого замысла. Димитрин мастерски владеет целым, обращая каждый номер лицом к тотальной драматургической линии пьесы. Здесь нет места чрезмерностям и ненужным подробностям. Всё подчинено характеристикам, ясной мотивации поступков

персонажей и в каждом такте точно соответствует этическому и эмоциональному содержанию музыки.

Как часто, занимаясь сочинениями больших форм, мы вдруг с удивлением осознаём, что детали, которыми мы увлеклись, утащили нас совсем в другую сторону, и наш художественный замысел скрылся вдали, помахав нам своей игривой ручкой. Немногие способны избежать этой опасности. Меня всегда удивляла в сочинениях Димитрина твёрдость и тщательность в доработках деталей уже по сути завершённого произведения. Как порой сложно бывает заставить себя в уже написанной строфе или нотной строке шлифовать, казалось бы, вполне художественно приемлемый материал. Димитрин не жалеет на это ни времени, ни сил. И никакие, пусть даже самые соблазнительные придуманные ранее детали, отвлечь его от главной магистрали пьесы-либретто не в силах.

* * *

Таковы, на мой взгляд, те основные составляющие успеха Ю.Г. Димитрина, которые уже более полувека привлекают к его творчеству музыкальные театры. Убеждён, что либреттное творчество драматурга такого масштаба (при удручающей нищете исследований любых касающихся сотворчества композитора и либреттиста аспектов) потребует внимательного изучения. И осуществление издательского проекта **«Юрий Димитрин. Избранное»** безусловно облегчит и приблизит начало этой работы. Тем более что последняя книга «Избранного» будет посвящена не либретто оперетт, мюзиклов, комедийных опер, опер по романам Ф. Достоевского («Братья Карамазовы», «Идиота», «Бесов»), а публицистике Юрия Димитрина. Многие его статьи и высказывания широко известны среди коллег в нашем музыкально-сценическом мире. И мимо специфики взгляда драматурга на музыкальный театр, мимо афористичности его постулатов, литературного мастерства и публицистической остроты его статей, пройти нам, полагаю, не удастся.

И нам остаётся пожелать и бороздящему «океаны либретто» драматургу и рождённому его творчеством **«Избранному»** долгого и счастливого плавания.

Александр Пантыкин,
Заслуженный Деятель Искусств, композитор

От автора

Моя работа над текстами классических комедийных опер к жанру «перевод» отношения не имеет никакого. Даже то, что обычно называется «свободным переводом», суть любой из моих комедийных работ никак не отражает.

В XIX веке издавались сотни переводов оперных либретто. Поначалу это были дословные переводы. Литературный, лексический их уровень был ужасен. Да и с эквиритмикой у них была глухая вражда. Первый перевод на русский либретто «Кармен» сделан композитором Г. Лишиным. И первая фраза Хабанеры им переведена так: «Любовь птица, но не ручная...». Очевидно, эта уродливая «любовь» композитора совсем не смущала. Ударная доля мелодии попадает на безударную гласную текста. Ничего страшного, зато это точное следование оригиналу либретто. Постепенно от дословности переводов стали уходить. Техника эквиритмического перевода, его литературный уровень повысились. Однако добиваться создания фразы равноритмичной мелодической строке удавалось далеко не всегда. Зачастую, укладывая фразу в мелодию, приходилось прибавлять нотку-другую. Работая над переводом «Кармен», я подсчитал, сколько раз эта самая нотка-другая нарушала мелодии Бизе...» в изданном у нас клавише оперы 1953 года. Оказалось, более трёхсот раз.

Мне тоже пришлось осваивать технику профессии эквиритмиста. В моих давних переводных работах эти подставные нотки иногда встречаются. Сейчас же (к примеру, в двух моих последних работах — гайдновский «Лунный мир» и «Прометей» Карла Орфа) нет ни одного даже самого малейшего изменения мелодической строки ради текста. Однако «переводами» и эти мои работы можно назвать лишь отчасти. Первостепенный принцип в создании русского поющего текста, мной исповедуемый, гласит: *органика, естественность лексики персонажа приоритетнее верности букве либретто*, с которого делается «перевод». Я научился, сохраняя общий смысл строки, эпизода, иногда усиливая мотивацию поступков героев и даже, подчас, обновляя нюансы сюжета, ни в малейшей степени *не изменять* мелодику вокальной строки. (Речитативы «секко» — не в счёт. Речитативы «секко» — не музыка, а изобретённое старыми оперными мастерами приспособление для певца, обеспечивающее большую естественность его сценического самочувствия.)

Однако самое сложное в процессе создания русского текста — это умение добиться безусловного, точного (точнейшего) соответствия эмоций предлагаемого мной текста, эпизода эмоциональному содержанию музыки. Ну, скажем, музыка печальна. Но «печалей» в музыке много и каждая чем-то отличается от другой. Образно говоря, печаль № 5 и скорбь № 4 — это разные эмоции. И создатель эквиритмического текста должен — понотно, потактно — уметь, правильно определив (услышав) музыкальную эмоцию, скрупулёзно следовать за нею в поисках эмоциональной окраски употребляемого им слова, фразы. Иными словами, я — переводчик — должен уметь «спрятать» созданный мною текст за неизменяемую музыку. И не только текст, но и те обновляемые нюансы сюжета, которые встречаются в моих работах. В этом коренное отличие моих принципов от нынешних постулатов так называемой «режоперы», авторской режиссуры. В «режопере» привнесённые режиссёром новые сюжетные линии эмоционально, эстетически не совпадают (или совпадают неточно, неряшливо) с музыкой, написанной композитором на другую сюжетную ситуацию. Кроме того, в «режопере» режиссёр подавляет музыку своим творчеством, и она перестаёт быть главным средством художественного воздействия на восприятие публики. Она, эмоционально и эстетически «спрятанная» за режиссуру, превращается в некий саундтрек, обезображивающий саму суть оперного искусства — опера как жанр перестаёт быть оперой. Созданный мной текст довлеет над музыкой? Оспаривает её эмоциональность? Эта вседозволенность ни для создателя текста ни для режиссёра совершенно недопустима.

При создании переводного текста комедийных опер все эти правила, рекомендации и табу, оставаясь обязательными, оказываются всё же недостаточными.

В оперной комедии, надо размышлять над каждой фразой. Как её «усмешнить», сделать комедийной. Такова их музыка. Таков замысел композитора. И здесь создателю «переводного» текста необходим талант комедиографа. Талант или хотя бы способности. В лирических вкраплениях они не столь обязательны, и, разумеется, не каждая «усмешнённая» фраза способна вызвать именно смеховую реакцию. Но флёр комедийности присутствовать должен везде.

Это, поверьте, совсем не просто. Тем более что многие переводчики (даже успешные) такие задачи перед собой не ставят. Ответьте мне, что смешного в комической опере «Севильский цирюльник»? Там же улыбнуться нечему. А если

улыбка и возникает, то не от текста, а от режиссёрских гэков. Музыка, разумеется, ощущение забавности в нас вызывает, но полноценной комедийности это не создаёт. Никому на русскоязычных спектаклях оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и в голову не придёт смеяться. А на представлениях комедии Бомарше? И вот, поди ж ты, смею утверждать, что и в опере создатель поющего текста (в союзе с режиссёром, дирижером и актёром, разумеется) может добиваться от зрительного зала настоящего смеха, подчас даже хохота. Кто-то из рецензентов назвал один из недавних спектаклей «моего» «Колокольчика» «чудом комедийности». Не считаю это преувеличением, ведь смех в оперном зале — не весёлое настроение, не ощущение забавности, не «оживление в зале», а подлинный смех — это действительно чудо. Чудо и праздник театра и его публики.

Ясно одно: в спектаклях комических опер (если они комические не только по названию) языку оригинала одержать победу будет нелегко. Надеюсь, что поставленные на русской сцене оперные комедии с моим текстом (их не так мало: «Колокольчик» — 28 постановки, «Рита» — 16, «Мнимая садовница» — 4, «Тайный брак» — 7) будут сопротивляться попыткам возврата к языку оригинала с решимостью смертников. Попробуйте, убедите театры, играющие у нас «Колокольчик», переучить его по-итальянски. Очень хочу увидеть, что у вас (и у театров) получится. Утверждаю со всей определённой, что непонятный залу «язык оригинала» не только совершает покушение на полноценную комедийность спектакля. Он оскотляет и музыку, которая писалась композитором в надежде на немедленный и одновременный с услышанным отклик слушателя. Немедленный! Никакая бегущая строка эту немедленность и одновременность не обеспечивает. И рано или поздно всем нам придётся осознать: «язык оригинала» в комической опере — проявление бездумного неуважения к музыке великих композиторов. Надеюсь, что этому осознанию будет способствовать и моя не поставленная ещё работа (и потому в этой книге помещённая в Приложение) «Да здравствует папа!» Не знаю, доведётся ли сделать ещё что-нибудь в жанре комической оперы. Но в «Папу» я вложил всё, чему научился за целую жизнь. И уверяю вас, мы ещё посмеёмся.

Юрий Димитрин
Май 2015 г.

Мнимая садовница

**Пьеса к зингшпилю в двух частях
(Вторая редакция)**

**Оригинальное либретто
Д. Петрозалини и А. Кольтеллини**

Музыка ВОЛЬФГАНГА МОЦАРТА



Сценическая история

Трёхактная опера-буфф «Мнимая садовница» написана восемнадцатилетним Моцартом в 1775 году по заказу Мюнхенского театра. Её литературной первоосновой явилась пьеса Раньеро да Кальцабиджи (по другим источникам — пьеса Д. Петрозалини), переработанная для Моцарта поэтом А. Кольтеллини. В 1781 году для постановки в Зальцбурге композитор создал новую редакцию оперы — зингшпиль, заменив, в частности, речитативы на разговорные сцены. В 1786 году Моцарт вновь вернулся к «Мнимой садовнице», написав для неё новые музыкальные номера.

Многочисленные последующие редакции «Мнимой садовницы», бытующие в наше время в основном на немецкой сцене, вызваны тем, что опера Моцарта сохранилась не полностью. Отсутствуют речитативы первого акта. Не вполне ясен порядок номеров. Итальянское либретто А. Кольтеллини целиком утрачено. Дошедшие до нас версии немецкого текста — различные и по лексике, и по нюансам сюжета — являются позднейшими переработками. Эти либреттные версии оперы (иногда одноактные) по единодушной оценке критиков обедняют драматургию оперы Моцарта, мало что прибавляя её сценичности.

Настоящее либретто ещё не звучавшей на русской сцене оперы Моцарта создано для постановки «Мнимой садовницы» в Московском академическом музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (премьера в марте 1980 года, музыкальный руководитель и дирижёр постановки Михаил Юровский). В его основу положена зальцбургская авторская редакция — зингшпиль — с включением в неё написанных Моцартом номеров, созданных в 1786 году. Из двадцати восьми известных нам номеров оперы в настоящую редакцию вошли двадцать три.

Новый сюжет либретто определялся выраженными музыкой оперы эмоциональными состояниями персонажей. Причины же возникновения этих состояний (событийный ряд, сценические ситуации, мотивировки поступков персонажей) в новом либретто подчас не имеют прямых аналогий с принятыми в западном музыкальном театре либреттными версиями. Разумеется, что и тексты всех музыкальных и разговорных сцен нового либретто ни в коей мере не являются переводами.

Данная версия либретто Ю. Димитрина в 1980 г. признана экспертизой Министерства культуры СССР оригинальным произведением. Вторая редакция новой пьесы к зингшпилю Моцарта создана в 1981 году в период подготовки телеварианта оперы «Мнимая садовница» (режиссёр Ю. Александров, солисты С. Лейферкус, К. Плужников, Т. Новикова и др.). В ней несколько сокращён объём разговорных сцен, характеры некоторых персонажей — Бельфиоре, Арминды, Рамиро — психологически уточнены.

Постановки «Мнимой садовницы» осуществлены также Рижским театром оперетты в 1982 г и студентами ГИТИСА (класс проф. Д. Бертмана) в 2005 г.

Действующие лица

ВИОЛАНТА ОНЕСТИ, маркиза — сопрано

ДОН АНХИЗЕ, судья — тенор

АРМИНДА, его воспитанница — сопрано

РАМИРО, его сын — меццо-сопрано или тенор

БЕЛЬФИОРЕ, граф из Турина — тенор

СЕРПЕТТА, служанка в доме Анхизе — сопрано

НАРДО, слуга Виоланты — бас

Посвящается Михаилу Юровскому

ПЕРВЫЙ АКТ

Сад, беседка.

*Дон Анхизе, Виоланта в костюме садовницы,
Рамиро, Серпетта, Нардо в костюме садовника.*

1. ИНТРОДУКЦИЯ (№ 1) *

ДОН АНХИЗЕ, ВИОЛАНТА,
РАМИРО, СЕРПЕТТА, НАРДО

Как безмятежно утро весною!
Что же нам души полнит тоскою,
полнит тоскою?
Это Амур — предвестник венца —
Сладкой стрелой нам ранит сердца.
Сладкой стрелой нам ранит сердца.

РАМИРО

Скоро, Рамиро, встретишь ты графа.
Вспомни Давида и Голиафа.
Будь непреклонен и стой до конца.
Будь непреклонен и стой до конца.

АНХИЗЕ

Ну что за прелесть моя Сандрина!
Необъяснима, неотразима, неотвратима!
Ангела в жёны мне дарит судьба.
Ангела в жёны мне дарит судьба.

* В скобках указывается порядковый номер, соответствующий клавиру оперы (Peters. изд. 1956, 1979 гг.).

ВИОЛАНТА

О, Бельфиоре, бог дал мне силу.
Гнев твой несправедливый я простила
Ради мгновенья вновь видеть тебя,
Видеть тебя, видеть тебя...

НАРДО

(не сводя глаз с Серпетты)

Для всех она целый день хлопочет,
А на меня и взглянуть не хочет,
Нет, взглянуть не хочет.
Женское сердце, что тёмная ночь.

СЕРПЕТТА

(поглядывая на Нардо)

Он ни на миг с меня не сводит глаза.
Что глуп и робок он, заметно сразу.
Вот был бы плутом он,
Вот был бы плут, тогда и я не прочь.
И я не прочь.

РАМИРО

Близок последний миг объясненья.

АНХИЗЕ

Как мальчуган я в оцепененьи.

ВИОЛАНТА

Небо мне жизнь сохранило в ту ночь.
Это любовь нам решила помочь.

РАМИРО

Без промедленья
Руку и сердце ей предложу я!

АНХИЗЕ

От наважденья некуда деться!
О, как дрожу я! О, как дрожу я!

СЕРПЕТТА

(поглядывая на Нардо)

Ой, не серди меня, ой, не гневи, ой, не гневи.
Будь же мужчиной и в сад позови.
В сад позови!

ВСЕ

Как безмятежно утро весною!
Что же нам души полнит тоскою,
полнит тоскою?
Это Амур — предвестник венца —
Сладкой стрелой нам ранит сердца.
Сладкой стрелой нам ранит сердца.

СЦЕНА I

ДОН АНХИЗЕ. Не прошло и месяца, прелестная садовница, как вы и ваш почтенный братец Нардо поселились в моем доме...

СЕРПЕТТА *(в сторону)*. Сейчас наш удав предложит ей руку и сердце.

АНХИЗЕ. ...а я уже намерен, очаровательная Сандрина, говорить о любви.

РАМИРО *(решившись)*. Я тоже намерен говорить о любви, отец. Я люблю Арминду и прошу её руки.

АНХИЗЕ. Ты прекрасно знаешь, сын мой, что ещё ребёнком моя воспитанница была обручена с графом Бельфиоре. Существует контракт, взаимные обязательства...

ВИОЛАНТА (*в сторону*). Что ваш контракт, если граф любит меня!

АНХИЗЕ. Тем более что граф Бельфиоре сегодня же будет здесь.

РАМИРО. Если он посмеет хотя бы приблизиться к Арминде (*хватается за эфес шпаги*) ...я утоплюсь!

АНХИЗЕ. Ах, детство, детство... Прекрасная пора. (*Серпетте.*) Уведи прочь ребёнка.

РАМИРО. Я никому не позволю называть меня ребёнком! (*Убегает.*)

СЕРПЕТТА (*судье*). Осмелюсь напомнить вашей милости, что по завещанию отца Арминды пятьсот дукатов её наследства — моё приданое. (*Идёт за Рамиро. Нардо не сводит с неё глаз.*) А вы, братец Нардо, всё размышляете?

Серпетта уходит. Нардо, словно лунатик, движется за ней и исчезает.

АНХИЗЕ. Прелестная Сандрина, полагаю, что пора обдумать процедуру нашего бракосочетания.

ВИОЛАНТА (*судье, лукаво*). Вы делаете предложение садовнице, словно она, по меньшей мере, маркиза. Я не ослышалась, ваша милость?

2. АРИЯ ВИОЛАНТЫ

ВИОЛАНТА

Анхизе, рыцарь мая,
Мне сердце предлагает.
О, как удивлена я,
Почтеннейший судья.

Садовница Сандрина —
Невеста дворянина?!

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru