

Место оперного либретто в контексте современной науки

Комментарии и послесловие Ю. Димитрина

Обратиться к изучению оперного либретто меня побудило почти полное отсутствие специальных исследований по этой теме. Актуальность ее очевидна не только с научной, но и с практической точки зрения, так как полученные выводы могут быть полезны в практике современного музыкального театра.

Цель настоящего исследования — наметить основные этапы на пути изучения оперного либретто и, следовательно, на пути создания раздела музикологии, который может быть назван либреттологией.

Опера — искусство синтетическое: «опера (итал. opera — труд, дело, сочинение) — род музыкально-драматического произведения, в котором объединяется слово, музыка, сценическое действие, живопись»¹. Об этом писали как теоретики, так и практики оперного искусства: «Опера является одним из немногих видов реально существующего синтетического искусства. ...Музыка и театр (а с ними и поэзия и живопись), соединяясь в единое целое в оперном спектакле, образуют некое новое качество, новый вид искусства, который уже не просто музыка и не просто театр, а музыкальный театр»². Итальянский режиссер Дж. Стрелер пишет: «...Чем надо руководствоваться, ставя оперу, — текстом или музыкой? ... Не нужно руководствоваться ни музыкой в ущерб слову, ни словом в ущерб музыке. Синтез должен быть осуществлен уже априори ...Нужно исходить из единства «музыка-слово» и «слово-музыка»³. Понимание

¹ Кочнева И. Яковлева А. Вокальный словарь. Л., 1988. С. 43.

² Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 15.

³ Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. С. 165.

синтетического характера оперного искусства важно и для самого известного из русских оперных режиссеров Б. А. Покровского: «Кто хочет понять синтез (а не склад) искусств, названный опера, должен позаботиться не о составных частях, а об их взаимоотношениях, взаимовлияниях, органическом взаимоподчинении»⁴. Вследствие самого характера оперного искусства сфера изучения его принадлежит, как минимум, трем научным дисциплинам: музыковедению, театроведению, филологии.

Вопросы, связанные с либретто, до сих пор остаются наименее изученными современной наукой. К сожалению, невозможно представить себе анализ оперы, выполненный совместно тремя представителями вышеназванных специальностей; при их индивидуальной работе угол зрения на предмет оказывается значительноужеенным*.

На театральность оперы и присутствие в ней драматического начала указывали многие: «Искусство оперы подчиняется тем же законам театра, что и искусство драмы»⁵; «опера есть театр, поскольку в основе этого искусства лежит драматургия»⁶, а «музыка — главное средство драматургии»⁷. Если драматургические свойства при переходе от пьесы к опере передаются музыке, то возникает вопрос: что достается либретто?

⁴ Покровский Б. А. Размышления об опере. М., 1979. С. 278.

⁵ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 20.

⁶ Покровский Б. А. Размышления об опере. М., 1979. С. 25.

⁷ Там же. С. 41.

* **Комментарий.** Увы, это так. И не только потому, что область знания, навыки технологии той или иной оперной профессии значительно различаются друг от друга. Каждая из профессий потребляемых музыкальной сценой, рождает у ее носителя свою профессиональную психологию. Каждый из них смотрит на музыкальный театр «со своей колокольни» и, как правило, неспособен сочетать свой взгляд со взглядаами своего соратника, обладающего иной профессией. Отсюда так часты творческие конфликты дирижера и режиссера, режиссера и композитора, режиссера и исполнителей, композитора и либреттиста.

Анализ оперного либретто как особого вида словесного текста до сих пор практически оставался за рамками специальных исследований.

Исключение составляет работа отечественного либреттиста и исследователя Ю. Димитрина «Нам не дано предугадать...»: Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», изданная в Санкт-Петербурге в 1997 году. Однако в ней представлен только лингвистический анализ словесного текста*.

Общеизвестно, что текст либретто никогда не выступает отдельно от музыки: «Главная сила выразительности оперного искусства заключена... в музыке, в пении. Само же пение в опере неразрывно связано с текстом, со словом. Поэтому внимание композитора направлено на решение основной проблемы — соотношения музыки и слова»⁸. О взаимосвязи слова и музыки писал также известный русский дирижер А. М. Пазовский: «Слово в пении не только подчиняется музыке и, обогащаясь ею, само становится музыкой, но, в свою очередь, оплодотворяет музыку речевыми психологическими интонациями и красками...»⁹. Мария Каллас в своей книге «Lezioni di canto» («Уроки вокала») пишет: «Я нахожу образ персонажа в музыке, а не в либретто, хотя я и придаю огромную важность словам»¹⁰. В творчестве великой певицы интерпретация основывается на синтезе музыки и слова.

Понимание специфики оперного либретто как особого вида словесного текста до сегодняшнего

⁸ Келдыш Т., цит. по: Пуччини Дж. Письма. Л., 1971. С. 16.

⁹ Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966. С. 179.

¹⁰ Callas Maria. Lezioni di canto. Р. 21.

* «...Только лингвистический»? С этим невозможно согласиться. Этот анализ и исторический, и психологический, и, разумеется, лингвистический, но прежде всего — драматургический.

дня не закрепилось в науке. Ю. Димитрин, в частности, писал о том, что подчас именно либретто определяет судьбу оперного спектакля, продолжительность его жизни, а «подавляющее большинство либретто прошлого и настоящего — литература невысокого класса»¹¹. Не могу согласиться с данной точкой зрения, так как оперное либретто не может быть изучено как словесный текст в рамках имеющихся литературных жанров, и, следовательно, к нему не применимы критерии и оценки «чистой» литературы*.

Существует и другая точка зрения. Б. А. Покровский пишет: «Внешне-событийный ряд драматургии в опере лишь футляр, содержимое которого неизвестно, и это не зависит от качества работы либреттиста, это свидетельствует лишь о роде его работы»¹².

В. Фельзенштейн, например, пишет о либретто «Трубадура»: «...я не могу признать такой уж "дурацкой", как ты выражаяешься, саму пьесу, ибо считаю

¹¹ Димитрин Ю. Опера — либретто — зрителъ // Театр. 1971. № 1. С. 92—99.

¹² Покровский Б. А. Размышления об опере. М., 1979. С. 43.

* То, что «либретто прошлого и настоящего — литература невысокого класса» — очевидный, общеизвестный факт, многократно подтверждаемый и этой статьей, что ни в чем не противоречит столь же справедливому утверждению: «к нему не применимы критерии и оценки "чистой" литературы». То, что подчас именно либретто определяет судьбу не конкретного спектакля даже, а судьбу оперы, ее репертуарность — тоже факт, с которым спорить нелегко. Вот первые строки статьи И. Соллертинского «Драматургия оперного либретто»: «Совершенно бесспорно, что никакая, самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматически порочно. Этот тезис может быть самым решительным образом подтвержден всей историей европейского оперного театра. Шуберт был композитором, принадлежащим к числу гениальных музыкантов всех времен и народов. Однако, оперы Шуберта ("Альфонс и Эстрелла", "Фиерабрас" и др.) являлись сценически мертворожденными, потому что неполноценен был их драматический материал. Вебер, который создал себе имя в истории оперного театра, очень часто терпел фиаско из-за убогости драматургии. Так было, например, с его самым совершенным по музыке произведением — "Эвриантой"».

ее, как любое старое оперное либретто, совершенно нелитературным, созданным для определенной цели продуктом»¹³.

Основополагающим для моей работы будет положение о том, оперное либретто является специфическим словесным текстом. Словесный текст либретто играет важную роль в процессе создания оперы. Подход к тексту либретто меняется со временем. Требования, предъявляемые, например, к оперному либретто эпохи Метастазио очень конкретны: «В каждой драме должно быть шесть героев, обязательно влюбленных, чтобы композитор мог воспользоваться контрастами. Первое сопрано, примадонна и тенор — три главных лица в опере — должны спеть по пяти арий: страстную (*aria patetica*), блестящую (*aria di bravura*), арию, выдержанную в ровных тонах (*aria parlante*), арию полухарактерную и, наконец, арию жизнерадостную (*aria brillante*). Нужно, чтобы в драме из трех актов количество стихов не превышало известного предела; чтобы каждая сцена заканчивалась арией; чтобы один и тот же герой не пел двух арий подряд, чтобы две, схожие по характеру арии, не исполнялись сразу же друг за другом. Нужно, чтобы первый и второй акты заканчивались ариями более значительными по сравнению с теми, которые поются в остальных сценах. Нужно, чтобы во втором и третьем актах либреттист выделил два больших интервала: один — для обязательного речитатива, за которым следует претенциозная ария (*aria di tranbusto*), а второй для большого дуэта, причем не надо забывать, что в этом дуэте должен петь главный герой или главная героиня...»¹⁴. С течением времени многие из этих требований исчезают, но опера остается искусством, во многом формализованным.

¹³ Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М., 1984. С. 158.

¹⁴ Цит. по: Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Rossini. М., 1988. С. 215–216.

На подходе к «новой драме» Дж. Верди расставляет акценты по-новому. Для него в либретто важны не формальные, а смысловые признаки, ему требуются «сюжеты новые, значительные, прекрасные, разнообразные, смелые... смелые до крайности, с новыми формами... и в то же время сюжеты, возможные для омузыкалиивания»¹⁵. Подтверждение тому, что во второй половине XIX века отношение к либретто начинает меняться, мы находим и у Дж. Пуччини. По его мнению, опера может иметь успех «без тенора, без любви и без многих других вещей»¹⁶. И даже более того, с точки зрения Дж. Пуччини, «на музыку можно положить даже счет от портного»¹⁷, а также: «все можно положить на музыку — от железнодорожного расписания до "Данте" Сарду»¹⁸. Следует отметить, что сам автор этих деклараций подобной оперы никогда не написал, что дает нам основания полагать, что законы написания оперы все же существуют. Исследователи творчества Дж. Пуччини придерживаются такой точки зрения: «основой для оперного либретто должна, по мнению Пуччини, служить сильная жизненная драма, построенная на яких конфликтных ситуациях, драма, способная взволновать публику»¹⁹. Для понимания того, какое место занимает либретто в общей структуре оперной партитуры, одинаково важны как результат створчества либреттиста и композитора, то есть полный готовый словесный текст либретто, который печатается под нотными знаками вокальной и хоровой строк, так и подвижные, многократно меняющиеся промежуточные ва-

¹⁵ Верди Дж. Избранные письма. Л., 1973. С. 63.

¹⁶ Дж. Пуччини - Л. Иллике, 2 мая 1907 года, цит. по: Пуччини Дж. Письма. Л. 1971. С. 22.

¹⁷ Дж. Пуччини - Л. Иллике, октябрь 1895 года. Там же. Л. 1971. С. 18.

¹⁸ Дж. Пуччини - Л. Иллике, 4 октября 1904 года. Там же. С. 22.

¹⁹ Келдыш Т. Там же. С. 15.

рианты, возникающие в процессе сотрудничества либреттиста и композитора. Для того чтобы достигнуть понимания теории либретто, необходимо изучить как первый, так и вторые*.

Изучение литературы вопроса показало, что либретто ранее не исследовалось как один из субтекстов общего текста партитуры ни в статьях, ни тем более в монографических исследованиях. В немалом количестве статей намечаются две тенденции: попытка проанализировать либретто по законам драмы и попытка избежать этого – они обе обнаруживают поверхностный взгляд на проблему.

Обилие статей на русском материале (было изучено более пятидесяти из отечественной периодики 30–90-х гг.) свидетельствует как будто о значимости данного вопроса в советском музыковедении. Сделав небольшой экскурс в историю, обратимся к статье А. В. Луначарского «Для чего мы сохраняем Большой театр», изданной в 1925 году. Автор предлагает в ней свою версию дальнейшего развития оперы и указывает на то, что он сам является «горячим сторонником сохранения оперы и балета не столько ради них самих, сколько ради того, что из них, несомненно, должно выйти»²⁰. Он ратует за создание «оперы-оратории, но в костюмах», которую будет писать коллектив авторов «ко всякому значительному событию». Опера, по мнению А. В. Луначарского, должна быть не реалистическим спектаклем, а «праздничной народной церемонией»²¹.

²⁰ Луначарский А. В. О театре и драматургии // Русский дореволюционный и советский театр. М. 1958. Т. 1. С. 356.

²¹ Там же. с. 359.

* Это, на мой взгляд, совершенно справедливо и крайне важно. Но, к сожалению, приходится признать, что теории либретто за четыре века существования жанра так и не создано. И призыв достичь понимания того, чего не существует, увы, преждевременен.

Эта статья, являясь продуктом своего времени, перечеркнула всю предшествующую историю развития оперы и увела отечественных композиторов, и, соответственно, критиков, весьма далеко от музыкального театра. Непосредственным следствием статьи явилась необыкновенная в количественном отношении плодовитость советских композиторов. Например, за три года, с 1936 по 1939, было написано двадцать пять новых опер, из них поставлено девятнадцать²². Проводятся многочисленные конкурсы на лучшее оперное либретто²³. Все статьи, написанные в этот период, за редким исключением, исследуют либретто советской оперы. В данном случае искаженный взгляд на драматургию (у советского театра «сложные» отношения с конфликтом) и на музыку, сферой которой не могут быть конкретные события, а лишь сфера эмоций (Д. Шостакович, пожалуй, единственный, кто осознает, что смешно, когда «поют» заседание месткома), приводит к тому, что пишутся многочисленные оперы; проводятся конкурсы на лучшее либретто; недостатки «лучших» либретто подробно анализируются, но подавляющее большинство написанных произведений не войдет в историю советской музыки.

Однако встречаются также и статьи, отмеченные иным взглядом на оперное либретто: «В либретто должны соблюдаться законы оперной драматургии. Ошибочен взгляд на оперный текст как на сильно сокращенное драматическое произведение. Не только форма должна обладать специальными особенностями, но и выбор сюжета должен быть связан с чисто оперными требованиями»²⁴.

²² См. об этом: Гринберг М. Работать на советской оперой // Советская музыка. 1939. N 3.

²³ См. об этом, например: Полякова Л. О современном оперном либретто // Советская музыка. 1959. N 8.

²⁴ Александров А. Музыка и слово в опере // Советская музыка. 1940. N 10.

Как ни странно, в отдельных работах взгляд на либретто отбрасывает нас к истокам возникновения оперы. Например, поэт и либреттист С. Городецкий видит главную задачу либреттиста в том, чтобы «дать возможность композитору раскрыться во всех компонентах оперного жанра»²⁵. В данном случае имеются в виду формализованные оперные формы (сравним эту мысль с подходом к либретто Метастазио)*.

В языке появляется штамп «опера имела успех, несмотря на слабость либретто». Многочисленные статьи призывают профессиональных писателей включаться в работу над либретто²⁶. Наиболее интересной и близкой к моему ракурсу исследования является точка зрения, высказанная В. Владимировым в статье «Либреттист и композитор»: «Либретто, взятое отдельно от музыки, — неполноценное произведение, ибо оно еще не оформилось музикально, но уже деформировано как литература»^{27**}.

Присутствует и другая точка зрения: «Драматургия хорошо составленного либретто — ...основа для создания художественно полноценного оперного спектакля. Либретто оперы нельзя сводить к "упрощенной пьесе". Обрисовка героев должна быть глубокой, разносторонней, язык — образным и певучим»²⁸. Многим авторам свойственен несколько идеализи-

²⁵ Городецкий С. Либретто советской оперы // Советская музыка. N 2. С. 20.

²⁶ См. об этом, например: Шавердян А. Писатель и советская опера // Советская музыка. 1952. N 2. С. 13–23.

²⁷ В. Владимиров Либреттист и композитор// Театр. 1940. N 12.

²⁸ Шапорин Ю. Мысли об оперной драматургии // Советская музыка. 1940. N 10. С. 18.

* Убежден, что «главная задача» сформулированная С. Городецким, является одним из краеугольных камней созворчества либреттиста и композитора.

** Очень горький для либреттиста вывод, но совершенно справедливый. Однако выработка критериев анализа творчества либреттиста до воплощения его труда в музыке чрезвычайно важна. См. об этом раздел «Методология оценки либретто» в журнале «Конь и лань» на сайте «Либретто во сне и наяву».

рованный взгляд на процесс работы над оперой. Например, Ю. Димитрин представляет себе его так: «Встречаются два профессионала-единомышленника и, один за нотной бумагой, другой за пишущей машинкой, руководствуясь общей задачей и взаимообогащая друг друга, создают произведение синтетического искусства, называемое оперой»²⁹.

К началу перестройки идеологические проблемы исчезают из сферы интересов музыковедов. В 1985 году, например, на страницах журнала «Музыкальная жизнь» (№№ 10, 11, 12, 14, 15, 22)* разворачивается дискуссия об оперном либретто, участники которой высказываются «за» и «против» переделок существующих оперных текстов (речь идет главным образом о переводах).

Нельзя не упомянуть статью Г. Ганзбурга «О либреттологии»³⁰. В этой статье автор сетует на отсутствие в современном музыковедении отрасли, которую он предлагает назвать либреттологией. В ее задачи должно входить описание текстов либретто, их структуры и функций, а также анализ деятельности либреттистов с точки зрения принципов сочинения и соответствующих технических приемов. Автор вводит термин «либреттистика», используемый им в двух значениях: как совокупность текстов, а также как творческая деятельность, направленная на их создание. В статье намечаются основные контуры «либреттологии», научной дисциплины, предметом изучения которой и является либреттистика; Г. Ганзбург указывает на необходимость выработки ее методологии. Одной из основных задач нового раздела музы-

²⁹ Димитрин Ю. Опера – либретто – зрителъ // Театр. 1971. N 1. С. 99.

³⁰ Г. Ганзбург. О либреттологии // Советская музыка, № 2, 1990, с. 78–79.

* Эта дискуссия была развернута вокруг объемного интервью со мной, озаглавленного «С точки зрения либреттиста». Журнал «Музыкальная жизнь» № 10. 1985.

коведения Г. Ганзбург видит выработку адекватных критериев оценки художественного текста*.

Что касается зарубежных исследований либретто, то материал представлен очень полно, но в подавляющем большинстве случаев высказываниями практиков театра: композиторов, дирижеров, режиссеров, певцов. Кроме этого соображения, связанные с либретто, можно встретить в монографических исследованиях, посвященных творчеству отдельных композиторов, как на русском, так и на иностранных языках. Либретто как предмет научного изучения в зарубежных исследованиях не представлено. Вместе с тем нельзя не упомянуть о единственной встретившейся мне работе, посвященной либретто, написанной известным итальянским коллекционером оперных либретто Ульдерико Роланди³¹. Эта работа, представляющая несомненный интерес с фактологической точки зрения (в ней описаны итальянские, а также некоторые иностранные либретто, начиная с первых опер вплоть до XX века), не затрагивает главных, с моей точки зрения, вопросов: определение собственно жанра либретто и критерии его оценки.

С моей точки зрения, исследования оперного либретто можно проводить, в частности, по двум направлениям: сравнение «оперных пар» (оперы, написанные на один и тот же сюжет/литературный первоисточник) и анализ переводов**.

В истории музыкального театра довольно много «оперных пар»: «Отелло» Дж. Россини и Дж. Верди,

³¹ Ulderico Rolandi Il libretto per musica attraverso i tempi. Roma. 1951.

* Несколько мне известно, харьковский музыковед Григорий Ганзбург является единственным либреттологом не только на постсоветском пространстве, но и вообще в мире.

** Предлагаемый метод исследования оперного либретто, на мой взгляд, может быть плодотворен. См. в связи с этим журнал «Конь и Лань», раздел «Подстрочки. Первые шесть «Орфеев».

«Фауст» Ш. Гуно и «Мефистофель» А. Бойто, «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини, «Богема» Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини и другие. При анализе необходимо учитывать, что некоторые из них написаны в один и тот же период, и тогда разница будет определяться различием в подходе авторов. Другие написаны в разные периоды истории развития музыки, и, следовательно, на них сказались различия в исторических эпохах. Судьбы этих произведений складываются по-разному, но многие из них зачастую рассматриваются критиками только с позиции сравнения с более удачливыми «собратьями».

Принято считать, что оперное либретто заведомо слабее литературного первоисточника. При этом часто забывают, что литературное и музыкальное произведения пишутся в разных жанрах, и как следствие, рассуждения о том, насколько удачно/неудачно композитор воплотил в музыке идеи писателя (автора первоисточника, а не либреттиста)* по существу некорректны.

Достаточно показательным примером порочности подобных рассуждений является пара «Фауст» Ш. Гуно и «Мефистофель» А. Бойто, написанные на сюжет «Фауста» И. В. Гете.

«Фауст» имел много воплощений, как в истории литературы, так и в истории музыкального театра; это связано с тем, что основная тема «Фауста» — поиски смысла жизни — относится к числу универсальных.

Вместе с тем поэма является глубоко философской, а эта область недоступна музыке, которой в большей степени подвластны чувства. Воплощение

* Либреттист также может предлагать композитору идеи и иногда принципиальные (удачные и порочные), которые могут оказаться воплощенными в музыке. В этом случае рассуждения о том, насколько удачно/неудачно композитор воплотил их в музыке, непривычны, но вполне корректны.

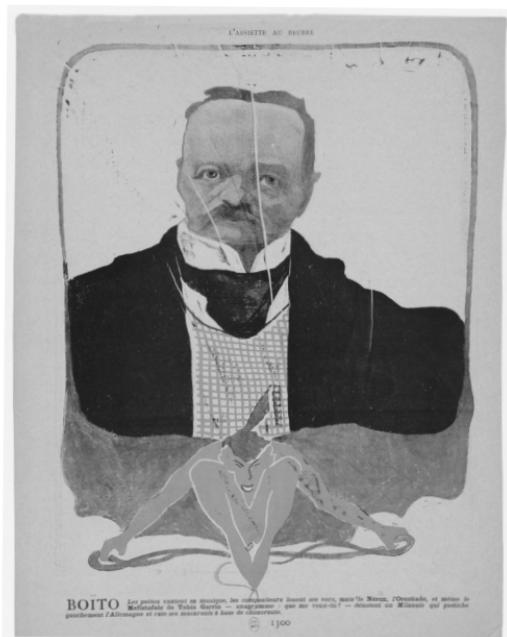
в музыке поэмы Гете требует не только других выразительных средств, но и переносит ее смысловые акценты в другую сферу.

Поэма Гете является полифоническим произведением, что позволяет авторам оперы «извлекать» из нее то, что им ближе. «Фауст» Гуно был впервые поставлен в 1859 году, а «Мефистофель» Бойто в 1868. Формально между этими операми девять лет разницы, а фактически «Фауст» оказывается типичной лирической оперой, а «Мефистофель» своего рода предвестником символизма. Либретто оперы, а вслед за ним и музыка оказываются неиндивидифферентными не только к литературному источнику, но и к проблемам времени.

Ж. Барбье и М. Карре пишут либретто «Фауста» в рамках среднестатистической романтической драмы. Основой либретто становится первая часть трагедии Гете и пьеса «Фауст и Маргарита», написанная М. Карре. Авторы либретто, мыслящие театральными штампами, пишут любовную историю; фигура Мефистофеля приобретает несколько схематичный характер.

А. Бойто, не удовлетворенный существующими воплощениями «Фауста» в музыкальном театре, выступает и как композитор, и как либреттист своей оперы. Сначала она не пользуется успехом и переживает подлинный триумф лишь в 1901 году, когда партию Мефистофеля исполняет Ф. И. Шаляпин. Либретто отличает блистательный язык, что высоко оценивают итальянские исследователи. Каждая картина написана в своем стиле. Текст либретто изобилует эпиграфами и комментариями. Автор использует обе части поэмы и структурно приближает к ней свое либретто, включая также пролог в театре и пролог на небесах. Бойто сознательно старается избежать мелодраматичности, свойственной либретто

оперы Гуно, и сокращает линию взаимоотношений Маргариты и Фауста, выводя на первый план фигуру Мефистофеля как воплощение мирового отрицания. Вместе с тем персонажи оперы оказываются игрушками в руках судьбы.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Approuvo Boïto, 1906 г.

Исследование этой музыкальной пары позволяет сделать следующие выводы.

1. Оценка оперы не может определяться степенью ее близости/удаленности от оригинала.
2. Степень литературных достоинств либретто не является определяющим фактором успеха/неуспеха оперы*.

* Литературные достоинства – да, определяющим фактором не являются. Драматургические – могут являться.

3. Либретто оперы оказывается неиндифферентным к эстетическим, стилевым проблемам времени.

4. В исполнительской практике необходимо знание первоисточника. Шаляпину удалось сделать «Мефистофеля» популярным и возвратить интерес к «Фаусту», так как в обоих случаях он приближал свою трактовку к трагедии Гете*.



Федор Иванович Шаляпин в роли Мефистофеля

* Здесь, на мой взгляд, поле для интереснейших исследований напрямую связанных с диктатом «профессиональной психологии». Гений Шаляпина, очевидно, оказался способным преодолеть свою «музыкантскую психологию». Ставящие оперу режиссеры драматического театра, в т.ч. и самые великие, находятся под непременным ее диктатом. Справившись с шоком от сравнения литературного уровня либретто и его великого первоисточника, они прежде всего стараются возвратить к первоисточнику уже созданную оперу. Так поступал и В. Мейерхольд в своей прославленной «Пиковой даме». Это же «бегство от либретто» заметно во многих работах Ю. Любимова, Р. Виктука.

Показательным является также сравнение «Отелло» Дж. Россини с «Отелло» Дж. Верди. Опера «Отелло» Дж. Верди считается вершиной его творчества, а ее либретто — лучшим из всего, написанного А. Бойто (это единственное либретто, о котором мне не случилось встретить ни одного отрицательного отзыва). Опера Дж. Россини кажется незаслуженно забытой, а ее либреттист маркиз Франческо Берио ди Сальса часто подвергается неоправданной критике. При этом забывают, что «Отелло» Дж. Россини был необыкновенно популярен как при жизни автора, так и после его смерти, и сценическая жизнь его оборвалась только с появлением «Отелло» Дж. Верди. Создавшаяся ситуация заставляет вспомнить известное латинское изречение: «Tempora mutantur et nos mutamur in illis» («Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними»). Опера сходит со сцены потому, что оперное искусство делает шаг вперед в своем развитии, и произведения предыдущего периода становятся неинтересны современному слушателю. Это не означает, однако, что они навечно останутся забытыми. Мы можем найти массу подтверждений тому в современном театральном процессе. На волне аутентизма всплывают многие забытые оперы Люлли, Телемана, Росси. Возможно, такая же судьба ожидает и «Отелло» Дж. Россини. Популярность оперы у широкой аудитории слушателей определяется в первую очередь частотой ее исполнения. Музыка нравится тогда, когда она хорошо известна: для возрождения зрительского интереса бывает достаточно, чтобы известный дирижер вспомнил о существовании какого-нибудь нерепертуарного произведения³².

Сама по себе опера Россини не хороша и не плоха, она написана в рамках романтической традиции, и только с этих позиций ее следует рассматривать.

³² Это вполне удалось А. Дзедда — и не только в отношении «Отелло», но также и в отношении других опер Дж. Россини.

Конец ознакомительного фрагмента.

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