

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78+82

### МУЗЫКА И СЛОВО (К 200-летию ДЖУЗЕПЕ ВЕРДИ)

© 2013 г.

*И.К. Полуяхтова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

kafzl@yandex.ru

*Поступила в редакцию 23.01.2013*

Рассматривается проблема взаимодействия музыки и слова в эстетическом пространстве опер композитора, значение творчества Джузеппе Верди для становления итальянской национальной и европейской оперы, также освещается полемика двух великих оперных мэтров XIX века (Д. Верди и Р. Вагнера), чьи юбилеи отмечаются культурной общественностью в 2013 г.

*Ключевые слова:* Верди, итальянская опера, либретто, полемика, Вагнер.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревушке герцогства Парма. Италия в XIX веке была раздроблена. Она включала около двадцати крошечных государств, так что в 1830 году, когда Верди приехал в Милан поступать в консерваторию, его воспринимали как иностранца. В консерваторию его не приняли по причине «недостатка способностей». Верди был ещё жив, когда Миланская консерватория присвоила себе его имя, которое с гордостью носит и в настоящее время. Миланцы и сейчас испытывают смущение, когда их спрашивают, почему же тогда, в 1830-м, Верди не приняли в студенты.

В тридцатые годы в Италии шел подъём национально-освободительного движения. Верди всей душой принимал идеи Рисорджименто (так именуют итальянскую эпоху развития освободительного движения). Он был убеждённым республиканцем и патриотом. Верди понимал, какую большую роль должна сыграть музыка в формировании духовного единства итальянского народа.

Первой оперой, создавшей имя Верди в Италии, стал опера «Набукко» (Навуходоносор, 1842 год). Её литературную основу составила библейская легенда о завоевателе Навуходоносоре, поработившем еврейский народ, уведённый им в рабство от родной земли. Скорбью о потерянной родине звучит знаменитый хор уведённых в рабство людей: *Oh mia patria si bella e perduta... (О, прекрасная утраченная родина)*. Эти слова вызвали отклик в сердцах современников Верди, но самое главное заключалось даже не в этих достаточно ассоциативных стро-

ках. Главное заключалось в мелодии хора, в которой Верди собрал самые характерные фигуры итальянского мелоса. Композитор тщательно изучал историю итальянской музыки от самых ранних времён её существования, ему нужно было вложить в мелодии своих опер идею национального единства Италии. «Именно простота и естественность, столь типичные для итальянской народной песни и тесно связанной с ней музыки старых итальянских мастеров, характерны и для мелодически-декламационного письма лучших созданий Верди — «Аиды» и «Отелло» [2, с. 150]. Можно полностью согласиться в этом с исследовательницей и музыковедом Л. Соловцовой.

Верди написал двадцать шесть опер. Не все они равны по своим художественным достоинствам, многие ушли из современного оперного репертуара, иные иногда неожиданно возрождаются. Однажды была поставлена опера Верди «Корсар» (по поэме Байрона), которая считается его самой слабой оперой, в итальянском театре выступал тогда русский тенор В. Пьявко. Но лучшие оперы Верди и сейчас, когда опера стала почти музейным жанром, ставятся на подмостках театров в разных странах. Достаточно напомнить, что Нижегородский оперный театр открыл свой сезон в сентябре 2012 года оперой Верди «Аида».

Верди умел видеть недостатки своих творений. Многие свои оперы он дорабатывал много раз. Известно, что неоконченные свои музыкальные произведения он сжег незадолго до смерти. Верди неустанно искал новую художественную систему, стремясь сблизить оперу с

драмой, найти формы реалистического воспроизведения жизни, которыми он восхищался в литературе. Ведь его современниками были Стендаль и Флобер, Диккенс и Теккерей. Здесь было чему поучиться. Русских писателей итальянский композитор не знал, хотя ему доводилось бывать в России. В приведённой выше книге Л. Соловцовой, в целом очень интересной, высказывается мысль о реализме в поздних операх итальянского композитора. Думается, что это неоспорно. Сам жанр музыкальной драмы с его условностями слабо коррелирует с принципами социального реализма. Он соответствует, прежде всего, эстетическим законам романтизма с его тяготениями к гиперболическим и контрастным фигурам.

Одно было несомненно: в своих эстетических поисках Верди стремился к усилению значения литературного текста в опере. Композитор отлично понимал, что музыка в опере доминирует, слово ей подчинено. И при этом понимал, как, впрочем, и его «эстетический противник» Вагнер, что стоит усилить функцию слова в опере. Если прибегнуть к терминам семиотики, можно заметить, что у Верди литературный текст стал символом обозначающим, а музыка — обозначаемым — сущностью. В художественной системе Вагнера музыкальные лейтмотивы, идущие в оркестровой партии, — символ обозначающий, взыскующий разгадки слушателя. Вагнер апеллировал к интеллекту зрителя — Верди, напротив, — к чувству.

В конце сороковых годов XIX в. Верди завоевал признание, он имел заказы от многих оперных театров Европы, полученные доходы композитор потратил на покупку земельного участка в Северной Италии, неподалёку от родной деревни. В своём имении Сант-Агата композитор со временем построил красивый дом и разбил роскошный сад. Биографы Верди любят повторять, что в душе своей Верди навсегда остался крестьянином.

Обдумывая формы новой оперы, итальянский композитор решил: самое главное сейчас — надёжный литературный текст. У него были аргументы: самыми лучшими операми современности являются те, что имеют яркий литературный текст. У Моцарта это «Дон Жуан» и «Женитьба Фигаро» (по комедии Бомарше), лучшая опера Россини — «Севильский цирюльник» (тот же Бомарше). Россини первым из итальянских композиторов создал оперу на сюжет шекспировского «Отелло», но оптимистический талант Россини не смирился с печальным концом шекспировской драмы. Он исправил Шекспира: в конце оперы Отелло и Дездемона примираются и поют финальный сча-

стливый дуэт. Из трагедии Россини сделал мелодраму.

Верди искал трагические сюжеты и при этом сохранял основы драматического действия, действительность становилась для итальянского композитора структурообразующим началом в музыкальной драматургии. Он обращался к шедеврам европейской драмы, к творениям Гюго, Шиллера, Шекспира, последнего Верди любил с той же страстностью, с какой относились к нему все романтики. Верди создал две оперы на сюжеты Гюго: «Эрнани» и «Риголетто» (по драме «Король забавляется»); четыре оперы по драмам Шиллера — «Разбойники», «Жанна Д'Арк», «Луиза Миллер» (У Шиллера «Коварство и любовь») и лучшая «Дон Карлос»; по Шекспиру — «Макбет», «Отелло» и комическую оперу «Фальстаф», которую Верди написал в восемьдесят лет. Это было его прощание с творчеством. Всю жизнь тяготевший к трагическим сюжетам композитор завершил свой творческий путь комической оперой.

Верди использовал драмы своих современников, испанского драматурга-романтика Гутьерреса («Трубадур»), французского писателя Дюма-сына, написавшего одну-единственную интересную пьесу «Дама с камелиями» («Травиата»). Ни одного итальянца! А разве не было драматургов в Италии...

В конце XVIII века в Италии творили два замечательных комедиографа: Гольдони и Гоцци. Тогда же выступал и Витторио Альфьери, известный своими тираноборческими трагедиями («Брут I», «Брут II», «Филипп»), к жанру трагедии обращался и романтик Алессандро Мандзони («Граф Карманьола» и «Адельгия»), бурными овациями встречали итальянские зрители трагедии Джованбаттиста Никколини, провозглашавшего со сцены политические идеи Рисорджименто. Верди отлично знал эти произведения и осторожно пользовался их сюжетными ситуациями, но не декларировал этого.

Верди предпочитал иностранных авторов отчасти по конспиративным соображениям. В середине XIX века Австрия господствовала в Италии. Дотошная австрийская цензура следила за тем, чтобы не закралась в литературный текст оперы бунтарская политическая мысль. Но Верди надёжно маскировал патриотическую идею мелодией, в тексте либретто политические идеи отсутствовали. При этом Верди немало доставалось от австрийских цензоров, но композитор всегда апеллировал к авторитету европейского классика, произведение которого использовал в своем творчестве. И всё же конспиративные соображения не были главным стимулом итальянского композитора.

Закономерный феномен: чем сильнее стремились итальянцы к обретению политической независимости, чем энергичнее стремились к национальной свободе, тем активнее воспринимали явления заальпийской культуры, в частности французской, немецкой и английской литературы. По их понятию, между культурами различных стран не может быть враждебности. Она есть лишь между властителями, соперничающими в борьбе за мировое или, по крайней мере, европейское господство. Врагами Италии они не считали австрийцев Моцарта и Грильпарцера. Врагом был австриец Мепперних, сажавший в тюрьмы итальянских патриотов. Английский романтик Байрон был членом карбонарской венты в Италии. Верди положил на музыку трагедию Байрона «Двое Фоскари» на сюжет из итальянской истории. Эта опера иногда ставится и в наше время. И Байрона, и Гюго Верди считал своими духовными соотечественниками. Но Гюго конфликтовал с Верди: французский драматург был против переделок своих драм в оперные либретто. Но, как говорят историки, на спектакле Гюго плакал, слушая «Риголетто», очарованный музыкой Верди. После представления Гюго познакомился с Верди и сказал композитору: «Вы убили мою пьесу. Она никогда больше не пойдёт на сцене», на что итальянец ответил: «Она никогда не сойдёт со сцены». «Риголетто» была завершена в 1851 году, с тех пор минуло более ста пятидесяти лет, но и сейчас у нас на ТВ «Риголетто» дают чаще, чем другие оперы.

Драма Гюго имеет ярко выраженную антимонархическую тенденцию, одна из реплик придворного – *Car un roi qui s'amuse est un roi dangereux* (Ибо король, что забавляется, – это опасный король). В художественной системе этой драмы у короля есть двойник – «профессиональный убийца» Сальтабадил. Он считает себя честным человеком, потому что убивает не для своих целей, а по заказу клиента. Весь грех остаётся на клиенте, Сальтабадил лишь исполнитель, ибо он убивает профессионально. Когда шут спрашивает у него, станет ли он убивать дворянина, Сальтабадил отвечает: «Дворянин может иметь шпагу, может оказать сопротивление, – это стоит дороже». Фигура Сальтабадила в XXI веке обрела новые ассоциации.

Верди в своей опере тщательно сохраняет этот образ, хотя меняет имя (в опере — Спарафучиле). Этот персонаж в опере представлен только в речитативе, ему не дано ни одной арии, ибо он беден чувствами.

В опере «Риголетто» Герцог тоже считает себя вправе карать, но, в отличие от Спарафучиле, он — обаятельный человек: отважен в

своих любовных авантюрах, жизнелюбив и женолюбив, при этом не лишен чувства юмора — итальянский вариант Дон Жуана. Верди пишет для него самые красивые, самые запоминающиеся мелодии. Шут Риголетто нередко раскрывается в речитативе, и в то же время именно в партии шута звучит героическая мелодия «Вендетта». Риголетто мстит за личную обиду, за свою поруганную дочь Джильду, но благодаря героической мелодии он становится борцом за справедливость. Бунт Риголетто оборачивается против него самого. Удар, предназначенный Герцогу, достается Джильде. Но и поражение имеет своё нравственное величие. Страдания шута искупают его неудачу, картель готов отдать этому герою своё сострадание.

«Травиата» явилась ошеломляющей дерзостью. Дело даже не в том, что главная героиня была доступной женщиной, с этим можно было примириться, но опера на современный сюжет! События разворачиваются в гостиных парижского полусвета, узнаваемых до предела. В оперу вошла жизнеподобность, в третьем акте Альфред кидает Виолетте пачку современных денег, а в последнем акте умирающая Виолетта спрашивает у служанки, сколько у них осталось денег, ведь они в нищете. По этому пути пойдут композиторы-веристы Леонкавалло, Мескани, Пуччини. У Верди социально-психологическая драма появилась только один раз.

Одна из лучших опер итальянского композитора «Дон Карлос» (1867) была создана по заказу парижской Гранд-Опера, либретто было написано на французском языке, а исходный литературный сюжет взят у немецкого драматурга. В эти годы Италия была уже независимым государством, австрийская цензура не довлела над композитором. Почему же Верди обратился не к трагедии Альфьери «Филипп», а к трагедии Шиллера? Тем более, как отмечают решительно все музыковеды, опера воплощает образ тирана Филиппа гораздо ярче, чем образ вольнодумца Карлоса, у которого в опере нет ни единой арии. Это противоречило музыкальной драматургии. Не говоря уже о том, что это не отвечает художественным принципам Шиллера, чьи герои всегда рупоры идей автора.

Верди уловил в трагедии Шиллера то, чего была лишена трагедия Альфьери, — психологизм, и это, прежде всего, коснулось раскрытия внутреннего мира властителя и поработителя Фландрии Филиппа. Если до сих пор композитор раскрывал душевную глубину людей униженных и оскорблённых, то сейчас он проникает в сокровенные тайны души тирана. Его Филипп страдает, прежде всего, от сознания ограниченности своей власти, над ним стоит Великий ин-

квизитор. В опере это почти безмолвная фигура, подобно профессиональному убийце Спарафучиле. Речитатив Великого инквизитора стоит почти на одной ноте. Этот человек лишен эмоций, его назначение лишь одно — казнить и не сомневаться в своём праве карать. Король Филипп в конечном итоге смиряется с преимуществами Великого инквизитора, они находят общий язык. Но существует другое, с чем Филипп не хочет согласиться, ибо это его непримиримый враг, — духовная независимость личности. Филипп хотел бы подчинить себе эту свободу сердца и мысли, но не может не только подчинить её себе, но даже постичь её. «О если б мой венец власть такую мне дал — читать в сердцах людей» («leggere nel cor»). Филипп верит в безгрешность своей жены Елизаветы, но догадывается, что сердце её ему неподвластно, Елизавета любит Карлоса. *Она меня не любит (Amor per te non ha)* — эта фраза в речитативной кантилене исполнена глубокого страдания. И это не только боль безответной любви, но страдание поработителя, которому никогда не дано будет духовно поработить человека, внешне подвластного ему. Трагедия бессилия власти в музыке этой знаменитой арии Филиппа. Музыкальный критик XX века Ганс Галь пишет по этому поводу: «Удивительно, как непреложное требование оперы дать главному действующему лицу вокальную рельефность делает из короля Филиппа человеческий, обращающийся к нашим чувствам образ... Этому несчастному музыкальный драматург дал захватывающий язык души: и он является и потому трагическим человеком» [1, с. 558]. Страдающим, но при этом жестоким. Душевное одиночество Филиппа вызывает сострадание, но не сочувствие. Сострадание — одно из самых великих достоинств музыки итальянского композитора. Верди отыскивал литературные произведения, в которых можно было выразить сострадание даже злодеям.

Долгое время композитор раздумывал над сюжетом «Фауста», перечитывал трагедию Гёте, но не нашел в себе «мелодию Фауста», как позднее не смог найти и мелодию Гамлета. Он должен был ощутить героя как живого, даже представить внешний облик действующего лица, ощутить его драматический нерв — лишь тогда в его воображении возникала мелодия, олицетворяющая героя. Ему необходимо было перевести слово на абстрактный язык музыкальной мелодии, установить соответствие между столь разными по своей природе искусствами. Сочетать контрастные по природе искусства — один из самых характерных признаков

романтической эстетики. Верди остался романтиком до конца жизни.

Одно из лучших его творений — «Реквием», посвященный памяти Мандзони. Отношение Верди к творчеству Мандзони недостаточно изучено в нашем музыковедении, в частности не отмечалось обращение композитора к драме Мандзони «Граф Карманьола» (1820). Мандзони романтизирует фигуру Карманьола, венецианского кондотьера XV века, вкладывая в уста полководца идеи эпохи Рисорджименто. В трагедии Мандзони граф Карманьола одерживает победу над вражеским войском и проявляет милосердие к побеждённому противнику, даря поверженным бойцам жизнь и свободу. За это милосердие граф Карманьола заплатил своей жизнью: несправедливо осуждённый венецианцами, полководец был казнён.

Сходными являются сюжетные события в опере Верди «Аида», которую он писал почти одновременно с «Реквиемом», пусть и немного раньше («Аида» в 1871, «Реквием» в 1874).

В «Аиде» события перенесены в Древний Египет, в основе драматического действия лежит история несправедливого суда над полководцем Радамесом, который одержал победу над эфиопами, врагами Египта, но в день торжества победы выразил фараону своё желание — возратить эфиопским пленникам жизнь и свободу. Фараон выполняет желание Радамеса, но сразу видно, что это уже конец для полководца-победителя. В следующем акте страшная сцена суда жрецов над Радамесом. Как предатель, он должен живым уйти в каменную могилу. Идея милосердия к побеждённым — одна из ключевых в литературе и искусстве эпохи Рисорджименто. В «Аиде» милосердие Радамеса мотивировано не только его природной гуманностью, но и личными чувствами. Египетский полководец любит рабыню Аиду и мечтает подарить свободу именно ей. Любовный конфликт в опере приобретает трагическую безвыходность: ведь Радамеса любит властная дочь фараона Амнерис, которая вовсе не склонна уступать Радамеса красавице рабыне (Амнерис не знает, что Аида не простая рабыня, но царевна).

Есть нерасторжимое родство между оперой и романтической драмой: в обоих случаях исторические сюжеты могут совмещаться с самым дерзким вымыслом, и при этом чем невероятнее, тем убедительнее. Это закон жанра, на том он и стоит. В «Аиде» это убеждает ещё и потому, что над всем — знаменитая «изобретательность мелодики», это авторский голос.

В отличие от Вагнера, Верди никогда не был составителем либретто своих музыкальных драм, но всегда принимал активнейшее участие

в редактировании литературного текста. В «Аиде» он стал главным создателем сюжета, его соавтором был французский египтолог Огюст Мариетт (1821–1881), итальянский композитор взял сюжетную основу из трагедии А. Манзони.

Верди было уже восемьдесят, когда он встретил замечательного друга и соратника – поэта и композитора Арриго Бойто (1842–1918). Это был лучший итальянский либреттист. Он отлично знал английский, немецкий и французский языки, переводил на итальянский Шекспира и Гёте, а также и либретто вагнеровских опер. Бойто в молодости был «надёжным вагнерианцем» (Шоу), но после превратился в преданного соратника Верди. Бойто написал либретто к опере Верди «Отелло». Бойто создал оперу «Мефистофель» (1868), в литературном тексте вердиевского «Отелло» «вагнерианец» приблизил образ Яго к Мефистофелю. Бойто настаивал на том, чтобы назвать оперу именем дьявольского героя, именно Яго, но натолкнулся на категорический отказ композитора Верди. И всё же можно сказать, что в либретто оперы «Отелло» встретились Шекспир и Гёте, явив миру соединение в оперном либретто двух гениальных творческих начал, какие только знала европейская и мировая литература. И это была встреча поэтов сквозь десятилетия.

Верди умер в январе 1901 года, на его похороны в Милане пришли тысячи его поклонников, и всем этим многоголосым хором дирижировал молодой тогда Артуро Тосканини, звучал хор из оперы «Набукко», выражая скорбь об ушедшем композиторе, когда-то в начале творческого пути оплакивавшем свою «такую прекрасную и потерянную родину». Тогда, в 1901 году, это была скорбь о прекрасном и потерянном музыканте. А через сорок с небольшим лет, в 1946 году Артуро Тосканини, уже дирижёр с мировым именем, снова напомнил итальянцам этот хор на концерте в отремонтированном и обновлённом здании Ла Скала, кон-

церт приветствовал возрождение Италии после падения фашизма. Теперь, в 1946-м, слова о прекрасной и потерянной родине вызвали иные политические ассоциации: они звучали покаянием и одновременно обещанием нового возрождения Италии. И слова, и музыка неувыдаемы.

Вагнер и Верди справедливо считаются антиподами, эти два мастера музыкальной драматургии по иронии судьбы родились в 1813 году, их юбилей отмечается одновременно. Их музыкально-драматические творения – это два разных художественных мира, имеющих свои точки соприкосновения, в этом раскрывается художественный потенциал самого жанра оперы, ныне переживающий период кризиса. В начале XX века талантливый театральный критик и писатель Бернард Шоу, который был проверенным вагнерианцем, предрекал Верди и всей итальянской опере скорое и полное забвение.

В 1975 году выдающийся австрийский музыковед Ганс Галь констатировал, что в современном оперном репертуаре непрерывно идут на сцене с момента их появления семь опер Верди: «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад», «Аида», «Отелло», «Фальстаф» и одиннадцать опер Вагнера. По мнению австрийца, это не так уж плохо [1, с. 604–605]. За последние годы ситуация в мире музыкальной драматургии мало изменилась. Телевидение показывает постановки различных театров, давая оперы на языке оригинала. На ТВ это возможно: здесь выручают спасительные титры, а в зале театра... И до тех пор пока будет жива опера и жив сам театр, будут волновать чувства и разум человечества творения Верди и его непримиримого соперника Вагнера.

#### *Список литературы*

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 640 с.
2. Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981. 418 с.

### **MUSIC AND WORD (ON THE 200th ANNIVERSARY OF GIUSEPPE VERDI)**

*I.K. Poluyakhtova*

The problem of the interaction of music and words in the aesthetic space of Giuseppe Verdi's operas is considered. The significance of his work for the development of Italian national and European opera is emphasized. The article also highlights the polemic between the two great masters of the 19th century opera (G. Verdi and R. Wagner), whose anniversary is celebrated by the cultural community in 2013.

*Keywords:* Verdi, Italian opera, libretto, polemic, Wagner.