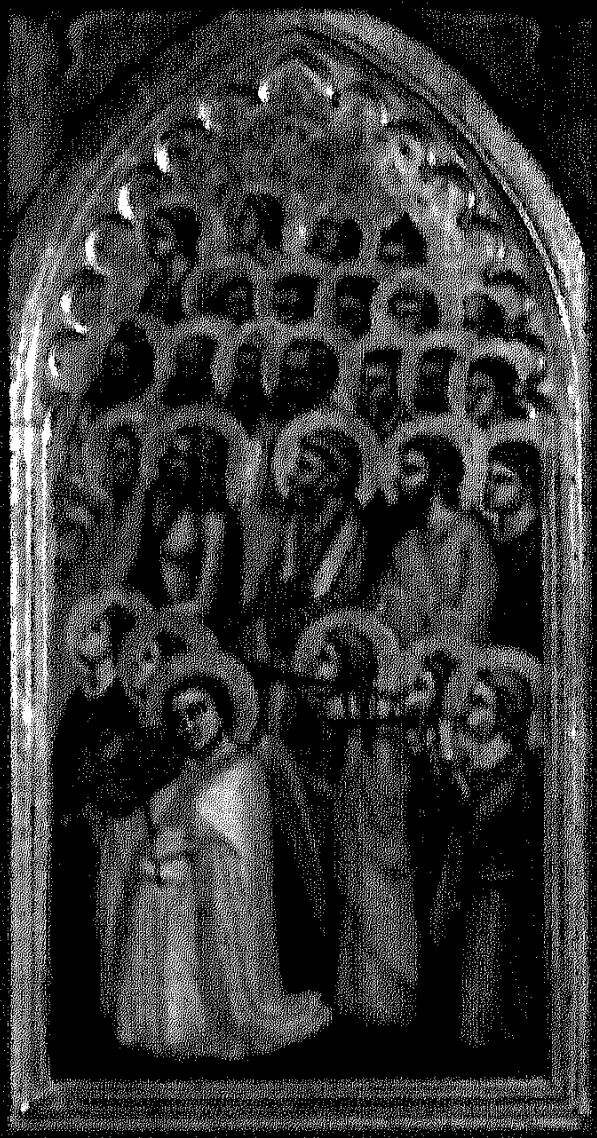
СТО ВЕЛИКИХ ОПЕР





·АКАДЕМИЯ·

Генри У. Саймон

Сто великих опер и их сюжеты

Александр Майкапар

Шедевры русской оперы

МОСКВА
«КРОН-ПРЕСС»

ББК ~~85.319~~ СОЕ
С14

Перевод с английского
А. МАЙКАПАРА

Оформление
В. ОСИПЯНА

Саймон Генри У.

С14 **Сто великих опер и их сюжеты / Пер. с англ. А. Майкапара; А. Майкапар. Шедевры русской оперы. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. — 864 с. Серия «Академия».**

ISBN 5-232-00900-1

Основу издания составляет ставшая классической на Западе книга американского музыкального критика, педагога и издателя Генри У. Саймона «Сто великих опер», впервые опубликованная в 1957 году и с тех пор не раз переиздававшаяся на Западе.

Жанр оперы насчитывает вот уже 400 лет. За эти столетия опера прошла огромный путь. Были написаны и поставлены на сценах театров мира тысячи опер. Из этого океана музыки Генри У. Саймон выбрал сто самых великих творений. Это оперы Глюка, Моцарта, Россини, Верди, Вагнера, Пуччини и других великих композиторов. Автор книги, помимо изложения содержания каждой из этих опер, знакомит читателя с историей создания произведений и любопытными фактами их сценической жизни. Перу переводчика книги Генри У. Саймона известного российского музыканта и искусствоведа Александра Майкапара принадлежит дополнение к книге — рассказ о создании и изложение содержания двадцати лучших русских опер.

Книга рассчитана на всех интересующихся оперным искусством, а также историей европейской культуры.

© 1957, 1960 by Doubleday, a division of Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc.
© КРОН-ПРЕСС, 1998
© Перевод, А. Майкапар, 1998

52Р(03)—98

ЧЕТЫРЕ СТОЛЕТИЯ ОПЕРЫ 1597/1600 – 1997/2000

Не знаешь, чему поражаться больше: редчайшей ли возможности точно датировать рождение нового жанра искусства – оперы – или тому, что первенец этого жанра утрачен и первую оперу уже, по-видимому, никогда не удастся услышать. А разве не вызывает восхищения то, сколько шедевров этот жанр подарил миру? И вместе с тем сколько абсурдного в этом жанре – и это тоже изумляет – было написано! Как бы то ни было, опере – предмету поклонения и предмету осмеяния – суждено было и, очевидно, еще будет суждено на протяжении столетий держать в плену сердца и умы миллионов людей.

Итак, что же произошло на заре оперы? (В данном очерке мы сосредоточим наше внимание главным образом на обстоятельствах зарождения оперы и первых двух столетиях ее триумфального шествия и коснемся лишь нескольких фигур более позднего времени, поскольку дальнейшая ее история до некоторой степени становится ясной по включенным в книгу операм, тогда как ее начальный период освещен недостаточно.)

Чтобы представить себе это, необходимо мысленно перенестись в Италию конца XVI века. В это время здесь господствовало необычайное увлечение академиями, то есть свободными (от городских и церковных властей) обществами, объединявшими философов, ученых, поэтов, музыкантов, знатных и просвещенных любителей. Целью таких обществ было поощрение и развитие наук и искусств. Академии пользовались финансовой поддержкой своих членов (большинство из которых относились к аристократическим кругам) и находились под покровительством княжеских и герцогских дворов. В XVI – XVII веках в Италии насчитывалось свыше тысячи академий. Одной из них была так называемая Флорентийская камерата. Она возникла в 1580 году по инициативе Джованни Барди, графа Вернио. Среди ее членов были Винченцо Галилей

(отец знаменитого астронома), Джулио Каччини, Якопо Пери, Пьетро Строцци, Джироламо Меи, Оттавио Риниччини, Якопо Корси, Кристофано Мальвецци. Особый интерес у них вызывала культура античности и проблемы стиля древней музыки. Своеобразной программой деятельности Флорентийской камераты стал «Диалог о древней и новой музыке» (1581) Винченцо Галилея, в котором он превозносил принципы античной музыкальной теории, противопоставляя их полифонии нидерландских мастеров. Некоторые члены камераты, вдохновленные как его теоретическими трудами, так и композиторскими опытами (Галилей применил принципы гомофонного стиля в написанной им «Песне графа Уголино» на стихи из «Божественной комедии» Данте), стали культивировать сольное пение под аккомпанемент инструментов. Именно на этой почве и родилась опера, которая тогда еще не называлась оперой (впервые термин «опера» в нашем понимании возник в 1639 году), а определялась как drama per musica (букв.: «драма через музыку», или, точнее по смыслу, «драма (положенная) на музыку»).

В вопросе, что считать первой оперой и когда она появилась, существует изрядная путаница. Принято считать, что первой *написанной* оперой была «Дафна» Якопо Пери. Известно, что она была исполнена во Флоренции Якопо Корси во время карнавала 1597 года (сезон 1597/98 годов). К несчастью, это произведение оказалось утерянным. Но год его исполнения многие авторитетные историки музыки считают датой рождения оперы. Мы, однако, даем дату рождения оперы как двойную, и второе число в ней — 1600 год. Это год постановки первой *дошедшей* до нас оперы — «Эвридики». Она написана тем же Якопо Пери, однако значительное участие в ее создании принял также Джулио Каччини, сочинивший для нее ряд эпизодов. Она была очень пышно поставлена в Палаццо Питти 6 октября этого года по случаю бракосочетания Марии Медичи и короля французского Генриха IV.

Эти факты изложены здесь с тем, чтобы было ясно, почему «первой оперой» именуется то «Дафна», то «Эвридика» и почему «Эвридика» называется то оперой Пери, то Каччини, а в иных случаях — обоих этих композиторов.

Есть что-то глубоко символичное в том, что первая дошедшая до нас опера повествует о древнегреческом поэте и

музыканте. Эта «Эвридика» (конечно, вместе с Орфеем) открывает большой список опер на этот сюжет: от Монтеверди и Глюка (сначала упоминаю те, о которых рассказывается в книге), через Л.Росси («Орфей» или, точнее, «Бракосочетание Орфея и Эвридики», 1647), А.Сарторио («Орфей», 1672), И.К.Баха, а на русской почве — Е.Фомина («Орфей и Эвридика», 1792; до него на этот же текст итальянец Ф.Торелли написал оперу, поставленную в Петербурге в 1781 году), до Э.Кршенека («Орфей и Эвридика», 1923), Дж.Ф.Малипьеро («Орфей, или восьмая песнь», 1920), Мийо («Несчастья Орфея», 1924) или А.Казеллы («Сказание об Орфее», 1932). Примечательно, что последний из названных композиторов — Альфред Казелла — как бы замыкает круг: он пишет свою оперу на тот же текст А.Полициано, который еще около 1480 года послужил основой для пасторали с музыкой раннего прообраза оперы. Известна даже одна оперетта на этот сюжет — «Орфей в аду» (1858) Жака Оффенбаха.

Итак, первые десятилетия XVII века опера вырабатывала свои собственные принципы. Уже вскоре после первых опытов в монодическом стиле (то есть одноголосном пении под аккомпанемент одного или нескольких инструментов) появились первые попытки представить ансамбли. Наивысшими достижениями оперы XVII века были произведения Клаудио Монтеверди и затем Алессандро Скарлатти.

Клаудио Монтеверди — великая и трагическая фигура в истории оперы. Первая из названных (дошедших до нас и изложенных в нашей книге) его опер — «Сказание об Орфее» — была поставлена во дворце герцога Винченцо Гонзага в Мантуе весной 1607 года. В это время мучительно страдала и осенью умерла молодая, горячо любимая жена композитора. Ни одно произведение современников Монтеверди не может сравниться с его «Орфеем» по глубине и силе выведенных им образов. Монтеверди находился в подавленном состоянии. «Отпечаток этой подавленности лежит и на его прекрасной партитуре, столько страниц которой имеют личный характер, — пишет Ромен Роллан в своей замечательной «Истории оперы в Европе до Люлли и Скарлатти». — Мрачная торжественность «адских симфоний», громкие стенания Орфея (акт II), смелые переходы, столь современные по звучанию, мучительная тревога,

заставляющая его угадать ужасную новость, которую он не решается услышать от вестницы, медлящей ее сообщить, — все это невольно приводит на ум волнения самого композитора. Кажется, что Ринуччини именно для него написал заранее утешения, которыми Аполлон услаждает истерзанную душу своего поэта, обретшего убежище в искусстве, возносимого прочь от земли к нетленным небесам»[1] Опера «Сказание об Орфее» была опубликована в 1609 году; так она сохранилась для потомков.

Из других сценических произведений Монтеверди до нас дошли отдельные фрагменты. Но сохранилось его последнее творение — опера «Коронация Поппеи» (1642). Рукопись оперы хранится в Венеции в библиотеке Сан-Марко, куда она, согласно инвентарной описи, поступила в 1843 году («...legs [фр. — «завещанное имущество»] 1843, classe [разряд] IV, cod. [рукопись] CDXXXIX»; кто был предыдущим владельцем и завещателем этого шедевра библиотеке Сан-Марко, нам не известно).

Можно смело сказать, что с «Коронации Поппеи» началась слава венецианской оперной школы, к которой принадлежали Ф.Кавалли, М.А.Чести, Дж.Легренци, А.Страделла. О каждом из этих имен можно было бы много сказать. Но ограничусь лишь несколькими статистическими данными, поскольку они дают яркое представление по крайней мере об интенсивности оперной жизни Венеции (а если принять во внимание, что нечто подобное происходило и в других городах Италии, — то и всей страны). Из музыкального наследия, например, Франческо Кавалли только в библиотеке Сан-Марко хранится 28 опер. Кроме того, им было написано еще 14 опер. Далее, только три из этих 42 опер не были исполнены. Если первая из них — «Свадьба Фетиды и Пелея» — была написана в 1639 году, а последняя — «Массенций» — в 1673, то на создание всех 42 опер (не исключено, что могли быть и другие, о которых не сохранилось сведений) ушло 34 года. В лучшие годы он создавал по три (1642, 1645), а то и четыре (1651) оперы. Конечно, здесь следует иметь в виду «шаблонный» характер творчества, господствовавший в эпо-

---

[1] *Ромен Роллан.* История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. *Ромен Роллан.* Музыкально-историческое наследие. Выпуск первый. М., 1986. С. 90.

ху барокко, причем отнюдь не только оперного, но и вообще композиторского (на ум приходит упрек Стравинского, брошенный Вивальди: «скучный человек, который мог многократно использовать одну и ту же форму») и даже еще шире — вообще художественного творчества (упрек Стравинского можно смело адресовать и живописцам, и литераторам той эпохи). И тем не менее... Такое невероятное изобилие продукции (второй композитор в нашем списке — Чести — написал 14 опер)! Но «предложение», так сказать, было возможно только при небывалом «спросе». И действительно, в 1637 году по инициативе певцов Ф.Манелли и Б.Феррари в Венеции был создан первый в истории публичный оперный театр «Сан-Кассиано». На протяжении XVII столетия здесь было открыто еще 15 театров (многие из них строились рядом с крупными соборами и назывались их именами): «Санти-Джованни э Паоло» (1639) «Сан-Мойзе» (1639, впоследствии «Минерва»), «Новиссимо» (1641), «Санти-Апостоли» (1649), «Сант-Аполлинаре» (1651), «Сан-Джованни Кризостомо» (1678, впоследствии «Малибран») и другие. В следующем столетии открылись театры, ставшие всемирно известными — «Сан-Бенедетто» (1755, впоследствии «Театр Россини») и «Ла Фениче» (1792; трагически сгорел 29 января 1996 года). Да и творческая продуктивность итальянцев в XVIII веке не только не ослабла, но, быть может, даже возросла: так, например, Паизиелло, ни одна из опер которого, к сожалению, не вошла в наш том, создал их свыше ста. (Рамки вступительной статьи позволяют привести лишь отдельные примеры.)

Все венецианские театры XVII века были построены на средства частных лиц или на средства, полученные от предварительной продажи мест в них. Таким образом, ложи только еще строившегося театра уже имели хозяев, и когда театры открывались, то в продажу поступали билеты лишь на плохие места, которыми в то время были партер и раек. С райком все ясно. Но почему места в партере считались плохими — это требует объяснения. Дело в том, что в то время в партерах театров не устанавливались кресла и купившие билеты в партер слушали оперу стоя.

К началу XVIII складывается неаполитанская оперная школа, и в ней крупнейшие имена – Ф.Провенцале, А.Скар-

латти, Л.Лео, Л.Винчи, Н.Порпора. В лоне этой школы окончательно сложилась форма так называемой арии da capo (то есть арии, построенной по принципу А – В – А, где после двух более или менее контрастных друг другу разделов следует повторение первого из них, причем повторяющийся раздел не выписывается полностью, а указывается лишь «da capo»). Это то, что касается формы арии. Вырабатываются также характерные жанровые особенности арий. Их можно свести к следующим типам:

Aria cantabile — медленная, плавная, элегическая, патетическая, дающая возможность певцу продемонстрировать свое искусство орнаментики, чем многие певцы злоупотребляли.

Aria di portamento — написана долгими длительностями (то есть медленная), исполненная достоинства, дающая мало поводов певцам к украшательству, но зато позволяющая делать crescendo (итал. — усиление звука) и diminuendo (итал. — уменьшение силы звука) на каждой ноте.

Aria di mezzo carattere — характерная, более страстная, энергичная, с оркестровым аккомпанементом, который бывает довольно разработанным.

Aria parlante — декламационная, похожая на разговор, порой близкая к речитативу.

Aria di bravura, или Aria d'agilita, или Aria d'abilita — бравурная, легкая, виртуозная, колоратурная (например, ария Царицы ночи из «Волшебной флейты» Моцарта).

Aria all'unisono — с аккомпанементом оркестра, играющего в унисон или в октаву с певцом (например, ария «The people that walked in darkness» («Люди, что брели во тьме») из «Мессии» Генделя, но именно в генделевской записи, а не так, как обработал ее Моцарт).

Aria d'imitazione — имитирующая птиц, охотничий рог или что-либо еще такое, что имеет музыкальный эффект, который можно воспроизвести (хотя и из другой эпохи, но, тем не менее, ярчайший пример — «Соловей» Алябьева).

Aria concertata — «концертная ария» с очень разработанным аккомпанементом.

Aria senza accompagnamento — «без аккомпанемента» и потому довольно редко встречающаяся.

Aria fugata — с фугообразным (то есть полифоническим) аккомпанементом.

Aria buffa — с комическим элементом.

Неаполитанцы установили четкое различие между арией и речитативом: в речитативе происходит действие, тогда как ария — выражение эмоциональной реакции на это действие. Именно в лоне неаполитанской школы сформировались два типа речитатива: речитатив secco (*итал.* — «сухой») и речитатив accompagnato (*итал.* — «аккомпанируемый»). Речитатив secco приближается к разговору; он записывался в нотах схематично, и при исполнении мог приобретать абрис и выразительность, которым его наделял певец. Речитатив accompagnato выписывался более точно; его назначение — ввести в настроение следующей за ним арии.

Именно в Неаполе в конце XVII века вполне сформировался жанр opera seria (*итал.* — опера-сериа, то есть «серьезная опера»). На протяжении следующего столетия это был ведущий жанр оперного искусства. С распространением итальянского искусства на севере от Альп он занял господствующее положение в Европе и проник на все крупные (в частности, придворные) оперные сцены. В нашей книге он представлен лишь одной оперой — «Юлий Цезарь» Генделя.

Opera seria, как правило, состояла из трех действий. В какой-то момент (точнее, в 1730-е годы) возникла идея «разбавлять» серьезность opera seria более легкими по жанру интермедиями. Поскольку opera seria по канонам жанра писалась в трех действиях, то, следовательно, в ней было два антракта — время, когда уместно было дать подобные интермедии. Логическим продолжением понравившихся публике экспериментов явилось объединение этих двух интермедий единым сюжетом. Но пока они были вставными номерами opera seria, они оставались лишь интермедиями. Неаполитанец Джованни Перголези серьезно писал свою очередную серьезную оперу («Гордый пленник», 1733), серьезно рассчитывая на серьезный успех. По уже сложившейся к тому времени традиции, он, между прочим, написал полагающиеся для двух антрактов пару интермедий на сюжет «Служанки-госпожи». Результат был непредвиденный. Три действия «Гордого пленника» никого не заинтересовали (обладатели лож в итальянских театрах того

времени вели себя совершенно как дома: они могли зашторить свою ложу и предаваться в ней пиршеству или беседам с друзьями, обращая внимание на сцену только тогда, когда там происходило что-то экстраординарное). Зато восторг неожиданно вызвали две комические интермедии. Так появилась на свет первая opera buffa (см. с. 495). Собственно оперой эти интермедии стали тогда, когда отделились от opera seria и стали исполняться самостоятельно. Во второй половине XVIII столетия в Италии для каждого из оперных жанров уже были свои театры. Чарлз Бёрни в своих «Музыкальных путешествиях по Франции и Италии» (1770) писал: «В воскресенье, 5 августа... Во время последнего карнавала в Венеции одновременно были открыты семь оперных театров, три — серьезной и четыре — комической оперы, не считая четырех драматических театров, и все они были переполнены каждый вечер». Черты и особенности жанра opera buffa прослеживаются и отчетливо ощущаются в «Севильском цирюльнике» (1782) и «Мельничихе» (1788) Джованни Паизиелло, в «Тайном браке» (1792) Доменико Чимарозы (см. с. 507), в «Свадьбе Фигаро» (1786) Вольфганга Амадея Моцарта (см. с. 438), в «Севильском цирюльнике» Джоаккино Россини (см. с. 447), в «Доне Паскуале» (1843) Гаэтано Доницетти, в «Фальстафе» (1893) Джузеппе Верди (см. с. 564), наконец, в «Секрете Сузанны» Эрманно Вольф-Феррари (см. с. 454).

Мы вынуждены покинуть Италию, родину оперы, и взглянуть, что же происходило с этим жанром в других странах Европы. Мы уже мельком упомянули особые обстоятельства, при которых появилась на свет первая дошедшая до нас опера — «Эвридика» Я.Пери и Дж.Каччини. Это бракосочетание короля Франции Генриха IV и Марии Медичи, церемония, состоявшаяся во Флоренции 6 октября 1600 года. По-видимому, опера понравилась невесте (большой любительнице искусства) и жениху, поскольку автор драмы Ринуччини с тех пор часто приглашался в Париж в течение последующих пяти лет. Он, судя по всему, предпринял несколько попыток утвердить новое искусство оперы в Париже, но тогда они оказались безуспешными. В 1605 году Париж посетил Джулио Каччини со своей дочерью Франческой, знаменитой певицей, принимавшей участие во всех

оперных спектаклях своего отца. На сей раз состоялось более тесное знакомство парижан с итальянской оперой (но целиком ни одной оперы исполнено не было). Довольно долго еще итальянская опера не могла прижиться при французском дворе. Лишь после смерти Генриха IV в 1643 году кардинал Мазарини (сам итальянец по происхождению и, кстати, музыкант), движимый к тому же определенными политическими идеями, пригласил в Париж итальянского композитора Луиджи Росси, автора оперы «Орфей», и позволил ему привезти с собой двадцать музыкантов. Либретто его «Орфея» не могло равняться с монтевердиевским, но музыка была высокого качества. «Орфей» Росси поразил французов. Опера была исполнена перед парижской публикой (это было, конечно, при дворе; присутствовали юный король, королева-мать и принц Уэльский, будущий король Англии Карл II) по-итальянски, но Мазарини был столь любезен, что роздал ей свой разбор оперы, написанный по-французски, с изложением ее содержания. Но триумф итальянской оперы был недолог. Разразилась Фронда, и ненависть к Мазарини принесла много вреда итальянским музыкантам в Париже.

Проходит еще почти двадцать лет. И вот в 1660 году по случаю бракосочетания, на сей раз Людовика XIV с Марией Терезией Австрийской, инфантой Испанской, из Италии приглашается Франческо Кавалли, чтобы поставить здесь свою оперу «Ксеркс». Представление состоялось в Лувре 22 ноября 1660 года.

Дальнейшая история оперы во Франции XVII века связана в первую очередь с именем — еще одного итальянца! — Жана-Батиста Люлли. Он родился во Флоренции в 1632 году. Во Францию его привез в 1646 году шевалье де Гиз. Здесь он учился игре на клавесине и, по всей вероятности, также на органе, блестяще овладел скрипкой. В конце концов он дослужился (будучи к тому времени конюшим короля, его советником, секретарем, государственным министром) до должности главного распорядителя музыки при дворе. Хорошо известна страсть Людовика XIV и его окружения к танцам. В балетах, которые Люлли писал в большом количестве, партии исполнял сам король. Эта балетомания французского двора весьма примечательным образом сказалась на развитии французской

оперы, причем не только XVII столетия, но и более позднего времени (ср. многие французские оперы с балетными сценами в XIX веке, например «Фауст»; даже Вагнер, готовя «Тангейзера» для постановки в Париже, отдал дань этой традиции и ввел в I действие оперы две балетные сцены). Отвечая запросам двора, Люлли создал свой особый жанр театрального действа — оперу-балет («Триумф любви», 1681; «Храм мира», 1685; «Идиллия мира», 1685 и «Версальская эклога», 1685). Что касается собственно оперы, то она у Люлли не называлась «оперой» — это была (по определению самого Люлли) «лирическая трагедия». Но и в ней танец занимал важное место («Кадм и Гермиона», 1673; «Альцеста, или Торжество Алкида», 1674; «Тезей», 1675; «Атис», 1676, и другие). Язык опер Люлли был французский. Нововведением Люлли была увертюра к опере, заменившая собой обычную в то время небольшую прелюдию. В его руках она превратилась в особый музыкальный жанр, получивший название «Французская увертюра», для которой характерен приподнятый патетический характер, передаваемый острым пунктирным ритмом. В свою очередь этот стиль музыки нашел широчайшее распространение во всех европейских музыкальных школах.

В следующем столетии крупнейшей фигурой французской оперы был Жан Филипп Рамо. Здесь невозможно вдаваться в подробные характеристики его творчества. Но главное отметить необходимо — он был безусловно французским по своему стилю и не пытался имитировать характерные особенности современных итальянских опер (хотя современники находили повод упрекать Рамо в уступках итальянскому стилю).

В конце правления Рамо (если так можно выразиться) показанная в Париже в 1752 году «Служанка-госпожа» Перголези вызвала ожесточенную эстетическую полемику, получившую название «La guerre des Buffons» (*фр.* — «Война буффонов»), между приверженцами итальянской opera buffa («буффонистов») и сторонниками французской «серьезной» оперы («антибуффонистов»). В результате резко возросло число французских комических опер. Еще в 1715 году в Париже на Сен-Жерменской ярмарке был открыт Театр комической оперы («Опера комик»); в 1745 году он был

закрыт, но с разразившейся «войной буффонов» он вновь был открыт в год показа в Париже «Служанки-госпожи» Перголези. Через десять лет он был слит (что кажется вполне естественным) с «Комеди Итальенн», а с 1783 года театр стал называться «Фавар». Первоначальное название — «Опера комик» — вернулось театру в 1801 году. Этот небольшой экскурс в историю театра, на сцене которого ставились всевозможные комические оперы, отражает ту роль, которую этот жанр стал играть во французской музыке.

Если до сих пор мы характеризовали национальные оперные школы — итальянскую и французскую — и внутри них различные жанры, привлекая имена великих композиторов, чтобы продемонстрировать, насколько полно они выражают те или иные эстетические направления в опере, то теперь наша тактика должна быть изменена — мы рассмотрим некоторые ключевые фигуры истории оперы как самоценные, выработавшие свою индивидуальную концепцию оперы (при этом, конечно же, всегда ярко национально окрашенную), с которыми прочно ассоциируется понятие «революции (или реформы) оперы». Это в первую очередь Глюк, Моцарт, Вагнер. Отдельный разговор — русская опера XIX века.

Если взглянуть на оперу с точки зрения того репертуара, который можно считать традиционным для классических оперных театров мира, то в первых его строках будут не произведения Генделя, Алессандро Скарлатти и их очень многочисленных, активно творивших современников и последователей, а композитора, который решительно направил свой взор в сторону драматической правдивости сценического действия. Этим композитором был Глюк. Надо заметить, что, конечно, характеризуя национальные оперные школы, следовало бы сказать и о Германии середины XVIII века, но здесь, какое произведение ни возьми из достойных быть упомянутыми, непременно окажется, что оно либо итальянского композитора, работавшего в Германии, либо немца, выучившегося в Италии, либо писавшего в итальянской традиции и на итальянском языке. Более того, первые произведения самого Глюка были именно таковыми: он учился в Италии и его ранние оперы были написаны для итальянских оперных театров. Однако в определенный мо-

мент (здесь огромную роль сыграло знакомство Глюка с Р.Кальцабиджи, либреттистом его опер «Альцеста» и «Орфей и Эвридика») Глюк резко изменил свои взгляды и вступил в оперу с высоко поднятым знаменем, на котором было начертано: «Назад в 1600-й!» Иными словами, вновь, после многих лет культивирования всевозможных условностей, опера должна превратиться в «drama per musica».

Основные принципы Глюка могут быть суммированы (исходя из авторского предисловия к «Альцесте») следующим образом:

а) музыка должна быть подчинена поэзии и драме, она не должна ослаблять их ненужными украшениями; она должна играть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую по отношению к хорошему и точному рисунку играет яркость красок и хорошее распределение светотени, служащие к оживлению фигур, не изменяя их контуров;

б) следует изгнать все те излишества, против которых протестует здравый смысл и справедливость; актер не должен прерывать свой страстный монолог, ожидая, пока отзвучит нелепая ритурнель, или разрывать слово, чтобы на какой-нибудь удобной гласной продемонстрировать свой прекрасный голос;

в) увертюра должна осветить зрителям действие и служить как бы вступительным обзором содержания;

г) оркестровка должна изменяться в соответствии с интересом и страстностью слов, произносимых актером;

д) следует избегать неуместных цезур между речитативами и ариями, которые калечат период и лишают действие силы и яркости.

Итак, Глюк предстает великим реформатором оперы, хотя и обращается к мифологическим сюжетам, столько раз уже использовавшимся до него. Однако его боги и люди — живые, активные, глубоко чувствующие, а не просто манекены с голосами. Глюк был немцем, и от него идет та линия развития оперы, которая через Моцарта приводит к Веберу, затем к Вагнеру и Рихарду Штраусу.

Моцарт был на сорок лет моложе Глюка и в определенном теоретическом смысле — его антиподом. В противоположность Глюку Моцарт утверждал: «В опере поэзия, конечно, должна

быть послушной дочерью музыки». Но на практике Глюк и Моцарт солидарны. Творчество обоих композиторов определяется взаимопроникновением симфонизма и драматургии; и маятник, качающийся от слова к музыке и обратно, ни у того, ни у другого не замирает в одной стороне в ущерб другой. В творчестве Моцарта есть все. Из трех его великих опер две — «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» — были написаны в Вене, а одна — «Дон-Жуан» — в Праге. Следует заметить, что ни в одной из них сюжет не был заимствован из античной мифологии, а языком «Волшебной флейты» был немецкий. Однако это не «большая» опера. Иными словами, Моцарт использует итальянские формы, в частности, разговорные диалоги (речитативы secco). Отчасти на основе итальянской opera buffa возникли опера-комедия «Свадьба Фигаро» и опера-драма «Дон-Жуан», в которой также есть элементы opera seria. Что же касается «Волшебной флейты», то в ней ощущается влияние австро-немецкого зингшпиля.

В XIX веке опера в Европе развивается под знаком нового жанра — так называемой «большой оперы» (grand opera). Первым образцом «большой оперы» стал «Вильгельм Телль» Россини. Эта опера «большая» не только по своим внутренним качествам, то есть с точки зрения стиля, но и по внешним параметрам — на премьере в полном своем виде она шла шесть часов! (Подробнее о ней см. с. 86)

Но кто реформировал оперу самым радикальным образом, так это Рихард Вагнер. Быть может, лучшей характеристикой Вагнера являются слова Ференца Листа о нем (которые мы приводим в переводе замечательного русского композитора и музыкального критика Александра Серова): «По чрезвычайно редкому исключению в сфере музыкальных деятелей Вагнер соединяет в себе двойной талант: поэта в звуках и поэта словесного, автора *музыки* в опере и автора *либретто*, что придает необыкновенное *единство* его драматически-музыкальным вымыслам (...) Все искусства, по вагнеровской теории, должны сочетаться на театре и таким художественно уравновешенным согласием стремиться к одной цели — общему, чарующему впечатлению (...) Музыку Вагнера невозможно обсуждать, если захотеть искать в ней обыкновенную оперную фактуру, обыкновенное распределение арий, дуэтов, романсов,

ансамблей; Вагнер оставляет совершенно в стороне требования примадонны или basso cantante (*итал.* — «певучий бас»). Для него нет *певцов*, а есть только *роли*, причем до такой степени, что он не колеблется заставить первую певицу *промолчать* в продолжение целого акта оперы, но *мимическою* игрою содействовать эффекту сцены, где ее присутствие органически необходимо, — условие положительно *невозможное* для какой-нибудь итальянской «diva». Также трудно найти в этих операх отрывки, которые поместились бы на пюпитрах фортепиано как *любимые* арии и кабалетты. Тут все неразрывно связано, сплочено организмом драмы. Стиль пения в большей части сцен столь же далек от рутинного речитатива, сколь и от размеренных фраз итальянских арий. Пение у Вагнера становится естественной речью в области поэтической, речью, которая не мешает драматическому действию (как в иных операх), а, напротив, несравненно усиливает его. Но в то время, что действующие лица в величественно простой декламации высказывают свои чувства, богатейший оркестр Вагнера служит отголоском души этих же действующих лиц, дополняет, дорисовывает то, что мы *слышим* и *видим* на сцене. (...) Система его (Вагнера. — А.М.) творчества родственна принципам Глюка по строгой последовательности *драмы* без малейших уступок виртуозности, по господству декламационного пения; столь же Вагнер родственен Веберу в повороте мелодий, в их германском характере и в чрезвычайной выработанности, чувствительности оркестра. Но Вагнер ушел *дальше*, чем Глюк и Вебер, в приложении своих теорий к делу. (...) В целом плане, в колоссальном вымысле каждой его оперы и в каждой ее подробности все последовательно, все органически вытекает из *одной* поэтической мысли». (Цит по кн.: Серов А. Статьи о музыке. Выпуск третий. М., 1987. С. 241—243).

К этой исчерпывающей характеристике необходимо лишь добавить, что принцип лейтмотивного развития (то есть такой принцип, при котором каждый персонаж или драматургически значимый элемент приобретает свой, сопровождающий его мотив, и эти мотивы соединяются, чередуются, вступают во взаимоотношения между собой, как сами герои и персонажи оперы) доведен Вагнером до высочайшей степени развития, и он оказал столь сильное влияние на по-

следующих композиторов, что едва ли найдется такой из них, который мог бы сказать, что он не был заражен или не переболел идеями байрёйтского мага.

* * *

Несколько слов необходимо сказать о развитии оперы в России.

Зрелости и самостоятельности русская оперная школа достигла в XIX веке. Для ее расцвета в это время была подготовлена замечательная почва. Первые русские оперы, появившиеся в конце XVIII века, были по преимуществу драматическими пьесами с музыкальными эпизодами по ходу действия. Опубликованный недавно Л.Лепской «Репертуар крепостного театра Шереметевых. Каталог пьес» (М., 1996) дает превосходное представление о том, какие музыкально-драматические произведения были известны и шли на русской сцене в последней четверти XVIII столетия. Помимо французских и итальянских опер – лирических и комических – шло довольно много опер русских композиторов (каталог дает сведения о постановках данных опер также и в других театрах России). Например, «Несчастье от кареты» В. А. Пашкевича, «Новгородский богатырь Боеслаевич» Е. И. Фомина (на текст Екатерины II), «Февей» В. А. Пашкевича (на текст Екатерины II) и другие. Среди первых русских опер – «Ямщик на подставе» Е. И. Фомина. Оперы Д. Бортнянского «Сокол» и «Сын-соперник» могут быть поставлены в один ряд с современными образцами западноевропейской оперы.

Многое было заимствовано русскими композиторами того времени у итальянцев и французов. Но и те, в свою очередь, побывав в России, многое из русского музыкального быта воспринимали и ассимилировали в своем творчестве. Приведем лишь один пример. Паизиелло, живя с 1776 года в Петербурге, использовал русский народный мелос в своих «итальянских» операх. Так дуэт «Nel cor piu non mi sento» в его опере «Мельничиха», послуживший темой знаменитых «Вариаций на тему Паизиелло» Бетховена, на самом деле построен на русской народной (городской) песне «На то ль чтобы печали». Это стало известно после того, как к нам в руки попали Вариации на

ту же тему аббата Гелинека, опубликованные в Петербурге с точным указанием песни, взятой в качестве темы.

В XIX столетии крупнейшим композитором доглинкинской эпохи был А.Верстовский. Широко известны были его оперы «Пан Твардовский» (1828), «Аскольдова могила» (1835), «Вадим» (1832).

Основоположником русской оперной классики был М.И. Глинка. Две его оперы — историко-трагическая «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») (1836; см. с. 635) и сказочно-эпическая «Руслан и Людмила» (1842; см. с. 744) — положили начало двум важнейшим направлениям русского музыкального театра: исторической опере и опере волшебно-эпической. После Глинки на оперном поприще выступил Александр Даргомыжский. Его путь как оперного композитора начался с оперы «Эсмеральда» по В.Гюго (поставлена в 1847 году). Но главными его художественными достижениями явились оперы «Русалка» (1855; см. с. 736) и «Каменный гость» (1866–1869; см. с. 662). «Русалка» — первая русская бытовая лирико-психологическая опера. Даргомыжский, как и Вагнер, ощущал необходимость реформы оперы, чтобы избавиться от условностей и добиться полного слияния музыки и драматического действия. Но, в отличие от великого немца, он сосредоточил свои усилия на поиске максимально правдивого воплощения в вокальной мелодии интонаций живой человеческой речи.

Новый этап истории русской оперы — 60-е годы XIX столетия. Это время, когда на русской сцене появляются произведения композиторов балакиревского кружка, известного под названием «Могучая кучка», и Чайковского. Членами балакиревского кружка были, естественно, сам М.А.Балакирев, А.П. Бородин, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский-Корсаков. Название «Могучая кучка» закрепилось за этим содружеством композиторов с легкой руки их идейного вождя В.В.Стасова. Сами музыканты называли себя «Новой русской музыкальной школой». На Западе, в частности во Франции, где творчество этих композиторов особенно высоко ценилось, они получили название «Пятерка» или «Группа пяти» («Groupe des Cinq») по числу основных представителей «Могучей кучки» (некоторое время к ней примыкали и другие музыканты). Об операх этих корифеев русской музыки рассказывается в нашей книге.

XX век внес — как в России, так и на Западе — значительное разнообразие в оперные жанры (некоторые образцы также представлены в нашей книге). Но на исходе четвертого столетия оперы приходится констатировать, что это столетие не сможет похвастать творениями столь великими и в таком обилии, как это было в предыдущие века. Посмотрим, что будет в пятом столетии...

* * *

Даже из этого, по необходимости чрезвычайно краткого абриса истории оперы ясно, что жанр этот накопил несметное количество творений. Книга Генри У.Саймона называется «Сто опер», и в оригинальном ее издании их действительно сто. В нее включено было и несколько русских опер. Мы сочли, что русская часть книги непростительно мала и никоим образом не отражает и не соответствует тому вкладу в сокровищницу этого жанра, который внесли русские композиторы. Потому было решено изъять русские оперы из книги Саймона и изложить их в русской части нашей книги, существенно расширив число включенных в нее опер. Менять название книги Саймона нам показалось нецелесообразным, но общее число опер, изложенных в книге, которую вы, дорогой читатель, держите в руках, значительно больше — 117, если быть точным; большего не мог вместить объем настоящего издания.

Пересказывая содержание опер, Генри У.Саймон цитирует слова арий, хоров, речитативов. Мы даем их переводы не буквальные, а те, что приняты в постановках и изданиях опер в нашей стране. Иными словами, эти переводы, подчиненные принципам эквиритмии (то есть совпадения перевода с музыкальным ритмом фразы), порой далеко отходят от изначального (авторского) смысла. Полное соответствие расположения слов того же значения в подлиннике и в эквиритмическом переводе оказывается невозможным в связи с различием структуры однозначных слов в различных языках (количество слогов, расположение ударений и так далее), а также в связи с различным их грамматическим строем. И если очевидно, что даже простой перевод поэзии с одного языка на другой вещь необычайно сложная, если пытаться сохранить структуру ори-

гинала, то можно представить себе, сколь сложен перевод, при котором на лингвистические трудности накладываются жесткие требования со стороны музыкальной ритмики.

В отличие от оригинального (американского) издания, настоящая книга снабжена нами указателем главных персонажей опер, включенных в книгу. Как всякий указатель, он оказывается полифункциональным: помимо своего прямого назначения, — указать, в какой опере фигурирует интересующий нас персонаж, — он дает основание для других обобщений. Например, он удивительным образом обнаруживает, что наиболее популярным оперным персонажем является испанец (см. всевозможных донов — от дона Альвара в «Африканке» Мейербера до дона Хозе в «Кармен» Бизе). Коли так, то можно предположить, что наиболее часто местом действия опер — такого указателя мы не составляли — оказывается Испания. И действительно: в Севилье происходят события «Дон-Жуана», «Свадьбы Фигаро», естественно «Севильского цирюльника», «Кармен», «Фиделио», «Силы судьбы»; в Толедо — «Испанского часа», «Эрнани»; в Мадриде — «Дона Карлоса», «Каменного гостя».

Читатель, взяв в руки эту книгу, вправе спросить, почему в ней нет такой-то или такой-то оперы (при этом он может назвать выдающееся произведение). Не берясь высказываться на этот счет за Генри У.Саймона (он скончался в 1970 году), мы хотим со своей стороны обратить внимание, что книга подобного рода и объема в принципе не могла бы вместить всего, что достойно быть в нее включено (это касается и русской ее части). Глюк, например, написал 107 опер, тогда как в книгу попали только две. Масканьи, представленный здесь лишь «Сельской честью», на самом деле автор 14 опер. Даже такой корифей, как Верди, создавший 26 опер, представлен лишь одиннадцатью. Показателен в этом смысле такой факт: словарь Б.С.Штейнпресса «Оперные премьеры XX века. 1901 — 1940» описывает 4700 опер! И это даже не за полвека!

Воистину — «нельзя объять необъятное».

Так что пока только помечтаем об издании, в котором были бы представлены все оперы. А может быть, это и не нужно?..

Александр Майкапар

Генри У. Саймон

Сто великих опер и их сюжеты

ПРЕДИСЛОВИЕ

Каждый из рассказанных в книге сюжетов — это очень хорошая история или, по крайней мере, когда-то была таковой. Я говорю это с уверенностью, поскольку ни один из композиторов не тратил бы время и силы на написание оперной партитуры на сюжет, который он считал бы плохим. И действительно, большинство оперных композиторов, как раньше, так и теперь, тратили много времени и мыслей на поиски хорошего сюжета для оперы, а композиторы, безусловно, люди с I.Q выше среднего (intelligence quotient — коэффициент умственного развития). Если бы это было не так, они никогда бы не смогли овладеть мастерством написания партитуры.

Почему же в таком случае среди наших литераторов господствует мнение, что оперное либретто — это низший вид литературного творчества и что нет ничего более нелепого, чем оперный сюжет? Это происходит потому, что нельзя отрицать тот факт, что многие из сюжетов, включенных в книгу, основаны на определенных нелепостях.

Этому в таком случае есть объяснение. Прежде всего, есть большое число опер, подобных «Пеллеасу и Мелизанде» или «Джанни Скикки», которые не только хороши как сюжеты, но и остаются хорошими в оперном пересказе. Затем, имеется много историй из мифологии, такие, как Орфей, Электра, легенды Троянской войны; есть библейские истории, например о Самсоне и Саломее. Можно назвать исторические сюжеты, например о Борисе Годунове или короле Густаве, сюжеты, основанные на великих драмах, как, например, «Фауст» Гёте или «Отелло» Шекспира. Имеются оперные сюжеты, основанные на хитах драматической сцены, как «Тоска» Сарду или «Баттерфляй» Беласко. И, наконец, есть несколько совершенно оригинальных историй, написанных самими композиторами специально в качестве либретто для их соб-

ственных опер, например «Паяцы» Леонкавалло и «Амал» Менотти.

Но некоторые оперные сюжеты по прошествии времени начинают казаться совершенно безнадежно устаревшими. Другие погибли для нас в превратностях сценической, а порой даже политической жизни. Так, история травиаты, некогда казавшаяся столь ужасной и натуралистической атакой на моральные устои, что шокировала наших пра-пра-прабабушек и дедушек полтораста лет назад, сегодня поражает нас как сентиментальная или, в лучшем случае, трогательная романтическая история. В то время либретто «Бал-маскарада» настолько поразило тогдашних цензоров как воодушевляющий массы пример бунта и низвержения короля, что они приписали либретто нелепые обвинения даже еще до того, как партитура была закончена.

В изложении этих сюжетов для данной книги я старался в моих вступительных замечаниях к каждому из них, а также по ходу рассказа, объяснить некоторые из этих нелепостей. Я старался даже специально высветить их, когда мне казалось, что это возбудит у моего читателя больше симпатии к тому произведению искусства, которое его заинтересовало. Что касается этих опер, то все они являются произведениями искусства, которые (за несколькими исключениями) заключают сами в себе жизненную силу сохраняться на сцене, независимо от того, принимает ли их сюжеты современная публика столь же серьезно, как в свое время сам композитор, когда садился за их музыку. Под чарами великой музыки, хорошо к тому же исполненной, некоторый скептицизм, которого Кольридж требует в отношении поэзии, легче всего проходит, когда отдаешься словам, действиям, волшебству декораций и, наконец, самой музыке, как этого мог желать композитор.

Г.У.С.

АИДА

Опера в четырех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Антонио Гисланцони, основанное на французской прозаической версии Камилла дю Локля, в свою очередь заимствовавшего сюжет у Франсуа Огюста Фердинанда Мариетте, с собственными композиторскими вставками как в прозаическую, так и в стихотворную версию.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЦАРЬ ЕГИПТА	*бас*
АМНЕРИС, *его дочь*	*меццо-сопрано*
АМОНАСРО, *царь Эфиопии*	*баритон*
АИДА, *его дочь и рабыня Амнерис*	*сопрано*
РАДАМЕС, *начальник дворцовой стражи*	*тенор*
РАМФИС, *верховный жрец*	*бас*
ГОНЕЦ	*тенор*

Время действия: эпоха правления фараонов.
Место действия: Мемфис и Фивы.
Первое исполнение: Каир, 24 декабря 1871 года.

Рассказ об этом великом шедевре оперного искусства мне хочется начать с краткого рассуждения о деньгах и сделать это для того, чтобы продемонстрировать, что серьезные композиторы отнюдь не всегда бедны, беспрестанно борются с невзгодами, не оценены обществом. Отнюдь. Порой, наоборот, они бывают по-царски вознаграждены за свой труд. Известно, что за «Аиду» Верди

запросил — и получил без всяких торгов — гонорар в сумме 30 000 долларов. Контракт был подписан, когда композитор не написал еще ни единой ноты. И все, что покупатель получил за свои 150 000 франков, была только одна копия партитуры и право первому поставить оперу в Египте в Каире — и только в Каире. Верди сохранил за собой все остальные права, и они включали отчисления ему за каждое исполнение, где бы то ни было в мире, и публикацию партитуры и либретто. Если вспомнить, что в Европе в 1870 году 30 000 долларов равнялись примерно 200 000 долларов сегодня, а также, что не было налогов, можно представить себе, что хедив Египта, который заплатил эту сумму, сделал высокую ставку на музыкального гения. Я не имею в виду, будто Верди был хапугой. Деньги отнюдь не были для него на первом месте. Его усиленно уговаривали, чтобы он вообще взялся за оперу, но, когда он приступил к работе над «Аидой», он щедро заплатил своему либреттисту, а также передал часть аванса пострадавшим при осаде Парижа. Он очень много и напряженно работал. В качестве исторической канвы Верди взял всего лишь четырехстраничный набросок сюжета, написанный египтологом Мариеттом Би, и вместе со своим французским другом Камиллом дю Локлем развил его в либретто четырехактной оперы. Затем он предложил итальянскому поэту Гисланцони переработать его в итальянское либретто, причем Верди сам дал предельно детальные предписания касательно поворотов сюжета и даже сам написал некоторые стихотворные строки. Что касается музыки, то она была написана за четыре месяца.

Мировая премьера оперы состоялась в Каире накануне Рождества 1871 года. Представление вылилось в огромный международный триумф. На премьеру оперы собралось высшее общество со всего света. Не было только Джузеппе Верди. Но он присутствовал — сорок шесть дней спустя — на итальянской премьере в Милане. Успех этой постановки был столь же велик. С тех пор «Аида» является любимейшим оперным спектаклем и входит в репертуар практически каждой оперной труппы во всем мире.

Аида

ИНТРОДУКЦИЯ

Для миланской премьеры Верди сочинил специальную увертюру, но, будучи художником необычайно строгим сам к себе, он забраковал ее. Она осталась в рукописи и никогда, насколько я знаю, не исполнялась. В Милане была исполнена выразительная, хотя и более скромная по размерам интродукция, впервые прозвучавшая в Египте. Она и по сей день остается одной из жемчужин симфонической музыки. Она начинается скорбной и выразительной мелодией скрипок — темой самой Аиды — и затем перерастает в контрастную ей суровую тему жрецов.

ДЕЙСТВИЕ I

История, поведанная Мариеттом, основывалась, как он сам утверждал, на реальном историческом событии. Но он не сообщил, когда именно оно произошло; единственное его уточнение: «во времена фараонов». Поскольку фараоны, по подсчетам самого Мариетта, правили с 5004 года до н.э. по 381 год н.э., это делает временной диапазон, в котором разворачивается данный сюжет, очень широким. Когда бы то ни было, события происходили в период, когда Египет находился во враждебных отношениях с Эфиопией.

Сцена 1. В тронном зале дворца фараона в Мемфисе египетский верховный жрец Рамфис сообщает молодому начальнику дворцовой стражи Радамесу о том, что эфиопы опять идут войной и что должен быть выбран полководец. Радамес остается один, он надеется, что, может быть, именно он будет избран военачальником. Он поет о том, как он надеется в один прекрасный день жениться на прекрасной рабыне-эфиопке Аиде и вернуть ей родину. Это, конечно, знаменитый романс Радамеса «Celeste Aida!» («Милая Аида!»).

К несчастью, дочь фараона Амнерис влюблена в Радамеса. Застав его одного, она открыто говорит ему о своей страсти. Но, когда появляется Аида, Амнерис безошибоч-

но истолковывает нежные, но безнадежные взгляды, которыми обмениваются тенор и сопрано. Аида смущена и пытается оправдать свои слезы — она проливает их из-за неотвратимо надвигающейся войны с ее народом. Следует драматический терцет, в котором каждый из персонажей выражает свои личные чувства.

Под звуки фанфар входит фараон Рамсес и весь его двор. Они выслушивают тревожное сообщение гонца: эфиопы уже наступают под предводительством отважного воина — царя Амонасро. Тогда фараон провозглашает, что египтян в бой поведет Радамес. Величаво и сурово звучит гимн — хоровой номер, призывающий всех египтян выступить на защиту священной реки Нил. В заключение этого хора Амнерис обращается к Радамесу и гордо наставляет его: «Ritorna vincitor!» («С победой возвратись!»). Под звуки марша все удаляются.

Все, кроме Аиды. Она иронически повторяет последние слова Амнерис, затем молится о своем отце, чтобы он не пострадал в сражении, но потом осознает, что его победа будет означать поражение ее возлюбленного Радамеса, и в конце концов, надломленная душевными муками, завершает свою большую арию мольбой к богам сжалиться над нею.

Сцена 2 происходит в храме бога Ра в Мемфисе. Сверху разливается таинственный свет. Длинный ряд колонн, примыкающих одна к другой, теряются во мраке. Стоят статуи разных божеств. Посередине, на возвышении, покрытом коврами, алтарь со священной утварью. На золотых треножниках дымятся благовония.

Здесь собрались жрецы, чтобы совершить обряд посвящения Радамеса в главнокомандующие египетской армией. За кулисами голос Великой жрицы и хор жриц возглашают молитву. На сцене другие жрецы исполняют ритуальный танец перед алтарем. Над головой Радамеса развертывают серебряное покрывало, и Рамфис вручает ему меч. Верховный жрец возносит торжественную молитву о защите священной земли Египта. Радамес присоединяется к этой молитве, затем ее подхватывают и все остальные жрецы. Вся церемония завершается мощным призывом, обращенным к богу Ра.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Терраса в покоях Амнерис во дворце в Фивах. Амнерис в томлении лежит на своем ложе. Служанки одевают ее и развлекают пением под звуки арф. Они поют о подвигах Радамеса, приведшего египетскую армию к победе. Новая забава — эксцентричный мавританский танец мальчиков-невольников.

Далее следует большая сцена Амнерис с ее рабыней-эфиопкой Аидой. Принцесса притворяется сочувствующей девушке, поскольку эфиопы побеждены, но ее истинная цель — узнать, действительно ли Аида ее соперница в любви Радамеса. Она добивается этого, сказав Аиде, что он погиб в бою. Вопль отчаяния Аиды подтверждает подозрение Амнерис. Она разоблачила Аиду и теперь сообщает, что на самом деле Радамес жив. Аида ликует, по ее щекам текут слезы, а глаза сияют восторгом. Рабыня просит сжалиться над нею, но ее скорбной мольбе отвечают страстно-гневные восклицания Амнерис. Неожиданно их яркий дуэт прерывается звуками труб за сценой и триумфальным хором. Амнерис удаляется, приказав Аиде следовать за нею на торжественную церемонию встречи победителей. Аида повторяет свою мольбу к богам о смерти; вновь звучит уже знакомая скорбная мелодия — заключительный монолог Аиды из 1-й сцены I действия.

Сцена 2. Это грандиознейшая триумфальная сцена. Одна из больших площадей Фив. Толпы народа окружают трон фараона. На площадь вступают воины, затем жрецы, потом танцоры. Участвует балет. Все ликуют. Фараон поднимается на трон, рядом с ним садится его дочь. На площадь вступает всеми приветствуемый Радамес. Его въезд на колеснице на площадь проходит под звуки «Триумфального марша», получившего необычайную популярность благодаря его громоподобным трубам. Фараон предлагает Радамесу все, что тот пожелает. Первое желание Радамеса — чтобы вывели вперед захваченных пленников. Вперед выводят несчастных эфиопов в цепях, среди них Амонасро, их царь. Ему удается предупредить Аиду, что никто не должен знать, кто он на самом деле. И когда фараон приказывает ему говорить, он

отвечает, что Амонасро убит, а сам он простой воин. С большим достоинством он просит пощадить побежденных. Жрецы против, они требуют смерти пленников, но Радамес и народ просят сохранить жизнь побежденным. Фараон, связанный обещанием Радамесу, находит решение: все будут освобождены, кроме того самого воина, предводителя пленных. Он остается на чужбине.

Затем фараон, не спрашивая молодых людей об их собственных желаниях, объявляет о награде Радамесу — он отдает ему свою дочь, принцессу Амнерис. Амнерис, конечно, ликует; Аида и Радамес в оцепенении; Амонасро говорит Аиде, что он все еще надеется увидеть свою родину; все остальные также поют громко и радостно. Все это превращает заключительный ансамбль финала II действия в грандиозную концертную кульминацию.

ДЕЙСТВИЕ III

Вступление к этому действию представляет собой изумительно поэтичный музыкальный пейзаж. Жаркая летняя ночь на берегах Нила, неподалеку храм Изиды. По воде скользит лодка, она причаливает к берегу, и из нее выходят верховный жрец Рамфис и принцесса Амнерис. Они входят в храм: это канун ее бракосочетания с Радамесом, и она должна помолиться.

Когда они исчезают, появляется Аида, укрытая вуалью, у нее здесь встреча с ее возлюбленным. Если, говорит она, этой встрече суждено быть последней, она не выдержит разлуки и бросится в воды Нила. Она поет свой второй большой романс — «O patria mia» («О край родимый мой...»), в котором она с тоской вспоминает о родной стране.

Но прежде, чем появиться здесь Радамесу, Аиду обнаруживает ее собственный отец. Поначалу они нежно поют о своей родной стране, но у Амонасро в голове созрел более серьезный план. Их армия вновь окрепла. Он готов к сражению. Единственное, что ему необходимо знать, где атаковать египтян. И Аида должна раздобыть эти сведения от

своего возлюбленного. Она в ужасе отшатывается, но Амонасро столь красноречив в описании того, что будет означать для ее собственного народа поражение, что в конце концов она соглашается.

Заслышав шаги приближающегося Радамеса, Амонасро быстро прячется за деревом. Любовники восторженно приветствуют друг друга. Радамес надеется, что новое сражение, которое готовится, сможет отсрочить его брак с Амнерис. Аида тем временем поглощена мыслью о побеге с ним. Слова Аиды сопровождает восхитительная мелодия (гобоя), проникнутая страстной печалью и тоской о далекой родине. Но Радамес отказывается стать предателем. Аида горькими упреками отвечает на его слова и говорит ему, чтобы он женился на Амнерис, а ее забыл. Радамес уступает. Он соглашается бежать с нею; он даже говорит ей, где находятся воины, встречи с которыми им нужно избежать. Именно этого и ждал Амонасро. Он выбегает из своего укрытия, открывает ошеломленному Радамесу свое имя и предлагает ему трон и безопасность в Эфиопии. Но неожиданно из храма выходят Амнерис и жрец. Амонасро и Аиде удается скрыться, но Радамес отказывается бежать с ними. Полководец, увенчанный славой победы, оказывается уличенным в измене — жестом, полным драматизма, отдает он свой меч жрецу.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1 — это грандиозная сцена Амнерис. Радамес заключен в темницу, находящуюся в подземелье дворца фараона. Амнерис спустилась сюда; она ждет, что узника по ее приказу приведут к ней. Когда Радамес приходит, она умоляет, чтобы ей было разрешено спасти его. Все, что она просит, это отказаться от Аиды и жениться на ней. Даже когда он узнает, что Аида спаслась (хотя Амонасро был убит), Радамес стоически отвергает ее предложение сохранить ему жизнь. Стража уводит его.

Начинается мрачное шествие жрецов в подземелье, где состоится суд над Радамесом. В этот момент обнаруживает себя Амнерис. Ее ревность, говорит она, принесет смерть ее

возлюбленному. Глубоко внизу начинается суд. Радамес обвиняется жрецами в дезертирстве из лагеря перед сражением, в предательстве своей страны, своего фараона, своей чести. Хотя ему дано право защищаться, Радамес не произносит ни слова. Звучит приговор: Радамес будет заживо погребен под алтарем бога, которого он осквернил.

Жрецы поднимаются из подземелья, где они вершили свой суд; им навстречу бросается Амнерис. С негодованием обрушивает она на них свои проклятия, называя их «гнусными тиграми». Но тщетны ее увещевания и мольбы — жрецы непреклонны. И, даже проходя мимо нее, они продолжают повторять свой приговор Радамесу. Сцена завершилась. Амнерис падает без чувств на ступенях у входа в подземелье.

Сцена 2. Действие происходит на двух уровнях. Это была режиссерская идея самого Верди. Наверху — вид внутреннего пространства храма бога Ра, где два жреца приваливают камень к входу в подземелье. Через этот проход Радамес был препровожден в склеп внизу. Здесь он ожидает смерти; сейчас все его мысли об Аиде, которая где-то далеко и, может быть, счастлива, она никогда не услышит о его ужасном конце. Но в этот момент он видит приближающуюся к нему фигуру, едва различимую в темноте. Это Аида. Она узнала, что случилось с Радамесом, и ей удалось проникнуть в подземелье. Она ждала его здесь три дня[1]. С воплем душевного страдания Радамес пытается поднять тяжелый камень, так как не может вынести мысли о том, что Аида, столь юная и прекрасная, умирает здесь, в этом склепе. Но смерть уже забирает ее. Своей последней песней «O terra, addio» («Прощай, земля») она прощается с миром. Радамес присоединяется к ней. Наверху в храм входит Амнерис. Она простирается над склепом и шепчет молитву о Радамесе, который в своих объятиях держит ее умирающую соперницу. Пока она молится и жрецы возносят свою молитву, внизу в склепе возлюбленные навсегда прощаются с жизнью. Медленно опускается занавес.

---

[1] Это объясняет предсмертное состояние Аиды, ясное только в первоначальном варианте либретто.

АЛЬЦЕСТА

Опера в трех действиях Кристофора Виллибальда Глюка на либретто (по-итальянски) Раньеро да Кальцабиджи, основанное на греческом мифе в том виде, как он изложен в одноименной трагедии Эврипида.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АДМЕТ, *царь Фессалии*	*тенор*
АЛЬЦЕСТА, *его жена*	*сопрано*
ГЕРАКЛ, *легендарный силач*	*бас*
ЭВАНДЕР, *придворный*	*тенор*
АПОЛЛОН, *бог*	*баритон*
ТАНАТОС, *бог подземного мира*	*бас*
ВЕРХОВНЫЙ ЖРЕЦ АПОЛЛОНА	*бас*

Время действия: мифическое.
Место действия: Фессалия.
Первые исполнения: Вена, 26 декабря 1767 (по-итальянски); Париж, 23 апреля 1776 (по-французски).

Оперы Глюка, в особенности «Орфей» и «Альцеста», в большей степени, нежели оперы любого другого композитора, получили признание как классические. Этим я хочу сказать, что это самые ранние оперы, постоянно находящиеся в репертуаре оперных театров вплоть до нашего времени. «Альцеста», например, на девять лет старше Американской революции, и она по-прежнему идет на сценах почти всех крупных оперных театров мира. В опере, должно быть, есть нечто такое, что вызывает столь сильный и непреходящий интерес.

И это «нечто» действительно есть в «Альцесте»: в ней возвышенные мелодии и поразительные по красоте арии, в ней мощные и драматические хоры, к тому же их много; в ней впечатляющая оркестровка — отнюдь не «блям-блямные» аккомпанементы, подобно сопровождениям арий в старых операх. Но прежде всего — это старая, как сам мир, история, в которой драматизм коллизий и страстность музыки составляют единое целое. Сюжет оперы основан на извечной драматической теме любви — любви, которой герои верны до гроба. Этот сюжет — часть греческой мифологии, и его можно найти у Эврипида.

В тот период, когда Глюк сочинял эту оперу, он был вовлечен в беспрецедентную эстетическую войну. Он пытался очистить оперу от некоторых излишеств, которые, как он был уверен, довели итальянскую оперу до абсурда; особо он подчеркивал, что музыка должна служить развитию драматического действия, а не быть сама по себе. Его аргументы ясно изложены в знаменитом предисловии к первому изданию партитуры. Это предисловие должен прочитать каждый, кто интересуется оперой. (Кстати, на самом деле оно было написано либреттистом Кальцабиджи; Глюк его только подписал).

Опера имела огромный успех в Вене, где она была поставлена по-итальянски. Десять лет спустя для Парижа Глюк создал кардинально измененную версию — такой вариант оперы в гораздо большей степени соответствовал провозглашенным им принципам, и с тех пор опера всегда ставится в этой редакции. На сей раз опера провалилась. Глюк воспринял это философски; он писал: «Альцеста» может не понравиться, только пока она новая. Ее время еще не пришло. Через двести лет, скажу я вам, она будет нравиться...» Художник, высказавший такую уверенность, оказался прав. Я, по крайней мере, убежден, что он был прав. Предсказание это сбылось не через двести, а уже через двадцать лет.

ДЕЙСТВИЕ I

В первом действии оперы граждане города-государства Фессалии уже оплакивают своего доброго царя Адмета, который вот-вот умрет. Они молят Аполлона, чтобы он, этот

бог, предпринял что-нибудь, чтобы спасти их любимого царя. Придворный Эвандер сообщает о прибытии к храму царицы Альцесты и двух ее сыновей. Она присоединяет свой голос к общей молитве (звучит чудесная ария «Grands dieux du destin» — «Бог вечный, бессмертный»). Ответ на эту мольбу звучит не сразу. Наконец после предложения жертвоприношения и исполнения величественного балета Верховный жрец возвещает решение оракула храма Аполлона. Да, говорит он, Адмету может быть спасена жизнь, но тогда кто-то должен добровольно отдать за него свою жизнь. Не находится ни одного столь преданного, и постепенно все его подданные рассеиваются из храма, оставляя Альцесту одну. Именно теперь наступает ее великий момент (и, соответственно, ее большая ария, в которой она решает принести себя в жертву ради спасения мужа («Ombre, larve, compagne di morte» — «Тени, призраки, спутники смерти»). На этой благородной ноте завершается первое действие оперы.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие оперы начинается всеобщим ликованием народа по поводу того, что их любимый царь вновь воспрял, спасенный богами. Они поют и танцуют. Все радуются. Адмет вместе со всеми шлет свое благодарение богам. Однако он знает, что кто-то по условиям богов должен принести себя в жертву. Он начинает беспокоиться из-за отсутствия своей жены, царицы Альцесты. Но вот она появляется. Стараясь сделать вид, что ничего не произошло, она принимает участие в общей радости. Но, по мере того как Адмет ее расспрашивает о случившемся, ему начинает открываться правда. В конце концов Альцеста подтверждает страшное предположение Адмета: Альцеста предложила богам свою жизнь, чтобы спасти Адмета. В отчаянии Адмет устремляется к ней, поскольку не может представить себе жизни без Альцесты так же, как она — жизни без него. Но, как указывает Альцеста, решение принято: боги приняли ее жертву. Она с болью расстается с детьми («Ah, per questo gia stanco mio core» — «Ах, истомилось сердце») и отправляется в царство Гадеса (Аида), царство смерти.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Как и первое действие, последнее начинается со всеобщего оплакивания. Но на сей раз народ Фессалии скорбит о потере их царицы Альцесты, умершей вместо царя Адмета. Появляется новая фигура. Это Геракл, силач, который только что исполнил свой двенадцатый и последний подвиг. Старый друг этой семьи, он был глубоко потрясен, когда узнал от Эвандера о том, что случилось. Он тут же решает попытаться вернуть Альцесту из царства смерти. (Его последний подвиг, хотя Геракл достаточно скромен, чтобы козырять им, состоял в том, что он вынес из Гадеса обратно на свет пса Цербера (или Кербера). Таким образом, надо полагать, он ощущал себя вполне готовым для того нового дела, к которому чувствовал себя призванным).

Сцена 2 переносит нас к вратам Гадеса. Альцеста желает войти в них — то есть умереть. Хор из царства теней предостерегает ее — она не может войти сюда, пока не наступит ночь. Появляется Адмет, следовавший за нею к вратам Гадеса; он полон решимости войти туда вместо нее. Но Альцеста, исполненная высшего благородства, запрещает ему сделать это. Перед ними предстает бог смерти Танатос и предлагает Альцесте последний шанс отказаться от данного ею обета, остаться на земле, жить и позволить Адмету занять ее место. Альцеста остается непреклонна в своем решении.

Опускается ночь. Хор обитателей царства теней призывает Альцесту вступить в их владения. Она уже готова сделать это, как появляется отважный Геракл. Он сражается со всеми, кто населяет Аид, и в конце концов выходит из этого сражения победителем. Тогда в ход событий вмешивается сам великий бог Аполлон. Он настолько потрясен взаимной преданностью мужа и жены, а также и доблестью их друга Геракла, что провозглашает счастливый конец этой трагедии. Гераклу даровано бессмертие, Альцеста и Адмет возвращаются на землю, служа образцом для всех счастливых супругов. Врата Аида исчезают, является толпа людей, и опера завершается хором радости и полным достоинства и величия, но веселым балетом.

АМАЛ И НОЧНЫЕ ГОСТИ

Одноактная опера Джан-Карло Менотти на либретто (по-английски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АМАЛ, *мальчик-калека*		*мальчиковое сопрано*
ЕГО МАТЬ		*сопрано*
КАСПАР	*три царя*	*тенор*
МЕЛЬХИОР		*баритон*
БАЛТАЗАР		*баритон*
ПАЖ ЦАРЕЙ		*баритон*

Время действия: первый сочельник.
Место действия: дорога в Вифлеем.
Первое исполнение: телепрограмма из Нью-Йорка, 24 декабря 1951 года.
Первое сценическое исполнение: Нью-Йорк, 27 апреля 1952 года.

«Амал и ночные гости» — первая опера, заказанная телевизионной компанией для показа по телевидению. Национальная радиовещательная компания (NBC) передала телевизионную версию оперы в сочельник 1951 года, и она получила настолько теплый прием, что ее исполнение стало ежегодным событием. Были сделаны попытки сохранить первоначальный состав исполнителей в последующие годы, но, поскольку главная партия написана для мальчикового сопрано, возникли вполне очевидные трудности. Тем не менее аудитория, смотревшая эту оперу при каждом ее телевизионном показе, достигала нескольких миллионов человек, и, таким образом, «Амала» посмотрело больше американцев, чем любую другую оперу, и уж во всяком

случае больше, чем какую бы то ни было американскую оперу.

Сюжет оперы разворачивается в первый сочельник. В маленькой хижине живет бедная вдова и ее увечный сын Амал. Он передвигается на костылях и любит играть на своей пастушеской свирели. У него также очень богатое воображение — он постоянно что-то фантазирует. Вот почему его мать поначалу не верит тому, что он говорит, а именно, что есть три царя, призывающие их. Он также очень любопытный мальчик. Потому-то он и задает царям очень личные вопросы, например, есть ли голубая кровь? Или что в ларцах, которые они несут? А цари очень простые и честные люди. Потому они дают Амалу очень простые и честные ответы. И потому они необычайно рады, когда пастухи (соседи Амала) приходят и приносят им свои простые дары. И самым прелестным даром из всех оказывается танец пастуха.

Цари также добры и сердечны. Потому они снисходительно отнеслись к тому, что мать мальчика была уличена в краже золота, которую она совершила ночью. Они решают, что младенец, которого они идут увидеть (который, конечно же, есть Младенец Христос) не нуждается ни в каком золоте. И потому они так искренне рады, когда Амал неожиданно обнаруживает исчезновение недуга.

Амал и его мать очень любят друг друга. Потому Амал, хотя и калека, нападает на царского пажа, когда тот пытается взять украденное ею. И вот почему, когда мальчик уходит с царями, вы совершенно верите матери и сыну, когда они поют свой очень простой дуэт: «Я очень скучаю без тебя». Когда Амал уходит по дороге с царями, он снова наигрывает на своей свирели — точно так же, как он играл, когда занавес поднялся.

АНДРЕ ШЕНЬЕ

Опера в четырех действиях Умберто Джордано на либретто (по-итальянски) Луиджи Иллики, написанное по мотивам жизни поэта Андре Шенье.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АНДРЕ ШЕНЬЕ, *поэт*	*тенор*
ГРАФИНЯ ДЕ КУАНЬИ, *аристократка*	*меццо-сопрано*
МАДЛЕНА ДЕ КУАНЬИ, *ее дочь*	*сопрано*
БЕРСИ, *служанка-мулатка Мадлены*	*меццо-сопрано*
ШАРЛЬ ЖЕРАР, *другой слуга*	*баритон*
«ЩЕГОЛЬ», *шпион*	*тенор*
МАТЬЕ, *официант*	*баритон*
РУШЕ, *друг Шенье*	*бас*
МАДЛОН, *старая женщина*	*меццо-сопрано*
ДЮМА, *президент революционного трибунала*	*баритон*
ШМИДТ, *тюремщик тюрьмы Сен-Лазар*	*баритон*

Время действия: действие I – вскоре после Французской революции; действия II – IV – 1794 год.
Место действия: Париж.
Первое исполнение: Милан, 28 марта 1896 года.

Подлинная история Андре Шенье дала основание Луиджи Иллики написать настолько же романтическое, насколько и лишенное исторической достоверности либретто. Шенье родился в Константинополе. Его отец был французским аристократом, а мать — гречанка. Будучи молодым человеком, он вел весьма бурную жизнь в Париже, начал рано писать стихи и в какой-то момент задумал изложить — в

поэтической форме — полную энциклопедию человеческих знаний. Он избрал — как оказалось ненадолго — карьеру дипломата в Лондоне, боролся за идеалы Французской революции, но противился ее крайностям. Он писал горькую сатиру на эту тему и ощущал себя в полной безопасности до одного злополучного вечера, когда, посетив своего друга-аристократа неподалеку от Парижа, был арестован полицией, которая разыскивала кого-то совсем другого. Это не было ошибочной идентификацией: полицейские просто не желали возвращаться с пустыми руками. За сто сорок дней, проведенных в заключении, он написал столько великолепных стихов, что его поэзия обеспечила ему прочное и важное место в истории французской литературы. Только после его смерти многое из его ранних творений, которые оставались неопубликованными, было обнаружено в разных местах и стало предметом серьезного изучения и критической оценки, чего удостаиваются только великие из умерших.

Его брат, Жозеф, ведущий драматург революции, должно быть, имел достаточное политическое влияние, чтобы спасти его, но он полагал, что наилучший шанс для Андре остаться в живых — это тихо пребывать в тюрьме, пока его не забудут. Жозеф просчитался. В возрасте тридцати двух лет Андре взошел на гильотину. Последнее обстоятельство — единственное, что в либретто Иллики достоверно. При этом, однако, в целом характер этого молодого человека обрисован довольно верно.

«Андре Шенье» — это четвертая опера Джордано. Он сочинил ее, будучи еще безвестным молодым человеком двадцати семи лет, работая на каком-то складе в Милане, где хранились надгробия и другие могильные скульптуры. (Я упоминаю об этом как только лишь о любопытном факте; он не имеет никакого особого значения.) Сразу после премьеры, которая состоялась 28 марта 1896 года, он стал знаменитым и оставался таким до самой своей смерти в 1948 году, даже при том, что ни с одним другим своим произведением он не имел такого успеха, как с «Андре Шенье». Это была карьера, схожая с карьерами других веристов[1] того времени

[1] От. итал. *vero* — правдивый. Веризм — реалистическое направление в итальянской литературе, опере, живописи конца XIX века.

Масканьи и Леонкавалло: каждый из них сочинил необычайно популярную оперу в двадцать лет, но ни тот, ни другой не смогли повторить этого успеха.

ДЕЙСТВИЕ I

В танцевальном зале замка графини де Куаньи во французской провинции готовятся к приему гостей. Здесь в последний раз предаются веселью представители французской аристократии — скоро покатится каток Французской революции (действие происходит январским вечером 1789 года). Слуги передвигают мебель, готовя зал к большому приему. Среди них Шарль Жерар, главный баритон в этой опере. В своей вступительной арии он поет о своей безнадежной любви к Мадлене де Куаньи, дочери его хозяйки; он скорбит о том, что его отец, уже очень престарелый, все еще должен тяжело трудиться, обеспечивая свое существование; он негодует на надменных господ и предрекает конец старого мира — он уверен, что однажды его класс восстанет и разрушит этот ненавистный ему дом («Son sessant' anni, o vecchio, che tu servi!» — «Да, шестьдесят лет, старик, служил ты верно»). Входит графиня де Куаньи со своей дочерью Мадленой, необычайно красивой блондинкой. Графиня удостоверивается, что все готово для приема. Наконец съезжаются гости. Царит общее оживление, гости беседуют о политических событиях. Поют приглашенные для их увеселения музыканты.

Среди гостей на вечере присутствует молодой поэт Андре Шенье. Мадлена непринужденно просит прочитать несколько его стихотворений. Поначалу он отказывается, но затем, высказав всевозможные комплименты дамам, читает поэму, в которой звучит гневный протест против нищеты обездоленных в его любимой стране и бесчувствия власть имущих, заставляющего разувериться во всем, даже в любви. Никто из высшего общества, приходит он к заключению, не в состоянии по-настоящему любить. Эта прямо-таки обвинительная речь — замечательная теноровая ария, известная как «Improvviso» (импровизация) («Un di all'azzurro spazio!» — «Был день... На небеса и я глядел безмолвно»). Все на вечере

шокированы, гости возмущены стихами Шенье, и, чтобы скрыть смущение, графиня приказывает музыкантам играть гавот. Но едва начинается танец, как в зал входит ведомый Жераром хор нищих («La notte e il giorno» — «И ночью и днем мы бродим в печали»); Жерар гневно осуждает своих хозяев. Он символическим жестом срывает ливрею со своего старого отца. Хозяйка дома велит выгнать из зала всех нищих, а Жерара уволить. Шенье, сочувствующий Жерару, следует за ними. Затем, когда мир и порядок вновь восстанавливаются, танцы возобновляются. Аристократы, очевидно, не видят символической надписи на стене. (У автора здесь аллюзия на библейский сюжет: пир Валтасара, во время которого на стене появились слова, смысл которых никто не мог уразуметь, пока не был призван пророк Даниил и не объяснил, что они означают конец царства Валтасара. — *А.М.*).

ДЕЙСТВИЕ II

Прошло несколько лет: свершилась революция, Бастилия взята, и теперь правит восставший народ. Один из лидеров революции — Жерар, бывший лакей. Поэт Андре Шенье также на стороне восставших, но теперь его подозревают как контрреволюционера. Что касается аристократов Куаньи, то их замок был сожжен дотла, и спаслась только Мадлена.

Действие происходит на улице возле одного из парижских кафе. Мулатка Берси, прежняя служанка Мадлены, а теперь радостная бунтарка, разговаривает с человеком, который хвастается своим невероятным прозвищем «Невероятный». (В оригинале — «incredibile» *(итал.)*, точный перевод французского «l'incroyable» (дословно — «невероятный»); «инкрояблями» называли представителей «золотой молодежи» эпохи французской буржуазной революции и Директории, щеголявших (отсюда кличка нашего персонажа — «Щеголь») вычурностью в одежде и речи. — *А.М.*). Шпионящий в пользу Жерара, он знает, что Берси все еще в тесных взаимоотношениях с одной аристократической дамой (конечно, с Мадленой), и спрашивает ее, неужели она не боится быть уличенной. В своей арии Берси смело заявляет, что не боится шпионов Робеспьера («Temper?.. Perché?» — «Робеть?.. Зачем?»).

Поэта встречает в кафе его хороший друг Руше. Он принес Шенье паспорт и убеждает его покинуть страну, поскольку его теперь разыскивают. Но Шенье решает остаться («Credi al destin» — «Веришь судьбе ты?»). С недавнего времени он получает таинственные и загадочные письма от одной дамы и как истинный романтический поэт влюбляется в нее («Io non ho amato ancor!» — «Я не знал любви!»). Мимо проходит толпа, и первым шествует Жерар. Все еще влюбленный в Мадлену, он описывает ее Щеголю, и шпион обещает найти ее в эту же ночь. Он уходит вслед за Берси и вскоре видит, как она разговаривает с Шенье. Берси говорит ему, что таинственная дама, пишущая ему письма, готова встретиться с ним. Щеголь скрывается, чтобы из засады наблюдать за происходящим. Входит незнакомка. Конечно же это Мадлена. Естественно, в этот момент звучит дуэт тенора и сопрано, и его кульминация — объяснение в любви Шенье и Мадлены. Щеголь тем временем бежит за своим хозяином Жераром. Здесь же успевает оказаться и Руше, ему удается незаметно увести и спасти даму. Жерар и Шенье обнажают шпаги, но бывший лакей не соперник аристократу, и революционный лидер падает, тяжело раненый. Лежа на земле, Жерар вспоминает их прежнюю дружбу и сообщает Шенье, что его имя в списке тех, кто должен быть казнен, и ему нужно бежать, чтобы защитить Мадлену. До прихода толпы Шенье удается скрыться. Жерар не выдает того, кто его ранил.

ДЕЙСТВИЕ III

Третье действие происходит в революционном трибунале в Париже, где столько мужчин и женщин были либо поспешно, либо неправым судом осуждены на казнь. Вступительный зловещий хор указывает на жестокость и бессердечность происходящего.

Начинается заседание, и Матье (бывший официант) громовым голосом требует от толп народа, чтобы были собраны большие средства на нужды республиканской армии. Ему ничего не удается добиться. Следующим выступает Жерар (бывший лакей), оправившийся после ранения («Lacrime e

sangue de la Francia!» — «Льет кровь и слезы горько Франция!»). Он призывает народ жертвовать всем ради Франции. Кто-то дает золото и драгоценные камни. Слепая старуха – Мадлон – привела даже своего пятнадцатилетнего внука, чтобы записать его в революционную армию («Son la vecchia Madelon» — «Я старуха Мадлон»). Отец мальчика (ее младший сын) был убит при взятии Бастилии, говорит она, а его старший брат – в Альми. И вот ее последняя жертва восторженно принимается революцией. Толпа поет карманьолу — революционную песню-танец, столь часто звучащую на «радостных» церемониях, таких, как гильотинирование.

Когда толпа расходится, крадущейся походкой появляется Щеголь. Он сообщает Жерару, который его и нанял шпионить, что Шенье арестован и что Мадлена, несомненно, последует за ним. Щеголь уговаривает Жерара написать донос на Шенье. Далее следует большая сцена Жерара («Nemico della patria?» — «Он враг отчизны нашей?»). Он садится писать донос. В нем он описывает свои деяния, направленные против патриота и своего бывшего друга (теперь Жераром всецело владеет страсть к Мадлене); он поражен той переменой, которая произошла в нем и превратила его из патриота в убийцу; он с горечью констатирует, что привела его к этому любовь к Мадлене. Документ написан, и Жерер передает его Щеголю.

Когда приходит Мадлена, Жерар рассказывает ей, как он ее сюда завлек; он пытается убедить ее в своей давней преданности и любви («Io t'aspettava! Io ti voleva qui!» — «Я ожидал вас!»). Мадлена хочет убежать, но Жерар преграждает ей путь ; она пронзительно кричит. Неожиданно она снова становится спокойной. В волнующей арии «La mamma morta» («Знай: мать убили») она рассказывает об ужасной смерти своей матери в огне, когда ее дом был сожжен чернью, и предлагает свое тело в уплату за жизнь Шенье. Внезапно Жерар решает защитить Шенье. Но теперь слишком поздно. Он получает известие, что Шенье уже здесь и его собираются судить. Входят члены суда; с несколькими заключенными суд быстро расправляется. Наконец приносят недавно написанный донос Жерара на Шенье. Жерар тщетно пытается спасти Шенье. Он протестует и утверждает, что его собственный донос – это ложь, но суд и толпа считают, что его

подкупили, чтобы он это заявил. Шенье (в отличие от других) разрешается защищаться, и он поет звонкую арию («Si, fui soldato» — «Да... я солдатом был»), полную мужества и патриотизма.

Но даже заступничество Жерара бессильно. Судьи удаляются, и во время краткого ожидания их приговора Шенье видит Мадлену, и душа его ободряется. Приговор, конечно, такой, какой хочет услышать толпа: виновен. И кара — смерть. Под отчаянные крики Мадлены, взывающей к Шенье, поэта уводят в камеру смертника.

ДЕЙСТВИЕ IV

Последнее короткое четвертое действие происходит во дворе тюрьмы Сен-Лазар. К концу дня Шенье должен быть казнен, и сейчас он сидит за столом и пишет. Его навещает его друг Руше, и после ухода тюремщика Шенье читает Руше только что написанное. Это прелестные стихи — прощание поэта с жизнью («Come un bel di di maggio» — «Как день волшебный мая»).

Руше должен уйти, и, пока Шенье провожает его, в камеру входит его старый друг и соперник Жерар, ведя с собой Мадлену. Она подкупила тюремщика, чтобы занять место одной из приговоренных к смерти, так что теперь она может оставаться с Шенье до самой его казни. Глубоко тронутый Жерар удаляется, чтобы попытаться обратиться к самому Робеспьеру, наиболее влиятельной фигуре во Франции в то время. (В действительности сам Робеспьер — в опере об этом не рассказывается — был казнен через три дня после смерти Шенье.)

Тюремщик приводит Шенье обратно в камеру. Поэт застает здесь свою возлюбленную. Звучит экстатичный, почти ликующий финальный любовный дуэт: Мадлена и Шенье мечтают соединиться в смерти («Vicino a te s'acqueta» — «Вблизи тебя так страстно»). Возвратившийся Жерар плачет: Робеспьер отклонил его прошение лаконичной резолюцией: «И Платон изгонял поэтов из своей республики». Входят гвардейцы; произносятся имена Андре Шенье и Идии Легрей (той, которую заменила собой Мадлена); и вот, держась за руки, влюбленные выходят к гильотине.

АРАБЕЛЛА

Опера в трех действиях Рихарда Штрауса на либретто (по-немецки) Гуго фон Гофмансталя.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГРАФ ВАЛЬДНЕР		*бас*
АДЕЛАИДА, *его жена*		*меццо-сопрано*
АРАБЕЛЛА	*их дочери*	*сопрано*
ЗДЕНКА	*их дочери*	*сопрано*
МАНДРИКА, *богатый джентльмен*		*баритон*
МАТТЕО, *офицер*		*тенор*
ГРАФ ЭЛЕМЕР	*поклонники Арабеллы*	*тенор*
ГРАФ ДОМИНИК	*поклонники Арабеллы*	*баритон*
ГРАФ ЛАМОРАЛ	*поклонники Арабеллы*	*бас*
ФИАКЕРМИЛЛИ		*сопрано*
ГАДАЛКА		*сопрано*

Время действия: 1860 год.
Место действия: Вена.
Первое исполнение: Дрезден, 1 июля 1933 года.

Часто можно слышать суждение, что поздний Рихард Штраус не столь хорош, как Рихард Штраус раннего или среднего периода своего творчества. Например, «Кавалер розы», опера, поставленная в 1911 году, когда композитору было сорок семь лет, — это его самый большой оперный успех. «Арабелла», поставленная двадцать один год спустя, не столь популярна. Это сравнение неизбежно, ведь обе эти оперы — комедии; действие в них происходит в Вене (хотя с разницей почти в столетие); сюжетом обеих является любовная интрига в кругах высшего света и среднего класса; обе знамениты своими вальсами; в обеих фигурирует преле-

стное сопрано, переодевающееся в костюм юноши. При всем этом, однако, «Кавалер розы» очень популярен, а «Арабелла» нет. Почему? Может быть, старый маэстро потерял к шестидесяти восьми годам свое чувство юмора? Думаю, что нет. Большинство, я полагаю, согласится с тем, что лучшие страницы «Арабеллы» написаны столь же восхитительно, что и лучшие эпизоды в «Кавалере розы». Допускаю, правда, что этого «лучшего» в «Арабелле» не так много, как в «Кавалере розы». Не буду спорить: в «Арабелле» довольно много скучных длиннот. Но лучшее в ней достойно того, чтобы это слушать и хранить в памяти.

ДЕЙСТВИЕ I

Этот сюжет разворачивается в Вене 1860 года. Бедный отставной офицер, граф Вальднер, привел свое семейство в номер люкс одного из венских отелей, надеясь игрой в карты здесь или, быть может, выгодным замужеством своей старшей дочери вернуть потерянное состояние. Эта старшая дочь — Арабелла, и для нее копились деньги, чтобы достойным образом ее одеть и представить на великосветском балу. Младшую дочь, Зденку, решено было переодеть мальчиком и представить под именем (в таком случае — мужским) Зденко — так менее накладно.

Все необходимые для понимания дальнейшей интриги обстоятельства мы узнаем из вступительной семейной сцены, происходящей в холле дорого обставленного номера-люкс, который заняло семейство Вальднера. Жена графа, Аделаида, говорит о своей судьбе, а маленькая Зденка остроумно рассуждает о некоторых докучливых торговцах, требующих уплаты долга.

Когда Зденка остается одна, в дверь звонит один из наиболее подходящих и наиболее страстных поклонников Арабеллы. Его имя Маттео, он галантный итальянский офицер. Маттео признается, что хотел бы видеть девушку — Зденку — своей будущей свояченицей. Он рассказывает ей, что если бы он не получил пару дней назад поистине чудесного письма от Арабеллы, то был бы на грани самоубийства. Арабел-

ла, по-видимому, уже в течение многих дней даже не смотрела на него. Он оставляет букет цветов для своей возлюбленной, и, когда уходит, из монолога Зденки мы узнаем истинное положение дел. Это она сама давно влюблена в Маттео, и именно она написала это «поистине чудесное» письмо ему, заставив его поверить, что оно от ее сестры.

Но ясно, что Маттео «неподходящая пара» для Арабеллы. Мы узнаем о ее мыслях на этот счет, а также и некоторые другие ее суждения из длинного дуэта сестер — одного из самых чудесных эпизодов оперы. Она считает, что ее избранником должен быть один таинственный незнакомец, с которым она никогда не разговаривала, но которого много раз видела около отеля. Зденка простосердечно говорит Арабелле об ухаживании Маттео, а Арабелла столь же искренне убеждает Зденку сбросить с себя чужие одежды и самой отыскать себе подходящего мужчину. Затем Арабелла рассуждает об истинной любви. «И когда явится настоящий, ни одна из нас ни секунды не будет колебаться», — поет Арабелла. Ее мелодия (это старая хорватская песня) начинается с четырех нот популярного мотива «Как я холодна». После этого дуэта девушки расходятся — Арабелла должна привести себя в порядок для небольшой прогулки.

Их отца, графа Вальднера, постигает неудача в карточной игре. В качестве последней надежды он написал письмо своему старому богатому другу, холостяку по имени Мандрика. Он надеется, что сможет взять у него в долг денег, и, чтобы тот дал, он вложил в конверт портрет Арабеллы. Однако Вальднер не знал, что его старый друг умер и что все его состояние перешло к его племяннику, высокому, смуглому, обаятельному молодому человеку. Этот младший Мандрика влюбился в портрет Арабеллы, приехал в Вену, чтобы встретить ее, и теперь готов повидаться с ее отцом.

Мандрика рассказывает Вальднеру, что он продал лес ради этого путешествия; он намекает, что практически готов жениться на Арабелле, и предлагает — самым наилюбезнейшим образом — ссудить Вальднеру чек на пару тысяч флоринов. Затем он удаляется, говоря, что сегодня позже он сделает официальное предложение. Вальднер в восторге; он едва мог рассчитывать на такую удачу; он демонстрирует свое новооб-

ретенное богатство — сперва официанту отеля, а затем маленькой Зденке.

Арабелла теперь готова для легкой прогулки верхом. Она высокомерно отзывается о мужчинах, за которых совершенно не хочет выходить замуж, в том числе и о том, который теперь выразил намерение взять ее в жены. И на фоне звучащей в оркестре мелодии «истинного мужчины» она думает о таинственном незнакомце. Он (как слушатель может догадаться, хотя сама Арабелла никоим образом не может еще этого знать) не кто иной, как Мандрика. Тем временем Арабелла размышляет о бале, на котором она непременно будет королевой. Слышатся звуки венецианского вальса, и действие завершается, когда она вместе со своей сестрой Зденкой уходит.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие происходит в тот же вечер, на большом балу. Арабелла — королева этого бала; одному за другим она отказывает в танце. Но вот она встречает Мандрику. Она сразу же узнает в нем того самого «истинного мужчину», и он предлагает ей выйти за него замуж, причем предлагает это даже еще быстрее, чем Ромео Джульетте. В самом деле, их встреча на балу, их любовь, вспыхнувшая с первого взгляда, и их страстный первый дуэт — все это очень схоже с тем, как события развиваются у Шекспира.

После этого дуэта Арабелла на некоторое время покидает Мандрику, заявляя, что хочет проститься со своей юностью, со всем тем, что составляло ее детство. Вместе с одной необычайно нарядно одетой кокеткой, известной как Фиакермилли (которая поет блестящую польку), Арабелла — центр всеобщего внимания; все взоры устремлены на нее. Она посылает свое прощание каждому из трех своих благородных поклонников, но четвертый — Маттео — в отчаянии. Зденка, все еще одетая как мальчик, опасается, что ее возлюбленный может покончить с собой, как он угрожал. Тогда она передает ему ключ с намеком, что он от Арабеллы; она определенно говорит, что впустит его в комнату той, которая

послала ключ. Мандрика, к несчастью, слышит весь этот разговор и полагает, что Арабелла уже задумала изменить ему. С циничным видом он призывает всех пить и веселиться; он флиртует с Фиакермилли; он приглашает кучера выпить шампанского и в конце действия, не скрывая своего негодования, покидает отель.

ДЕЙСТВИЕ III

Снова события происходят в отеле. Маттео обнаруживает, что он обманут. Встреча ему назначена не с Арабеллой, а со Зденкой. Но когда он видит Зденку — на сей раз красивую девушку с длинными распущенными волосами, страстно его любящую, он счастлив. Он забывает об Арабелле.

Что же касается Мандрики и Арабеллы, то ошибка обнаруживается. Арабелла предлагает Мандрике выпить: если он разобьет бокал, то это будет символом их помолвки. Конечно, он его разбивает, конечно, они бросаются друг другу в объятия, и, конечно, они целуются. Занавес опускается. Она вырывается из его объятий и устремляется вверх по лестнице в свою комнату. Настает новый день.

АРИАДНА НА НАКСОСЕ

Одноактная опера с прологом Рихарда Штрауса
на либретто (по-немецки) Гуго фон Гофмансталя.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА В ПРОЛОГЕ:

ДВОРЕЦКИЙ	*говорящий персонаж*
УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ	*баритон*
КОМПОЗИТОР	*сопрано*
ТЕНОР (ВПОСЛЕДСТВИИ ВАКХ)	*тенор*
ОФИЦЕР	*тенор*
УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ	*тенор*
ПАРИКМАХЕР	*бас*
ЛАКЕЙ	*бас*
ЦЕРБИНЕТТА	*сопрано*
ПРИМАДОННА (ВПОСЛЕДСТВИИ АРИАДНА)	*сопрано*
АРЛЕКИН	*баритон*
СКАРАМУШ	*тенор*
ТРУФФАЛЬДИНО	*бас*
БРИГЕЛЛА	*тенор*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА В ОПЕРЕ:

АРИАДНА		*сопрано*
ВАКХ		*тенор*
НАЯДА	*три нимфы*	*сопрано*
ДРИАДА	*три нимфы*	*контральто*
ЭХО	*три нимфы*	*сопрано*
ЦЕРБИНЕТТА		*сопрано*
АРЛЕКИН		*баритон*
СКАРАМУШ		*тенор*
ТРУФФАЛЬДИНО		*бас*
БРИГЕЛЛА		*тенор*

Время действия: XVIII столетие.
Место действия: Вена.
Первое исполнение в первоначальной версии: Штутгарт, 25 октября 1912 года.
Первое исполнение новой редакции: Вена, 4 октября 1916 года.

«Ариадна на Наксосе», эта отчасти классическая мифология, отчасти commedia dell'arte, отчасти венская сатира XVIII века, поначалу была задумана Штраусом и Гуго фон Гофмансталем как небольшой подарок Максу Рейнгарду, великому режиссеру, оказавшему большое содействие в постановке более ранней оперы Штрауса «Кавалер розы». В первоначальной версии «Ариадна» должна была быть своеобразной интермедией, которой развлекает своих гостей Журден в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». (При этом предполагалось опустить в комедии Мольера сцены между влюбленными Клеонтом и Люсиль, турецкую церемонию и, сократив пьесу Мольера с пяти актов до двух, вставить между комедией и одноактной оперой своеобразное интермеццо, в котором высмеиваются подготовка к театральному представлению и нелепый приказ хозяина дома господина Журдена, распорядившегося показать гостям одновременно серьезную оперу и комедию масок. — *А.М.*) Поскольку вечернее представление не могло быть слишком долгим, добрая половина комедии Мольера оказалась принесенной в жертву ради того, чтобы была исполнена эта интермедия Штрауса. И все равно спектакль в таком виде длился слишком долго, эффект был не очень определенным, а постановка весьма дорогостоящей. Она требовала участия в полном составе не только оперной, но также и драматической труппы.

Во всяком случае, дальнейшее показало, что такой пестрый по стилю конгломерат комедии и оперы был лишен жизненной силы. От комедии Мольера решено было совсем отказаться, вместо первоначального интермеццо был сочинен «Пролог на театре», и сама опера несколько изменена. Именно эта новая ее версия, которая обычно дается в наши дни, и описывается на нижеследующих страницах.

ПРОЛОГ

Пролог занимает место мольеровской истории, но теперь сцена происходит во дворце необычайно богатого, чванливого венского буржуа XVIII столетия. Этот безымянный господин задумал очень изысканное развлечение для своих гостей. И вот в его дворце царит большое оживление: представители двух трупп ведут оживленную дискуссию о том, каким должно быть представление. Например, сразу после оркестрового вступления преисполненный самомнения дворецкий заявляет учителю музыки, что сначала должна быть дана опера, а после нее комедия. И когда учитель музыки сообщает об этом композитору, своему ученику и протеже, тот приходит в смятение. Но это не единственый повод для его волнения. Он хочет репетировать с примадонной, ему необходима репетиция с тенором, и он даже думает о новых чудесных мелодиях, которые только что пришли ему на ум и которые он хочет включить в оперу. Тем временем он встречает примбалерину, Цербинетту, и тут же оказывается сраженным ее красотой. На какое-то мгновение он мирится с создавшейся ситуацией. Но тут возвращается дворецкий с поистине обескураживающей перегруппировкой всего действия. Оказывается, хозяин не хочет, чтобы комедия следовала за оперой — он хочет, чтобы они были исполнены одновременно! И все это должно идти не дольше, чем шла бы одна опера.

В большой спешке — и с невероятной путаницей — приходят к компромиссному решению: в новом спектакле оба представления могут идти одновременно. Как это удалось сделать, будет видно из описания самой оперы. Пока шла вся эта подготовка, композитор все больше и больше увлекается кокетливой Цербинеттой. И вот звучит их необычайно пленительный любовный дуэт. Но настает время спектакля. Учитель музыки всех созывает. Композитор поет гимн музыке, и только в последний момент спускается с духовных высот на грешную землю. Он видит, как вульгарные комедианты готовятся уничтожить его оперу. В отчаянии он убегает.

ОПЕРА

Из греческой мифологии мы знаем, что Ариадна, критская царица, помогла Тесею убить Минотавра. Естественно, она влюбилась в героя, и — также естественно — он увез ее с собой. Согласно одной из легенд (сюжетной линии которой следует это произведение), он бесцеремонно покинул ее на острове Наксос. Здесь мы и застаем Ариадну, когда начинается опера. Ее обихаживают три, как они названы, «элементарных существа» — Наяда, Дриада и Эхо, которые восхищены ее красотой. Героиня долго пребывает во сне (именно пока она спала, ее покинул Тесей), но, когда пробуждается (и узнает о своем положении), жаждет — в лучшем вагнеровском стиле — смерти.

На сцене появляется земная кокетливо-жеманная Цербинетта со своими друзьями; они пытаются ободрить полубогиню Ариадну. Друзья Цербинетты, вышедшие прямо из commedia dell'arte, — это мужской квартет, а именно: Арлекин, Скарамуш, Труффальдино и Бригелла. Сначала старается утешить Ариадну Арлекин (баритон этого квартета). Безуспешно. Затем они пытаются все вместе это сделать — пением и танцем. Все безрезультатно. В конце концов к ним присоединяется Цербинетта. Она исполняет большой речитатив и затем арию — безусловно, самую трудную музыку, когда-либо написанную для колоратурного сопрано. Она пытается — очень живо и мелодично — научить Ариадну своей собственной философии жизни и любви, суть которой в том, что, любя и будучи преданной одному, в то же самое время не отвергать другого. Так она поступала со многими (некоторых она называет по имени), а порой имела дело даже одновременно с двумя. Ее ария, с широкими скачками и украшающими мелодию руладами, — чистая нимфоманиакальная колоратура. Ариадна остается равнодушной к словам Цербинетты — она даже уходит в свой грот, в котором живет здесь, на острове, не дождавшись конца ее речей. Закончив же арию, невозмутимая Цербинетта живо демонстрирует на практике свою философию любви: она цинично флиртует с тремя мужчинами одновременно — и это только лишь для того, чтобы покинуть их и уйти с четвертым.

Появляются три нимфы. Они взволнованы: их взору предстал приближающийся корабль, на котором они видят лучезарного бога. Они призывают Ариадну, чтобы она вышла из своего грота. За сценой слышен голос юного бога Вакха. Он только что вырвался из пут волшебницы Цирцеи и теперь поет о своем триумфе. Ариадна тут же приветствует его, принимая его за долгожданного Тесея. Вакх же не имеет с ним ничего общего: он не кто иной, как бог вина. Ариадна и Вакх тут же влюбляются друг в друга; они поют длинный, полный страсти любовный дуэт и в конце его удаляются в грот. (В итоге, как повествует миф, они поженились.)

Но как раз перед тем, как Вакх произносит свои последние слова любви (они доносятся уже из грота), на короткий момент появляется Цербинетта и напоминает нам, что стоит появиться новому мужчине (или богу), как женщины тут же признают его весьма красивым — и это только потому, что он новое лицо.

АФРИКАНКА

Опера в пяти действиях Джакомо Мейербера на либретто (по-французски) Огюстина Эжена Скриба. Часто исполняется по-итальянски.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН ПЕДРО, *председатель королевского совета*	*бас*
ДОН АЛЬВАР, *член совета*	*тенор*
ДОН ДИЕГО, *также член совета*	*бас*
ИНЕСА, *его дочь*	*сопрано*
АННА, *ее служанка*	*меццо-сопрано*
ВАСКО ДА ГАМА, *офицер португальского флота*	*тенор*
СЕЛИКА, *индийская невольница*	*сопрано*
НЕЛУСКО, *индийский невольник*	*баритон*
ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР ЛИССАБОНА	*бас*
ВЕРХОВНЫЙ ЖРЕЦ БРАМЫ	*баритон*

Время действия: около 1500 года.
Место действия: Лиссабон, Индия и океан между ними.
Первое исполнение: Париж, 8 апреля 1865 года.

Не раз история оперы знала появление композитора, произведения которого, казалось, доминировали в репертуаре театров. Так было с Генделем в Англии; так было со Спонтини в Германии, так было с Мейербером во всей Западной Европе и Америке. Затем, практически в течение всего лишь одного сезона, как это было с Генделем и Спонтини, их произведения исчезают со сцены и после этого редко, если вообще, возобновляются. Произведения Мейербера исчезли из репертуара оперных театров не столь быстро. Мейербер умер на вершине своей популярности (премьера «Африканки» состо-

ялась через год после его смерти); и совершенно невозможно было представить себе сезон в каком-нибудь большом оперном театре — во времена наших прабабушек — без «Гугенотов», «Пророка», «Диноры» или «Африканки». К середине тридцатых годов нашего столетия Мейербер, однако, напрочь исчез со сцены «Метрополитен-опера», как и многих других оперных театров, и, хотя его еще исполняли во французских оперных музеях и ставили время от времени в Германии, он с сожалением должен был бы признать, что мода на него к этому времени прошла. Оперы многих ушедших в гораздо более глубокую тень композиторов избежали полного забвения благодаря тому, что были записаны на грампластинки. Но ни одной из некогда необычайно популярных опер Мейербера нет в нашем распоряжении в таком виде. (Это утверждение относится к 1957 году, когда автор писал эту книгу; в настоящее время положение изменилось, и имеется даже несколько разных исполнений опер Мейербера, записанных на компакт-диски. — *А.М.*)

О причинах этого пренебрежения можно высказывать лишь предположения. Мои собственные размышления по этому поводу привели меня к выводу, что Мейербер был настолько человеком театра, настолько, как мы сейчас сказали бы, шоуменом, что, когда мода на его столь помпезные представления прошла, они показались чересчур ходульными и искусственными даже для широких слоев с их не особенно взыскательным вкусом. Его партитуры полны чудесных эффектных номеров; но они пестры, рассчитаны на сценический эффект; и одной или двух подлинных жемчужин, подобных арии «О блаженство, упоенье!» из «Африканки», недостаточно для того, чтобы вне театральной сцены его творения были бы жизнеспособными целиком. Возможно, в каком-то будущем они будут восприниматься как старинные оперы и в таком случае будут представлять интерес. Тогда их воскрешение на сцене в той или иной форме станет оправданным. Великолепие генделевских оперных партитур постепенно раскрывается благодаря их концертным исполнениям и осуществленным грамзаписям, хотя их сценический стиль слишком классически жёсток, чтобы с успехом быть сегодня представленным в театре. Даже Спон-

тини с интересом слушается в грамзаписи. Люди, столь властно притягивавшие к себе в свое время внимание слушателей, должны обладать какой-то жизненной силой и для нас, и я уверен, что великие творения Мейербера в один прекрасный день бесспорно будут оценены по достоинству.

ДЕЙСТВИЕ I

Зал Верховного королевского совета в Лиссабоне. Незадолго до встречи королевского советника Португалии в Лиссабоне дочь одного из членов совета, Инеса, признается в арии своей служанке Анне, что глубоко надеется на скорое возвращение из дальнего плавания целой и невредимой флотилии Бартоломео Диаса, ведь она влюблена в Васко да Гама, молодого офицера, принимающего участие в этой экспедиции.

Отец Инесы, дон Диего, приносит ей первую плохую новость: король выбрал ей жениха в лице дона Педро, председателя королевского совета, человека, к которому она питает глубокое отвращение. Далее выясняется, что самому дону Диего нравится этот союз, и дочь должна подчиниться выбору короля и отцовской власти. Другая плохая новость приходит от самого дона Педро. Он сообщает Инесе, что экспедиция Диаса погибла практически со всеми членами команды во время кораблекрушения. И, отвечая на расспросы Инесы, дон Педро, просматривая список погибших офицеров, подтверждает, что Васко да Гама значится среди них. В этот момент исполняется терцет, в котором — на одной стороне сцены — дон Диего пытается утешить свою скорбящую дочь, при этом прося ее не возбуждать подозрения ее нового жениха, а тем временем дон Педро — на другой стороне сцены — поет об этих самых подозрениях.

По знаку отца Инеса удаляется. В зал входит в полном составе совет, все в военном облачении. Начинается короткая церемония открытия заседания — звучит мощный мужской хор в честь Великого инквизитора, возглавляющего обскурантистов Португалии. На заседании совета обсуждается вопрос:

следует ли посылать взамен погибшей новую экспедицию для открытия Индии. Великий инквизитор категорически против каких бы то ни было новых, столь же значительных трат денег и усилий. Дон Педро со своей стороны, ссылаясь на поддержку короля, убеждает в том, что необходимо сделать все, чтобы найти остатки экспедиции Диаса, а дон Альвар, один из самых молодых членов совета, делает сенсационное заявление о том, что не все погибли и один из спасшихся членов экспедиции ждет, чтобы его выслушали.

Этот спасшийся в кораблекрушении не кто иной, как бесстрашный молодой моряк Васко да Гама. Дон Педро и дон Диего смущены. Васко в волнении описывает обстоятельства гибели спутников Диаса и рассказывает, что он чудом спасся, что первым проник в неведомую страну и, несмотря на страдания и лишения, изучил этот богатый край. Он горячо ратует за то, чтобы была снаряжена новая экспедиция. Дискуссия продолжается. Великий инквизитор категорически выступает против, и вот-вот его мнение возобладает. Тогда Васко пускает в ход свою козырную карту. Это двое темнокожих молодых чужестранцев — Селика и Нелуско. Они держатся с необычайным достоинством. Несмотря на название оперы, Селика в действительности индийская королева, Нелуско — ее придворный, влюбленный в нее. Они были захвачены как рабы неподалеку от Мыса штормов, но кроме этих скудных сведений Селика не скажет ничего. Однако ее полные страсти взгляды, которые она бросает на Васко, и ярость Нелуско, когда он их замечает, красноречиво говорят о том, кто в кого влюблен. Тем временем Васко указывает, что эти плененные доказывают тот факт, что за Африкой имеется неизвестная земля, и стоит затратить силы и средства на посылку туда экспедиции.

На совете продолжается бурная дискуссия. В конце концов все возносят молитву о божественном провидении. После этого совет выносит свой вердикт, который оглашается Великим инквизитором: Васко да Гама сошел с ума и его прошение о снаряжении новой экспедиции отклонено. Васко негодует по поводу такого решения, он заявляет, что Колумба тоже считали сумасшедшим. Он называет членов совета поборниками тьмы и палачами. Совет

возмущен. Великий инквизитор требует осуждения оскорбителя. Именем Папы он приговаривает Васко к пожизненному заключению. Вместе с Васко в камеру отправляются и двое индийцев.

ДЕЙСТВИЕ II

Келья в тюрьме инквизиции. Васко спит. Влюбленная в него Селика стережет его сон. Она поет свою чудесную арию, которая начинается как колыбельная, но постепенно к концу превращается в страстное, откровенное признание в любви («Sur mes genous» — «Склонись ко мне, ко мне на грудь»). В конце арии к ним подкрадывается Нелуско. Он набрасывается с кинжалом на спящего Васко с целью убить его. Селике удается удержать его. Нелуско объясняет свой поступок ненавистью к христианам: он хочет мстить за свое рабство. Селика напоминает ему, что Васко спас их жизни, купив их на рынке рабов, и более того, человек, принадлежащий к такому гордому роду, как Нелуско, не может убить беззащитного спящего человека. В эмоционально насыщенной арии («Fille des rois» — «О дочь царей!..») Нелуско все же клянется отомстить за все. В нем бушуют страсти — он намерен мстить за позор отчизны, и он пылает ревностью к Васко, которого, как он ясно теперь видит, любит Селика. В порыве ярости он снова набрасывается на Васко. Селика в страхе будит Васко. Нелуско прячет кинжал и отходит в сторону.

Васко тоскует по Инесе, клянется ей в вечной любви и рассматривает карту, пытаясь найти путь в Индию. Селика показывает ему наиболее простой путь туда. Васко так обрадован этими сведениями (это было как раз то, что он предполагал с самого начала, говорит он), что заключает в объятия индийскую девушку. Селика несказанно счастлива, но к этому чувству примешивается чувство страха.

В этот момент дверь в камеру отворяется и появляются четверо — дон Педро, дон Альвар, Инеса и Анна. Они застают Селику в объятиях Васко. Опомнившись, Васко с любовью приветствует Инесу, и тогда Селика в ярости бросается

к своей сопернице, но Васко ее удерживает. Вся эта сцена — вокальный септет практически без аккомпанемента оркестра. Из высказываний всех его участников становится ясно, что Инеса заплатила за свободу Васко потерей своей собственной свободы — она выходит замуж за дона Педро. Далее сообщается, что король принял решение отправить экспедицию в Индию и назначил дона Педро (а не Васко да Гама) ее начальником. Это крах мечтаний Васко. И наконец, что экспедиция отправляется сегодня же и Селика и Нелуско поплывут вместе с Инесой. Васко проклинает весь мир и предается отчаянию. Нелуско предлагает дону Педро себя в качестве кормчего, обещая указать верный путь. Дон Педро охотно принимает это предложение и покупает Нелуско у Васко. Он уходит, уводя Инесу, теперь его жену. За ними следуют Нелуско и Селика.

ДЕЙСТВИЕ III

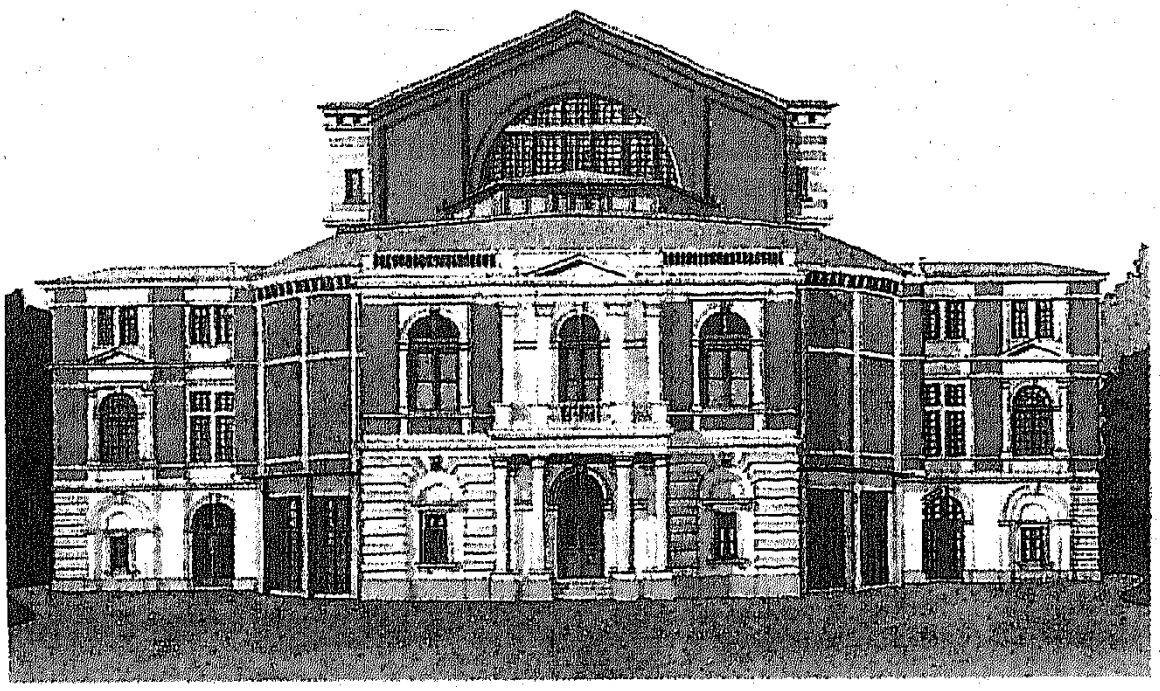
Очень сложные декорации требуются для этого действия, которое происходит на борту флагманского корабля флотилии дона Педро, плывущей восточным путем в Индию. Почти все действие происходит на верхней палубе; внизу мы видим разные отсеки корабля с каютами для пассажиров.

Раннее утро чудесного дня в океане. Инеса беззаботно лежит, загорая на солнце. Селика и остальные сопровождающие ее девушки развлекают ее пением; их хор поет о приятном и легком путешествии. Дон Педро довольно глупо высказывается по поводу своих собственных способностей как навигатора; матросы хором запевают — как им и надлежит делать — свою матросскую песню. В конце концов все голоса и оркестр радостно сливаются в прекрасной молитве Св. Доминику, покровителю мореплавателей.

Нелуско был взят на корабль в это путешествие в качестве кормчего: это именно он выкрал карты Васко да Гамы и передал их дону Педро. Дон Альвар предупреждает Педро, что индийцу — он в этом совершенно убежден — ни в коем случае нельзя доверять ведение флотилии, ведь два корабля уже разбились о рифы. Но раздражительный и не терпящий

возражений начальник экспедиции настаивает на том, чтобы Нелуско было разрешено изменить курс. Индиец уверяет, что из-за Адамастора, бога штормов, разбились те два корабля. Со зловещей радостью он грозит европейцам гневом грозного владыки морей и, созвав матросов, поет свою балладу «Adamastor, roi des vagues profondes» («Адамастор, грозный царь океана»).

На самом деле Нелуско направляет корабль прямо на рифы. Именно так он в предыдущей экспедиции погубил корабли Диаса. Теперь он опасается, что его замысел может расстроиться, поскольку на горизонте появился корабль под португальским флагом и с него послана лодка с посланником. Этим гонцом оказывается сам Васко да Гама, отправившийся вдогонку за доном Педро. Явившийся на шлюпке Васко да Гама великодушно предупреждает дона Педро об опасности взятого им направления, но тот не верит и, иронизируя, говорит, что Васко привела на его корабль не забота о нем, доне Педро, а ревность к нему. Напрасно Васко пытается убедить его изменить курс, рассказывая, как в прошлый раз при аналогичных обстоятельствах, когда флотилия разбилась, на них напали полчища индийцев. Дон Педро не желает ничего слушать. Васко в отчаянии бросается на него с оружием в руках. На крики дона Педро появляется Нелуско, все это время подслушивавший их разговор. Вместе с несколькими матросами он обезоруживает Васко. Дон Педро приказывает матросам привязать Васко к мачте и расстрелять. Услышав голос Васко, из своих кают выбегают Инеса и Селика; они молят дона Педро пощадить Васко (Селика даже грозит ему кинжалом), но он непреклонен. В эпизоде, который в постановках оперы обычно опускается, Педро приказывает так же, как Васко, привязать к мачте и индийскую девушку и сечь ее — захватывающее сценическое действие, которое прерывается предупреждением о приближающейся буре. Педро не успевает казнить своего соперника — ураганный ветер бросает корабль на риф, и почти тут же индийские воины его захватывают и начинают безжалостно расправляться с мужчинами и женщинами. Бесполезны мольбы португальцев. Сцена завершается триумфальным мужским хором индийцев во славу Брамы.



БАЙРЁЙТ
«Дом торжественных представлений» («Театр Вагнера»)

Единственный в мире оперный театр, построенный специально для постановок опер Рихарда Вагнера и только его. Он был сооружен при поддержке многочисленных в конце XIX века вагнеровских обществ и баварского короля Людвига II, подарившего Вагнеру свой бронзовый бюст, который был установлен здесь же, в Байрёйте, у дома, выстроенного вместе с театром для Вагнера (теперь здесь музей композитора). Закладка здания состоялась в 1872 году. На концерте, данном по этому случаю, было исполнено, однако, не вагнеровское произведение, а IX симфония Бетховена. Дирижировал, правда, сам Вагнер.

Авторами архитектурного проекта театра были Отто Брюквальд и Готфрид Земпер. Вопросы акустики решал сам Вагнер; его помощником в этом был инженер Карл Брандт. В результате с этой точки зрения зал Байрёйтского театра обладает совершенно исключительными качествами.

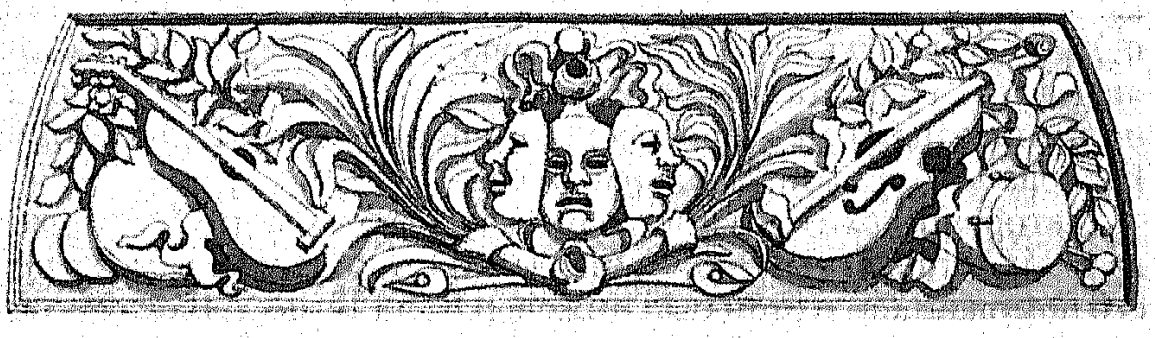
Зрительный зал вмещает 1800 зрителей. Он расположен амфитеатром, который заканчивается галереей. Здесь девять лож, одна из которых предназначалась для императорской семьи, а остальные – для высшей знати и избранных гостей. Над ложами находится широкая галерея. Таким образом, в театре нет ни балконов,ни ярусов. Оркестр скрыт от зрителя, что было самым большим нововведением.

Торжественное открытие театра состоялось 13 – 17 августа 1876 года исполнением целиком тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». На открытии театра присутствовали видные музыкальные деятели того времени: П.И.Чайковский, Н.Г.Рубинштейн, Ф.Лист, Э.Григ, К.Сен-Санс.

В расчете на постановку именно в Байрёйте Вагнер создавал свою последнюю оперу «Парсифаль», премьера которой здесь и состоялась. После первых трех представлений тетралогии театр был закрыт из-за больших финансовых затруднений. Он вновь открылся лишь в 1882 году. Теперь он служил для вагнеровских фестивалей. И первый из них открылся постановкой «Парсифаля». В дальнейшем фестивали стали проводиться ежегодно и длились по три-четыре недели. Они были прерваны лишь в годы первой и второй мировых войн (возобновлены в 1924 и 1951 годах).

После смерти Вагнера в 1883 году руководство театром перешло в руки его жены Козимы Вагнер. В 1908–1930 годах театром руководил сын композитора – Зигфрид Вагнер. С 1930–1944 – его жена. С 1951 года театром и фестивалями руководили два внука композитора – Виланд и Вольфганг Вагнер.

За дирижерским пультом Байрёйтского театра стояли самые выдающиеся дирижеры – Х.Рихтер, Р.Штраус, К.Мук, А.Тосканини, В.Фуртвенглер, Г.Абендрот, Г. фон Караян...



ДЕЙСТВИЕ IV

Перед индусским храмом проходит процессия жрецов Брамы, балет исполняет танец — все приветствуют возвращение домой королевы Селики. Наставляемая первосвященником, она приносит клятву в верности местным законам и в том, что не разрешит ни одному чужестранцу вступить на священную землю Индустана. Но она слышит стоны португальских женщин, подвергаемых пыткам, и, в страхе узнать самое худшее, спрашивает о судьбе Васко.

Нелуско отнюдь не подымает своей возлюбленной королеве духа сообщением о том, что все португальские женщины убиты. В следующий момент приходят новости, что в живых остался только один человек. Нелуско, опасаясь, что это может быть Васко, отдает приказ, чтобы его немедленно казнили. В переполненный храм воины вводят Васко, которому еще не известен приговор. Сам он с восторгом воспринимает ту красоту, которая открылась ему здесь, он поет самый широко известный номер в этой опере — теноровую арию «O paradis» («О рай»). Это не просто восторг от красоты природы, нашедший столь великолепное выражение в чарующей мелодии его арии, — Васко мечтает о той славе, которую приобретет его родная Португалия, когда этот земной рай будет принадлежать ей. И именно он, Васко, подарит его ей.

Даже известие о неотвратимости смерти, которое приносят воины, сообщая ему о том, что его казнят, не останавливает его: он требует, чтобы ему предоставили корабль или по крайней мере посланника, чтобы отправить в Португалию замечательные новости об открытии такой чудесной страны. Воины уже приготовились совершить казнь, но в этот момент служба в храме завершается. Из него выходит Селика. Васко зовет ее по имени, и в тот момент, когда Нелуско, первосвященник и другие требуют его незамедлительной казни, она объявляет, что Васко — ее муж, что он спас ее от продажи в рабство и дал ей свободу. Нелуско, конечно, знает, что эта история — правда лишь отчасти (Селика и Васко еще не муж и жена). Но Селика тихо предупреждает Нелуско, что, если он не подтвердит ее слов, она умрет вместе со своим возлюбленным португальским

офицером. В бурной арии, звучащей на фоне хора, Нелуско выражает свое отчаяние («L'avoir tant adorée» — «Любить ее так сильно»), но в конце концов он клятвенно подтверждает эту ложь на священной браманской Золотой книге. Поскольку царское бракосочетание должно быть обставлено с подобающей торжественностью, священники возвращаются в храм, чтобы приготовить для этого все необходимое, и оставляют свою королеву наедине с человеком, которому предстоит стать их королем.

Оставшись наедине с Васко, Селика рассказывает ему о том, что она сделала ради его спасения. Васко, очарованный и тронутый великодушием и любовью Селики, клянется ей в любви и называет себя ее супругом. Селика не верит своему счастью, она предается восторгу любви. После страстного любовного дуэта, который они поют, возвращаются жрецы и народ. Верховный жрец объявляет, что союз царицы с чужестранцем освящен богами. Вдруг из толпы слышится голос Инесы, призывающей Васко (она поет мелодию своей арии из первого действия), и он, как бы пробуждаясь от сладкого кошмара, в страстном порыве спешит к ней. Селика остается в великой скорби и отчаянии.

ДЕЙСТВИЕ V

Сцена 1 (которая часто опускается) состоит главным образом из дуэта, который в саду Селики поют обе соперницы (Инесу привели сюда по приказу Селики). Хотя поначалу Селика намеревалась убить Инесу, она постепенно осознает, что обе они одинаково любят Васко, но его сердце принадлежит португалке. Тогда Селика призывает Нелуско и солдат и приказывает, чтобы Васко и Инесу проводили на корабль, готовый к отплытию в Португалию. Сама она отправится на мыс, чтобы оттуда наблюдать за отплытием корабля.

Сцена 2. На мысе Селика сначала обращается к морю — даже оно не столь глубоко, как ее горе, а затем к манзанилловому дереву, смертельный яд которого должен положить конец ее страданиям. Она собирает несколько цветков, вдыхает их смертоносный аромат и, погружаясь в транс, преда-

ется галлюцинациям: она видит себя снова в объятиях Васко, говорит с ним, верит, что любима им. Нелуско, пришедший слишком поздно, видит, что случилось. В отчаянии он срывает несколько ядовитых цветков для себя и умирает, счастливый, в объятиях женщины, которую он любил. Хор незримых духов (за сценой) поет о красоте загробной любви.

Postscriptum, касающийся реальных обстоятельств этого сюжета. Как подтверждают все исследования, Васко да Гама был руководителем первой португальской экспедиции, целью которой было достичь Индии морским путем. Это было в 1498 году, и у него действительно был помощник – лоцман-индус. Впоследствии вторая экспедиция под руководством дона Педро Кабраля (который случайно открыл в этом путешествии Бразилию) проделала тот же путь. Педро Кабраль оставил в Индии нескольких португальцев, чтобы они наладили там какое-нибудь производство. Все они были истреблены индусами. В 1502 году Васко вернулся в Индию, учинил страшную месть индусам, вернулся домой и женился на девушке, имя которой было не Инеса, а Катарина.

Но имеет ли смысл критиковать талантливого либреттиста Эжена Скриба за его столь свободное обращение с историческими фактами? Он вручил Мейерберу оригинальное либретто в 1838 году, и в нем речь шла об африканской, а не индийской девушке. Три года спустя Мейербер написал партитуру, но остался неудовлетворенным как своим собственным произведением, так и либретто Скриба. После долгих препирательств Скриб кардинально переработал либретто, и только теперь в качестве главного персонажа в опере появляется Васко да Гама. Еще восемь лет уходит у Мейербера на доработку либретто и партитуры и еще четыре года на внесение изменений в некоторые детали оперы. Наконец 1 мая 1864 года были закончены последние исправления в партитуре. На следующий день композитор умер. Но и это не положило конец изменениям, так как друзья Мейербера перед первой постановкой оперы добавили еще некоторые эпизоды и внесли изменения в оркестровку. Никто, однако, не подумал о том, чтобы исправить название оперы.

БАЛ-МАСКАРАД

Опера в трех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Антонио Сомма, основанное на тексте Огюстина Эжена Скриба, написанном в свое время для Даниеля Обера, который уже использовал его для своей оперы «Густав III, или Бал-маскарад».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

РИЧАРД, ГРАФ УОРИК, *губернатор Бостона*	*тенор*
РЕНАТО, *его друг и секретарь*	*баритон*
АМЕЛИЯ, *жена Ренато*	*сопрано*
УЛЬРИКА, *гадалка*	*контральто*
ОСКАР, *паж*	*сопрано*
САМУЭЛЬ, *заговорщик*	*бас*
ТОММАЗО, *другой заговорщик*	*бас*
СИЛЬВАНО, *матрос*	*баритон*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Бостон.
Первое исполнение: Рим, 17 февраля 1859 года.

Обращаем внимание: место действия порой переносится в Неаполь, иногда в Стокгольм; имена персонажей порой соответствующим образом меняются, иногда — нет. Музыка всегда остается без изменений.

«Бал-маскарад» — единственная из опер Верди, место действия которой Соединенные Штаты Америки. Более того, оно было перенесено туда случайно или, вернее, цензором. Сюжет оперы Верди был написан по пьесе французского драматурга Эжена Скриба, и его пьеса первоначально была основана на

эпизоде убийства короля Швеции Густава III. Но в 1858 году, почти накануне премьеры, произошло покушение на Наполеона III. Власти Неаполя были напуганы: они сочли, что опера об убийстве короля может вдохновить неаполитанцев на восстание. В результате от Верди потребовали внести в сюжет определенные изменения. Цензоры (народ всегда очень умный и хитрый) согласились, что сюжет никого не заденет, если убитым будет никакой не король вообще, а просто наместник в каком-нибудь колониальном Бостоне. Возможно, они знали (хотя я в этом сомневаюсь), что в Бостоне вообще не было никакого наместника, таковой был, скорее, в Массачусетсе. Да и вообще, кого это волновало? Таким образом, опера в конце концов была исполнена на следующий год – не в Неаполе после всех этих перипетий с цензурой, а в Риме. И теперь мы это с уверенностью говорим — не было никакого восстания, и ни один король не был убит в результате постановки этой оперы.

Когда «Метрополитен-опера» возобновила постановку в 1940-х годах, а затем снова в 1950-х, место действия было перенесено в Швецию, где оно и должно было быть по первоначальному замыслу. Но и при этом не обошлось без курьезов. Например, постановщики сохранили имена персонажей — так их певцы и выучили. Таким образом, герой по-прежнему был Риккардо, то есть Ричард, граф Уорик, который мог быть прекрасным губернатором Массачусетса, но уж никак не королем Швеции. И два злодея — Сэм и Том, которые порой предстают на сцене в виде негров или индейцев, — неожиданно превратились в Самуэля и Томмазо, пару элегантно одетых шведских аристократов!

Так что, дабы избежать больших несуразностей, давайте придерживаться меньших и изложим этот сюжет в том виде, как он впервые был поведан со сцены театра «Аполло» в Риме 17 февраля 1859 года. Это действительно очень хороший оперный сюжет.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. После увертюры, которая включает несколько главных тем оперы, сценическое действие начинается с хора, прославляющего графа Ричарда, губернатора коло-

ниального Бостона. Собрался весь его двор, и юноша-паж Оскар объявляет о выходе самого губернатора. Ричард просматривает официальные бумаги, среди них список гостей, приглашенных на маскарад. В нем он видит имя Амелии, в которую влюблен; он поет арию о ней «La rivedro nell èstasi» («Вновь хоть на миг моя любовь»). Как ни прекрасна эта мелодия, она как бы ни для кого, то есть никто из участников действия ее не слышит (только, естественно, слушатели в зале). И это хорошо, ведь Амелия — жена Ренато, а Ренато — секретарь Ричарда и его близкий друг. Тем временем группа заговорщиков обсуждает свой план действий.

Входит Ренато. Все остальные придворные расходятся. Секретарь предупреждает своего хозяина о заговоре против него с целью покушения на его жизнь, о котором он прослышал, и в своей арии «Alla vita che t'arride» («Помни, граф, с твоей судьбою») напоминает губернатору, насколько ценна его жизнь. Но Ричарда совсем не обеспокоило это известие об опасности. Входят несколько судей с указом, который он должен подписать. Указ этот касается наказания колдуньи (гадалки) Ульрики. Возвращается Оскар, чтобы вступиться за старую женщину (и при этом продемонстрировать свою виртуозную вокальную технику в арии «Volta la terrea» — «С ней звезда заодно», поскольку его партия предназначена для колоратурного сопрано).

Добродушный Ричард видит в этом повод для шутки. Несмотря на предостережения Ренато, он приглашает весь свой двор присоединиться к нему в его посещении колдуньи. Сам он намеревается принять облик матроса. В заключительном ансамблевом номере все выражают желание принять участие в этом развлечении («Ogni cura si doni al biletto» — «С вами ночью к гадалке пойду я»). Даже два заговорщика — Самуэль и Томмазо — видят в этом хороший шанс для осуществления своих коварных планов.

Сцена 2. Хижина Ульрики, колдуньи. Перед большой толпой она мешает свое колдовское варево и при этом произносит зловещее заклинание: «Re dell'abisso affrettati» («Царь преисподней, мне явись»). Ей задает вопрос мат-

рос по имени Сильвано: получит ли он когда-нибудь жалованье или поощрение, которое, как он считает, он заслужил? Ульрика предсказывает, что получит. Тем временем Ричард, переодетый и потому никем не узнанный, незаметно подкравшись к Сильвано, кладет ему в карман деньги. Естественно, все поражены и рады, когда в следующее мгновение Сильвано неожиданно обнаруживает у себя в кармане награду.

Теперь Сильвано, слуга Амелии, просит колдунью о тайном свидании его хозяйки с нею. Когда все удаляются (за исключением Ричарда, который притаился здесь, в хижине), входит Амелия. Она говорит о своей любви к Ричарду и просит колдунью дать ей зелье, которое излечило бы ее от преступной страсти. Ульрика говорит, что есть только один путь: она (Амелия) должна этой же ночью собрать волшебную траву, которая растет на пустыре, где совершаются казни («Della citta' all'ocasso»). И еще одно обязательное условие: она должна это сделать одна. Но в терцете, который следует за этим наказом, Ричард дает нам понять, что Амелия не будет одна — он тайно последует за нею.

Все, включая придворных, возвращаются. Ричард, все еще в облике матроса, поет чудесную баркаролу («Di' tu se fidele» — «Скажи, не грозит ли мне буря морская») и просит предсказать ему его будущее. По его руке Ульрика узнает в нем аристократа. Колдунья отворачивается от него — она не хочет ему гадать. Наконец, после долгих уговоров, она предсказывает: Ричард будет убит! Но кем? Тем, кто первый пожмет ему руку, то есть своим же другом. Ричард принимает это за грубую шутку («E scherzo od è follia» — «Безумство или шутка»). Он смеясь просит, чтобы тут же кто-нибудь пожал ему руку. Все отказываются. Но в этот момент входит Ренато, его друг и муж Амелии. Он пришел, чтобы защитить своего друга, и, конечно, ничего не знает о предсказании. Он пожимает руку Ричарду. Теперь Ричард раскрывает колдунье, кто он есть на самом деле. Он также говорит ей, что ее предсказания совершенно абсурдны (она, следовательно, никакая не колдунья), и она спокойно может оставаться в стране. Действие завершается еще одним хором во славу подлинного Ричарда, сына Англии.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие начинается сценой, происходящей поздней ночью. Суровая скалистая местность; на переднем плане — холм, на котором стоят виселицы, освещенные лунным светом. Дрожа от страха, появляется Амелия, чтобы нарвать волшебной травы («Ecco l'orrido campo» — «Вот оно, это поле»). Она сокрушается, что должна навсегда вычеркнуть из сердца свою любовь к Ричарду, но, тем не менее, она решительна («Ma dall'arido» — «Я найду колдовскую траву»). Заканчивая свою арию, она видит приближающуюся в темноте фигуру. Поначалу она пугается, но это оказывается сам Ричард. В следующем затем дуэте он умоляет ее о любви, но она указывает ему на бесчестность такой любви, поскольку ее муж, Ренато, самый преданный друг Ричарда. Будучи благородным человеком, он соглашается с ней; и когда их трагические чувства доходят до музыкальной кульминации, они видят еще одну приближающуюся фигуру. На сей раз это Ренато! Амелия быстро прячет лицо под плащом. Ренато приходит, чтобы еще раз предупредить Ричарда об опасности, так как заговорщики уже в пути. Ричард просит Ренато проводить даму обратно в город, но он должен сделать это, ни разу не заговорив с дамой и не пытаясь узнать, кто она. Ренато с готовностью соглашается, и Ричард быстро удаляется.

Ричард исчезает как раз вовремя, поскольку теперь появляются двое злодеев — Самуэль и Томмазо, — готовые убить графа. Когда, к своему разочарованию, они находят только Ренато, а не Ричарда, они начинают отпускать колкости в адрес красавицы с закрытым лицом, которая вместе с ним. Ренато в негодовании обнажает свою шпагу, заговорщики — свои, а Амелия выступает вперед, чтобы защитить своего мужа. В этот момент вуаль спадает с ее лица, и Ренато узнает жену. Следует полный драматизма квартет: саркастические реплики заговорщиков подчеркивают отчаяние Амелии, гнев и горечь Ренато. В конце концов Ренато в корне меняет свое отношение к Ричарду. Он приглашает заговорщиков к себе в дом: теперь он на их стороне и против своего бывшего друга и хозяина, благородного губернатора Бостона.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1 начинается с драмы возвращения Ренато домой вместе со своей женой, Амелией. Ему совершенно очевидно, что она изменила ему вместе с его лучшим другом, и — по традиции французской драмы и итальянской оперы — только одно может потребовать оперный баритон — смерти своей жены. Она страстно желает все объяснить, но тщетно. И затем, в арии «Morro, ma prima in grazia» («Позволь мне перед смертью») с облигатной виолончелью она обращается с жалобной просьбой: она просит позволить ей в последний раз увидеть и обнять их маленького сына. Когда она уходит, Ренато поет арию, которую знают абсолютно все — «Eri tu che macchiavi quell'anima» («Это ты отравил душу ядом»). Он адресует ее своему другу-предателю Ричарду, портрет которого висит на стене, Ричарду, который разбил все счастье Ренато.

Вновь входят разбойники — Самуэль и Томмазо. Ренато говорит им, что он знает об их замысле убить графа, и, к их вящему изумлению, требует для себя роли в их заговоре. Каждый из троих желает нанести смертельный удар. Они решают бросить жребий, кому достанется эта привилегия (терцет «Dunque l'onta di tutti sol una» — «Нас свела наша тайная рана»). В этот момент возвращается Амелия, и в насмешливом сардоническом тоне Ренато требует, чтобы она вытащила жребий: кому свершить месть? Под аккомпанемент зловеще звучащего оркестра она вытаскивает свернутый листок. На нем имя — Ренато! Кульминация сцены — квартет, в котором голос каждого персонажа выражает его собственные чувства. Новый голос и своя мелодия добавляются к ансамблю, когда Оскар, паж, приносит приглашение на бал-маскарад. Финал сцены — описание Оскаром предстоящих празднеств; Амелия при этом трагически поет о своем отчаянии; остальные трое мечтают об осуществлении их зловещего плана. Этот заключительный квинтет — блестящий полифонический эпизод оперы.

Сцена 2 происходит в вечер самого бала. Граф Ричард один: он решил отослать Ренато и Амелию обратно в Англию. Так, этим самопожертвованием, он может обрести спокойствие для себя и дать счастье своему другу и своей возлюбленной Амелии. В конце арии он получает анонимную записку с

советом не являться на им же самим устраиваемый бал. Но Ричард ничего не страшится и решает отправиться на бал.

Сцена 3. Безо всякого перерыва меняется декорация, и мы оказываемся на балу в самый его разгар. Все, конечно, в масках. Однако по тому, как к одной из масок обращается юный Оскар и передает ей письмо, предупреждающее о необходимости быть осторожным, ибо на маскараде ее, эту маску, ищут убийцы, Ренато удается распознать под ней Ричарда. Амелия (она, как и все, в маске) во время танца встречает Ричарда. Стараясь изменить свой голос, чтобы не быть узнанной, она предостерегает о заговоре против него, ведь это, конечно, именно она послала ему предупреждающее письмо. Но Ричард узнает свою возлюбленную. Он говорит ей о своем плане отослать ее и Ренато в Англию, и их голоса сливаются в последнем любовном дуэте. Подслушивающий их Ренато встает позади Ричарда и с возгласом ликования наносит ему смертельный удар кинжалом. Ренато тут же схватывают. Но последние слова Ричарда — слова прощения Ренато. Умирая, он передает указ — уже подписанный — о возвращении его, Ренато, и Амелии в Англию. Все скорбят о потере столь благородного правителя, каким был Ричард. Опера завершается богатым в художественном отношении, но сумрачным по настроению концертным номером; в заключительном ансамбле участвуют почти все действующие лица оперы: прощающийся с жизнью Ричард, охваченный раскаянием Ренато, глубоко скорбящие Амелия и Оскар, потрясенные великодушием графа заговорщики.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств. В ночь 16 марта 1792 года либерально настроенный шведский монарх Густав III был смертельно ранен на бале-маскараде лидером аристократической партии Якобом Иоганном Анкерстрёмом. Через тринадцать дней после этого король Густав умер. Анкерстрём был арестован, судим и приговорен к сечению, отрубанию руки и затем обезглавливанию. Однако приговор мог быть отменен, если бы он назвал имена других своих многочисленных сообщников. Он отказался это сделать. Приговор был приведен в исполнение, а другие участники заговора, против которых не было убедительных доказательств, высланы из страны.

БАСТЬЕН И БАСТЬЕННА

Одноактная опера Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-немецки) Ф.В.Вайскерна, основанное на пародии М.Ю.Б.Фавара на оперу Жан-Жака Руссо «Деревенский колдун».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

БАСТЬЕН, *пастух* — *тенор*
БАСТЬЕННА, *пастушка* — *сопрано*
КОЛАС, *мудрец* — *бас*

Время действия: XVIII век.
Место действия: обычная европейская деревня.
Первое исполнение: Вена, вероятно, в сентябре 1768 года.

Моцарт, как всем хорошо известно, был чудо-ребенком. Он сочинил «Бастьена и Бастьенну», когда ему было всего двенадцать лет. Эта опера была заказана ему не больше не меньше как самим д-ром Антоном Месмером, изобретателем месмеризма – своего рода гипнотизма, использовавшегося для лечения всевозможных болезней. Впоследствии его месмеризм считался чем-то вроде шарлатанства, но тогда, в 1768 году, этот хороший врач был в высшей степени уважаемым и преуспевающим доктором в Вене, и опера «Бастьен и Бастьенна» была представлена на сцене в парке его виллы на торжестве, которое он устроил той осенью. Либретто оперы представляло собой пародию на другое знаменитое музыкальное произведение – одноактную комическую оперу Жан-Жака Руссо «Деревенский колдун». По-видимому, «Бастьен и Бастьенна» не имела большого успеха; мы заключаем это из того, что целое столетие после смерти Моцарта она ни

разу не возобновлялась. Таким образом, Людвиг ван Бетховен, родившийся спустя два года после празднества, устроенного Месмером, никак не мог слышать увертюры к этой опере. Я упоминаю этот факт потому, что главная тема небольшого моцартовского вступления почти нота в ноту совпадает с главной темой великой «Героической» симфонии. Одно из поразительных совпадений!

Сюжет «Бастьена и Бастьенны» самый что ни на есть простой. Пастушка Бастьенна влюблена в пастуха Бастьена. Она рассказывает нам об этом в двух вступительных ариеттах. Затем звучит что-то наподобие волыночной музыки, и появляется предсказатель Колас. В длинной сцене героиня жалуется ему на тот интерес, который Бастьен питает к одной богатой девушке. На это Колас дает ей совет: «Будь кокетлива, одевайся скромно и изящно, сделай вид, будто ты забыла Бастьена, будто твое сердце принадлежит другому». Когда на сцене появляется Бастьен, пастушка прячется, а Колас говорит ему, что у Бастьенны новые увлечения. Пастух, конечно, на самом деле желает лишь свою пастушку, и Колас в паре коротких арий обещает ему помочь. Он обращается к советам своей волшебной книги, которую громко читает. Это просто какая-то чушь, состоящая из «магических» слов типа «дигги-дагги» и «шуры-муры».

Теперь, когда Бастьен и Бастьенна встречаются вновь, происходит любовная ссора, которая заканчивается, естественно, примирительным дуэтом. Эта маленькая опера завершается очаровательным терцетом во славу чудной погоды и искусства волшебника Коласа. Ничего не может быть невиннее и очаровательнее.

БОГЕМА

Опера в четырех действиях Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джузеппе Джакозы и Луиджи Иллики со значительным участием Джулио Рикорди и самого композитора, основанное на некоторых эпизодах из романа Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МИМИ, *швея*	*сопрано*
РУДОЛЬФ, *поэт*	*тенор*
МАРСЕЛЬ, *художник*	*баритон*
КОЛЛЕН, *философ*	*бас*
ШОНАР, *музыкант*	*баритон*
БЕНУА, *домохозяин*	*бас*
АЛЬЦИНДОР, *государственный советник и воздыхатель Мюзетты*	*бас*
ПАРПИНЬОЛЬ, *бродячий продавец игрушек*	*тенор*
ТАМОЖЕННЫЙ СЕРЖАНТ	*бас*
МЮЗЕТТА, *гризетка*	*сопрано*

Время действия: около 1830 года.
Место действия: Париж.
Первое исполнение: Турин, 1 февраля 1896 года.

Вечер 1 февраля 1896 года в оперном театре в Турине. Блестящее общество собралось, чтобы услышать мировую премьеру новой оперы Джакомо Пуччини, автора снискавшей национальный успех «Манон Леско». Дирижер — двадцативосьмилетний Артуро Тосканини, репутация которого уже такова, что американские критики писали после его

исполнения «Гибели богов», что «во всем Нью-Йорке он был единственным, кто удостоился чести быть приглашенным дирижировать этой оперой». При таких благоприятных обстоятельствах премьеру оперы, ставшей впоследствии одной из самых любимых итальянских опер, должен был ждать ошеломляющий успех. Этого, однако, не произошло. Опера не провалилась, но прием публики был, можно сказать, чуть лучше, чем равнодушный (холодный), да и критики отнюдь не были единодушны в выражении симпатии к ней. Один из них зашел настолько далеко, что назвал ее «пустой, совершенно инфантильной». Премьера в «Метрополитен-опера» в 1900 году удостоилась нескольких еще более худших эпитетов. «Богема», — писала «Tribune», — низкая по сюжету, шумная и пустая по музыке, глупая и нелогичная... опера».

Но далеко не все критики разделяли эту ошибочную оценку. Несмотря на мнения многих музыкантов, профессиональные критики в глазах потомков чаще в своих суждениях оказываются правы, чем не правы. В данном конкретном случае никто не оценил значение оперы точнее, чем издатель Пуччини Джулио Рикорди. За три месяца до премьеры Рикорди, непосредственно вмешивавшийся в работу композитора и либреттиста на протяжении всех трех лет, пока создавалась опера, писал: «Дорогой Пуччини, если ты на сей раз не создашь шедевра, я поменяю профессию и пойду торговать колбасой!»

ДЕЙСТВИЕ I

В мансарде

(Каждому действию оперы Пуччини предпослал в виде эпиграфа небольшую цитату из романа Анри Мюрже. Вот та, что относится к первому действию:

«...Мими была грациозная девушка двадцати двух лет; маленькая, деликатная. Она вполне соответствовала идеалам Рудольфа. Лицо ее тончайших очертаний казалось изящным наброском аристократического портрета. Молодая кровь била ключом и придавала ей очаровательный бледно-розо-

вый бархатистый тон камелии, но... не силы и здоровье... Такою полюбил ее Рудольф. Особенно приводили его в восторг ручки Мими. Она умела, несмотря на работу, сохранить их чарующую нежность и белизну...»)

Первое действие оперы происходит в Париже в канун Рождества в 30-е годы XIX века. Занавес поднимается с первыми звуками оркестра. Мансарда Рудольфа и Марселя, двоих из четырех друзей, принадлежащих к артистической братии, беспечных и бедных. В большое окно видны заснеженные крыши домов, трубы. Вход посередине слева. Стол, кровать, четыре стула. Везде разбросаны книги, бумаги; два подсвечника. Марсель — так зовут молодого художника, конечно, гениального — созерцательно смотрит в окно. Сейчас он работает над картиной «Переход через Красное море». Руки зябнут, он то и дело растирает их и часто меняет положение. Он жалуется своему другу, поэту Рудольфу, тоже гениальному, на ужасный холод. В камине уже давно нет дров. Рудольфу приходит в голову блестящая идея: он разожжет его бумагой, на которой написал свою пятиактную трагедию. Приходит Коллен, философ (гениальный), вконец окоченевший на улице, он греет руки. Последним является Шонар, которому чудесным образом удалось раздобыть еды и вина. Он пытается рассказать, как это у него получилось: один англичанин нанял его играть (он ведь гениальный музыкант) для... своего попугая, пока птичка не умрет (музыканта никто не слушает, все торопятся приступить к трапезе). Так Шонар играл три дня, а попугай все не умирал. И тогда Шонар приготовил попугаю снадобье из петрушки, после чего птичка сразу же околела. Тогда-то англичанин и заплатил за музицирование. В разгар общего веселья в мансарду к четырем друзьям является Бенуа, домохозяин, и требует платы за жилье. Его угощают вином и вскоре выставляют — достаточно бесцеремонно — из комнаты, ничего не заплатив. Шонар, Марсель и Коллен отправляются в кафе «Момю», оставив дома Рудольфа, который объяснил, что должен закончить одну статью. Спустя немного времени раздается нерешительный стук в дверь. Это прелестная молодая соседка, у которой погасла свеча. Рудольф приглашает ее зайти в комнату. Она, сдерживая при-

ступ кашля, садится, а Рудольф угощает ее бокалом вина. Он зажигает ей свечу, и она уходит, но вскоре возвращается, потому что ей кажется, что она уронила здесь свой ключ. Рудольф любезно ищет его. Пока они ищут ключ, свеча гаснет, и Рудольф крепко сжимает ее руку. Это повод, чтобы спеть чудесную арию «Che gelida manina» («Холодная ручонка»), в которой он рассказывает о своей жизни и работе. Когда он кончает свой рассказ, девушка отвечает ему столь же выразительной арией «Mi chiamano Mimi» («Зовут меня Мими»); на сей раз это ее рассказ о ее жизни швеи. Рудольф и Мими теперь совершенно влюблены друг в друга. В этот момент они слышат внизу в кафе громкие голоса друзей. Рудольф подает девушке руку, и они отправляются, чтобы присоединиться к веселой компании друзей в кафе «Момю».

ДЕЙСТВИЕ II

В Латинском квартале

[«...Густав Коллен, великий философ; Марсель, великий живописец; Рудольф, великий поэт, и Шонар, великий музыкант (таковы, конечно, были их мечты), посещали регулярно кафе «Момю». Их прозвали там «четырьмя мушкетерами», ибо они были неразлучны, вместе приходили, вместе сидели, играли и уходили, подчас задалживая, тоже вместе... Мюзетте было двадцать лет, много кокетства, порядочно самолюбия и никакого правописания. Душа общества на пирушках Латинского квартала; то роскошная карета, то просто омнибус, то квартира на улице Бреда, то комната в Латинском квартале. Что прикажете делать? Мне то и дело необходимо развернуться и вздохнуть. Жизнь моя — это песня. Что ни строфа — новая любовь... Но Марсель в ней — красная строка».)

Второе действие оперы происходит на улице. Латинский квартал Парижа. Площадь на перекрестке улиц. Разные лавочки, слева кафе «Момю». Вечер. Канун Рождества. Продавцы и лавочники громко хвалят свои товары. В толпе Рудольф с Мими. Коллен около продавщицы старого платья. Шонар около старьевщика рассматривает трубку и рог.

Марсель снует во все стороны. Несколько человек сидят перед кафе. Лавочки увешаны фонариками. Теперь друзья встречаются у кафе «Момю», садятся здесь за столик. Вступление ко второму действию по преимуществу представляет собой музыкальное описание веселья накануне Рождества. Все в праздничном настроении и покупают по этому случаю всяческие безделушки (совершенно им ненужные). Рудольф представляет свою новую девушку друзьям, а также присоединившемуся к ним богатому джентльмену по имени Альциндор, и теперь веселая и разросшаяся компания занимает столик по соседству. Девушка, которую привел с собой Альциндор, это Мюзетта, в прошлом пассия Марселя. Ей надоело проливать слезы с этим ее богатым старым поклонником, она отчаянно пытается восстановить свои отношения со своим прежним возлюбленным. Поначалу Марсель не обращает на нее внимания, но когда она поет свою знаменитую песню в ритме вальса «Quando m'en vo' soletta per la viva» («Я весела, меня такой все знают...»), он сдается.

Вдруг Мюзетта пронзительно вскрикивает: ее туфелька, говорит она, — просто наказание для нее. Это хитрая уловка: так она хочет хоть на несколько минут избавиться от Альциндора, отправив его с туфлей к сапожнику. Когда он, недовольный, уходит, чтобы найти другую пару туфель, Мюзетта с радостью присоединяется к своим артистическим друзьям. Слышатся звуки веселого военного оркестра, марширующего по улице во главе с тамбурмажором. За ним бегут уличные мальчишки и все остальные. К веселой процессии присоединяются и наши друзья-художники и обе их подружки. Вернувшийся Альциндор застает опустевшее кафе, а на столике счет на довольно большую сумму за всех, кто здесь веселился.

ДЕЙСТВИЕ III

У заставы

(«Голос Мими особенным звуком отдавался в сердце Рудольфа: в нем было что-то скорбное. Впрочем, Рудольф любил ее ревниво, странно, истерично... Двадцать раз они готовы

были разойтись. Надо признаться, что их совместная жизнь была невыносима, но среди бурных порывов несогласия они все-таки находили оазис взаимной любви... Наутро те же споры. Мюзетта по наследственной болезни или просто по инстинкту страдала слабостью к нарядам. Это курьезное создание, едва увидев свет Божий, должно было потребовать зеркало. Если чувство любви было доступно Мюзетте, то любила она одного Марселя — и то только потому, что он один умел заставить ее страдать. Удовольствие же было для нее насущным вопросом жизни...»)

Довольно холодное утро у одной из застав Парижа. Прямо — решетчатая ограда, за решеткой — бульвар, и в глубине виднеется дорога на Орлеан, теряющаяся среди высоких домов в февральском тумане; в глубине караульная будка, налево — таверна и ворота заставы, направо — начало улицы, ведущей прямо в Латинский квартал. Над входом в таверну вместо вывески картина Марселя «Переход через Красное море», под которой большими буквами значится «Город Марсель». При поднятии занавеса расцвет чуть брезжит. Рабочие требуют у сонных таможенников — и в конце концов получают — разрешение пройти в город. Прозрачные холодные звучания оркестра великолепно передают атмосферу, заставляющую прямо-таки дрожать от холода. Бедная Мими, очень больная, зовет из трактира Марселя; тот живет здесь с Мюзеттой. Она жалобно рассказывает художнику о своих постоянных пререканиях с ревнивым Рудольфом, который вот и теперь, после их очередной ссоры, бросил ее и находится здесь, в трактире. Когда Рудольф выходит, она скрывается за деревом и слышит, как ее возлюбленный говорит Марселю, как безнадежно больна Мими и как было бы разумно им расстаться. Неожиданно он слышит ее кашель и поворачивается в ее сторону с состраданием. Марсель тем временем уходит в дом, так как слышит веселый смех Мюзетты и подозревает, что она опять с кем-то флиртует. В своей трогательной арии «Addio, senza rancor» («Прощай и не сердись») Мими предлагает Рудольфу расстаться. В щемящем дуэте, который следует за этим разговором, они высказывают надежду, что по весне они снова будут вместе. Но дуэт перерастает в квартет, когда к их разговору присоединяются

реплики ссорящихся Марселя и Мюзетты, доносящиеся из таверны. Контрастное звучание партий ссорящейся пары и другой, которую обуревают страстные чувства, создает великолепное окончание этого действия — один из чудеснейших квартетов во всей итальянской опере. И прежде чем он закончится, Рудольф и Мими решают остаться вместе, в то время как вторая пара совершено определенно распадается.

ДЕЙСТВИЕ IV

В мансарде

(«Прошло время, и наши друзья опять одиноки и в той же мансарде. Мюзетта тем временем сделалась чуть ли не важной персоной. Марсель уже месяца четыре не встречался с ней. Мими тоже. Рудольф ничего не слыхал о ней, но забыть ее не мог. В минуты тоски и одиночества он доставал оставленную ею косынку и покрывал ее поцелуями».)

В заключительном действии оперы мы вновь оказываемся в мансарде Марселя и Рудольфа. Художник пытается рисовать, поэт — писать. Но они не могут не думать о Мими и Мюзетте, с которыми они теперь опять разлучены. Потому они поют дуэт «Ah, Mimì tu più non torni» («О Мими! Ты не вернешься»). Вся атмосфера меняется, когда их друзья, Коллен и Шонар, возвращаются с провизией. Все четверо теперь ведут себя как дети: они изображают, будто они на званом приеме у короля. Они танцуют смешные танцы. Такое аристократическое торжество не может обойтись без «рыцарского поединка», и затевается шуточная дуэль. Но это веселье тут же прекращается, когда в комнату вбегает запыхавшаяся Мюзетта. Вместе с нею их прежняя подруга Мими. Мюзетта очень опасается за нее, так как чувствует, что жизнь покидает Мими. С большим трудом, шатающейся походкой входит бедная девушка, она без сил опускается на постель. Пока она тихо говорит Рудольфу, как ей холодно, остальные изо всех сил стараются ей помочь. Мюзетта просит Марселя послать продать ее серьги, чтобы купить ей муфту, о которой она мечтает, чтобы согреть свои руки, и оплатить врача. Коллен в небольшой трогательной арии

«Vecchia zimarra» («Плащ старый неизменный...») прощается со своим плащом — он намеревается продать его ради Мими, это единственное, что он может сделать для нее. Двое влюбленных наконец остаются одни и поют грустный дуэт о прежнем счастье. Мими, теряя силы, засыпает, и, когда другие возвращаются, Мюзетта готовит лекарства. Пока Рудольф вешает плащ Мими на окно, чтобы не так ярко бил свет, Шонар склоняется к ней и убеждается — к своему ужасу, — что она умерла. Поначалу никто не решается сказать об этом Рудольфу. Но он видит выражения их лиц и в отчаянии кричит: «Mimì, Mimì!» («Мими, Мими!»). Он мчится через комнату и бросается к постели девушки, которую отчаянно любил.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств. В своем обстоятельном эссе, озаглавленном «Прототипы «Богемы», Жорж Марек идентифицировал прототипы персонажей этой оперы. Большинство приводимых ниже сведений заимствованы из этого эссе.

Рудольф. Это был Анри Мюрже, автор автобиографической новеллы «Сцены из жизни богемы», опубликованной в 1848 году и послужившей источником для либретто. В молодости он, во многом подобно Рудольфу, что-то безуспешно пописывал. Он делил со своими друзьями не только убогое жилище, но и одну-единственную пару брюк. Пьеса, написанная им в соавторстве с Барье на основе его романа, принесла ему такой успех, что Мюрже смог расстаться с богемой, что он и сделал.

Мими. Главной моделью для нее была болезненная гризетка по имени Лючия. И действительно, Мими в опере сообщает нам свое подлинное имя — Лючия. Она была очаровательная, имела не очень легкий характер и умерла от туберкулеза легких. Произошло это не в мансарде, а в больнице, и Рудольф-Мюрже не узнал об этом вовремя и потому не смог забрать тело. Оно было передано для вскрытия на занятиях студентов-медиков.

Марсель. Этот образ получился в результате соединения характерных черт двух друзей Мюрже, оба художники — один по имени Лазарь, другой — Табар. Лазарь был очень преуспевающим (для представителя богемы), а Табар — очень талантливым. Быть может, в этом есть некая мораль.

Коллен. Еще один продукт соединения двух характеров — философов-писателей по имени Жан Валлон и Трападокс. Последний ходил в костюме, который обычно на сцене носит Коллен — высокая шляпа и длинный зеленый сюртук. Но именно Валлон всегда носил с собой книги, как это делает Коллен во II действии оперы.

Шонар. Его настоящим именем было Александр Шанне, немного художник, немного писатель, немного музыкант. (Во II действии оперы он покупает французский рожок). Его автобиография «Сувениры Шонара» описывает его друзей из круга богемы. Но ко времени ее создания он, однако, завязал с богемой и стал преуспевающим изготовителем всевозможных игрушек.

Мюзетта. Она списана в значительной степени с некоей модели, которая, процитируем Марека, «имела непостоянные связи с постоянными клиентами». Впоследствии она утонула, когда на пароходе плыла через Средиземное море.

Бенуа. Это подлинное имя домовладельца. Его дом был на улице Рю де Каннетте. Мими-Лючия, а не Рудольф-Мюрже была его постоялицей, перед тем как скончаться.

Кафе «Момю». Это настоящее название любимого в кругах парижской богемы заведения. Его адрес был: 15 Rue des Prêtres, St. Germain l'Auxerrois.

ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ

Опера в четырех действиях[1] Джоаккино Россини на либретто (по-французски) Виктора Жозефа Этьена де Жуи и Ипполита Луиса Флорена Би (со значительным участием композитора, а также Армана Марраса), основанное на одноименной драме Фридриха Шиллера.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ, *швейцарский патриот*	*баритон*
ГЕДВИГА, *его жена*	*сопрано*
ДЖЕММИ, *их сын*	*сопрано*
ГЕССЛЕР, *наместник кайзера в Швейцарии и Ури*	*бас*
МАТИЛЬДА, *его дочь*	*сопрано*
АРНОЛЬД, *швейцарский патриот*	*тенор*
МЕЛЬХТАЛЬ, *его отец*	*бас*
ВАЛЬТЕР ФЮРСТ, *другой швейцарский патриот*	*бас*
РУДОЛЬФ, *офицер гвардии Гесслера*	*тенор*
ЛЕЙТХОЛЬД, *пастух*	*бас*

Время действия: XIV век.
Место действия: Швейцария.
Первое исполнение: Париж, 3 августа 1829 года.

«Вильгельм Телль» — самая длинная опера Россини. Это его последнее оперное творение. Быть может, именно написание такого длинного произведения (первое исполне-

[1] Первоначально написанная в пяти действиях, опера впоследствии была сокращена автором до трех посредством изъятия всего третьего и сжатия двух последних действий. В настоящее время опера дается с восстановленным третьим действием, но с сохранением купюры четвертого и пятого, превращаясь, таким образом, в четырехактное представление.

ние оперы длилось шесть часов) послужило причиной его охлаждения к сочинительству. Как бы то ни было, при том, что «Вильгельм Телль» имел огромный успех у критики, Россини не писал больше опер, хотя прожил еще почти сорок лет. Россини собственноручно сократил оперу и создал авторизованную версию из трех, вместо пяти, действий. А в Париже одно время существовала даже традиция давать из оперы одно только второе действие, соединяя его с какой-нибудь другой оперой, чтобы заполнить театральную программу. Известна история, как однажды директор парижской Гранд-опера сказал композитору, что вечером в программе объявлéно второе действие «Вильгельма Телля». «Что? — воскликнул рассерженный Россини. — Все второе действие?»

Долгие годы считалось, что имя композитора сохранилось в репертуаре крупнейших оперных театров лишь благодаря «Севильскому цирюльнику» и «Вильгельму Теллю». Что касается последней, то либо из-за ее продолжительности, либо из-за невероятных требований, предъявляемых исполнителю теноровой партии Арнольда, она больше не может причисляться к традиционному, если не сказать стандартному, набору опер, идущих в оперных театрах. Постановки других россиниевских опер, таких, как «Золушка» и «Итальянка в Алжире», возобновляются гораздо чаще. Что касается либретто, то оно, безусловно, лучше у «Севильского цирюльника». Сюжет «Вильгельма Телля» сколочен достаточно прочно, но, конечно, он не столь хорош.

В период политических волнений 1830-х годов эта опера в некоторых странах считалась опасной ввиду своего революционного духа. Соответственно, при ее постановках тогда в либретто вносились изменения. Это касалось, в частности, ее названия. Так, в Милане опера называлась «Гульельмо Валлаце» (то есть шотландец Уильям Воллэйс), в Риме — «Родольфо ди Стерлинга», в Лондоне и Берлине — «Андреас Хофер», а в Петербурге — «Карл Смелый». Кажется странным, что цензоры были более обеспокоены именем почти совершенно мифического революционера, нежели именами, которые были реальными прототипами других персонажей оперы. Но многое, что делают цензоры, кажется странным.

УВЕРТЮРА

Увертюра к «Вильгельму Теллю» — наиболее известная оркестровая музыка из всей, что включается в программы симфонических концертов, когда хотят исполнить симфонические отрывки из опер; конкурировать с ней может разве что интермеццо из «Сельской чести» Масканьи. Она сохранилась в чувствах публики, а быть может, даже и выросла из этих чувств, что подтверждается ее использованием в одном из мультфильмов Диснея. Она очень смело начинается — с соло виолончелей; тремоло литавр рисует одну из россиниевских картин бури, здесь композитор очень натурально, используя характерный тембр флейты-пикколо, изображает капли дождя; затем следует пасторальный раздел, основанный на швейцарской мелодии альпийского горна, исполняемой на французском рожке; и наконец, после блестящей фанфары, исполняемой трубами, звучит знаменитый галоп, который при хорошем исполнении контролирует свой стремительный бег, несмотря на многие юмористические ассоциации — приличные и неприличные, которые теперь с ним связаны.

ДЕЙСТВИЕ I

Сюжет этой оперы связан с именем легендарного швейцарского патриота XIV века. Страна находится под игом австрийского наместника Гесслера, который ведет себя как тиран. Высоко в Альпах, в родной деревне Телля швейцарцы празднуют свой национальный праздник. Старый пастух Мельхталь (он старейшина, глава одного из кантонов) благословляет три пары, которые собираются пожениться. Два серьезных голоса звучат несколько не в тон общему веселью. Один из них — голос Телля, который сокрушается о судьбе своей страны; другой — Арнольда, сына Мельхталя, он страдает от безнадежной, запретной любви к принцессе Матильде, дочери заклятого врага Швейцарии (из-за этой любви он даже стал солдатом войска австрийских захватчиков).

Звучит длинный дуэт («Où va-tu? Quel transport t'agite» — «Что с тобой? Куда бежишь в смятеньи?»), в котором Телль убеждает Арнольда бороться за свободу своей страны, но Арнольд поначалу колеблется из-за любви к Матильде. Издалека доносятся звуки охотничьих рогов — это охотятся люди Гесслера, наместника австрийского императора, они уже недалеко.

Праздник продолжается («Hyménée, ta journée» — «Брак священный»). Сначала все танцуют, затем в начавшихся играх юный сын Телля, Джемми, демонстрирует, что он такой же хороший стрелок, как и его отец. Все его славят («Honneur au fils de Tell» — «Слава сыну Телля»). Празднество прерывается появлением пастуха Лейтхольда, швейцарца, сбежавшего от отряда Гесслера; он убил одного из гесслеровских солдат, пытавшегося похитить его дочь, и теперь те его преследуют. Телль спасает его, переправив в своей лодке на другой берег озера, несмотря на сильные волны.

Когда появляется отряд Гесслера под командованием Рудольфа, никто из местных жителей не выдает Телля, и тогда в отместку Рудольф арестовывает старика Мельхталя, а всю деревню поджигает.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие начинается с речитатива и блестящей колоратурной арии «Sombre forêt, desert, triste» («Темного леса таинственный кров»), которую поет Матильда, дочь австрийского тирана Гесслера, в которой она признается в любви к Арнольду. Он встречает ее на альпийском лугу среди лесов, где она его ждет, и они поют чудесный любовный дуэт. Заслышав приближающихся Вильгельма Телля и Вальтера Вюрста, Матильда стремительно убегает. Эти люди пришли, чтобы убедить Арнольда присоединиться к ним в их восстании против Гесслера, но они обеспокоены тем, что застали его с Матильдой. Они сообщают ему трагические новости: Гесслер казнил его отца, старого пастуха Мельхталя. Арнольд потрясен. Никаким сомнениям больше нет места: он будет мстить (терцет «Quand l'Helvétie est un camp de supplice» — «В тяжкой борьбе край родной

погибает»). Завершается этот великолепный терцет клятвой трех этих швейцарцев освободить свою страну.

Одна за другой прибывают группы людей из швейцарских кантонов — Унтервальд, Швиц и Ури. Телль обращается к ним с патетической речью, и действие завершается торжественной патриотической клятвой, которую дают все присутствующие («Des profondeurs du bois immense» — «Слышишь? Из темной чащи бора»).

ДЕЙСТВИЕ III

На рыночной площади в Альтдорфе перед резиденцией Гесслера идет празднование столетия власти австрийцев. Тиран Гесслер выставляет герб Австрии и свой собственный шлем, чтобы каждый швейцарец, проходя, кланялся им. Вильгельм Телль отказывается это сделать, и тут же гвардейцы Гесслера арестовывают его и его сына. Гесслер заявляет, что Телль должен продемонстрировать свое искусство стрельбы из лука попаданием в яблоко, положенное на голову его сына. Телль отказывается это делать, и тогда Гесслер приказывает казнить мальчика. Теперь у Телля нет выбора. Мальчик Джемми выражает бесстрашную уверенность в искусстве Телля. И Телль выстрелом разбивает яблоко пополам.

Но из колчана Телля выпадает вторая стрела. И когда Гесслер требует ответа, для чего она предназначена, патриот отвечает, что, если бы мальчик погиб, эта вторая стрела была бы пущена в его, Гесслера, сердце. Взбешенный Гесслер приказывает арестовать Телля. Телль, прежде чем его уводят, успевает передать с сыном наказ жене. «Передай Гедвиге, — говорит Вильгельм, — что зажжение огней в горах будет сигналом для восстания кантонов». Дочь Гесслера, Матильда, убегает вместе с маленьким Джемми, чтобы передать это послание.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1 представлена главным образом арией, которую поет Арнольд («Asile héréditaire» — «Приют мирный родимый»). Он

вернулся домой, и мысль о смерти его отца в плену у Гесслера продолжает угнетать его. Группа швейцарских патриотов сообщает ему об аресте Вильгельма Телля, и, побуждаемый к действию, он в конце концов отправляется во главе отряда швейцарцев, чтобы освободить своего предводителя (кабалетта с хором «Amis, amis, secondez ma vengeance»; «Друзья, друзья, за отца отомстим»).

Сцена 2 происходит в скалистой местности у Фирвальдшетского озера (озера Четырех Кантонов), неподалеку от родного дома Телля. Джемми в сопровождении Матильды вбегает к своей матери Гедвиге (их терцет: «Je rends à votre amour un fils» — «Вот сын вам возвращен»). Маленький мальчик полон надежды, что Телль спасется в лодке, несмотря на шторм, который разразился на озере. Он вдруг вспоминает о послании своего отца. Он поджигает отцовский дом, что служит сигналом для кантонов к восстанию. Пока шторм бушует, они все молятся о спасении Телля. Неожиданно герой сам появляется из лодки. За ним гонятся его преследователи, в том числе Гесслер. Но Телль берет свой лук и стрелы у Джемми, который успел вынести их из горящего дома. Телль точно попадает в цель — Гесслер замертво падает в озеро. В этот момент входит та часть швейцарских патриотов, которой руководит молодой Арнольд, они объявляют, что укрепленные замки австрийцев взяты повстанцами. Опера завершается весельем всех тех, кто теперь на стороне швейцарцев. Матильда покинула стан врагов и согласилась стать женой Арнольда.

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

Опера в двух действиях Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-немецки) Эмануэля Шикандера, возможно, в соавторстве с Карлом Людвигом Гизеке.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ТАМИНО, *египетский принц*	*тенор*
ПАПАГЕНО, *птицелов*	*баритон*
ЗАРАСТРО, *верховный жрец Изиды и Озириса*	*бас*
ЦАРИЦА НОЧИ	*сопрано*
ПАМИНА, *ее дочь*	*сопрано*
МОНОСТАТОС, *начальник храмовых рабов*	*тенор*
ПАПАГЕНА	*сопрано*
ТРИ ДАМЫ, *феи царицы ночи*	*два сопрано и одно меццо-сопрано*
ТРИ ГЕНИЯ ХРАМА	*два сопрано и одно меццо-сопрано*
ОРАТОР	*бас*
ДВА ЖРЕЦА	*тенор и бас*
ДВА ВОИНА В ЛАТАХ	*тенор и бас*

Время действия: неопределенное, но приблизительно в эпоху правления фараона Рамсеса I.
Место действия: Египет.
Первое исполнение: Вена, 30 сентября 1791 года.

«Волшебная флейта» — это то, что немцы называют Singspiel, то есть пьеса (драматическое произведение) с пением, подобно оперетте, или музыкальной комедии, или опере-балладе, или даже opera comiqe (*фр.* — комическая

опера). Большинство оперетт и музыкальных комедий демонстрируют определенные нелепости и несуразности в своих сюжетах, и эта опера не исключение. Например, Царица ночи в первом действии предстает доброй женщиной, а во втором — злодейкой. Далее, вся эта история начинается как романтическая сказка, а затем приобретает серьезный религиозный характер. В сущности, обряды храма Изиды и Озириса обычно считаются отражением идеалов масонского ордена, и разные критики, писавшие об опере много времени спустя после смерти автора, находили во втором действии оперы самый что ни на есть глубокий политический символизм. Быть может, это и так, поскольку оба создателя оперы — Моцарт и его либреттист — были масонами, а официально масонство не пользовалось поддержкой (в 1794 году император Леопольд II и вовсе запретил деятельность масонских лож. — А.М.).

Сегодня подобные вопросы, по-видимому, не имеют большого значения. Гораздо важнее тот факт, что Шикандер, этот взбалмошный, то появляющийся, то куда-то исчезающий актер-певец-писатель-импрессарио, заказал это произведение своему старому другу Моцарту в последний год жизни композитора, именно в тот момент, когда Моцарт необычайно нуждался в таком заказе. Моцарт писал свое великолепное произведение, имея в виду конкретных певцов, например сам Шикандер, этот весьма скромный баритон, исполнял партию Папагено, в то время как Жозефа Хофер, свояченица Моцарта, была блестящим искрометным колоратурным сопрано, и именно для нее были сочинены арии Царицы ночи. Гизеке, который, возможно, приложил руку к написанию либретто оперы (впоследствии он утверждал, что написал все либретто), был человеком талантливым в науке и литературе и, возможно, послужил прототипом для гётевского Вильгельма Мейстера, но большого сценического таланта у него не было, и он был назначен на роль первого воина в латах.

Что касается всевозможных нелепостей в сюжете, то их можно отнести на счет того, что, пока писалось либретто, один из конкурирующий театров с успехом поставил оперу «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра» некоего Либескинда, в осно-

ве которой лежала та же самая история, которую разрабатывал Шикандер – «Лулу, или Волшебная флейта», одно из сказаний в собрании Кристофа Мартина Виланда. Считается, что Шикандер уже на середине работы изменил весь сюжет, то есть после того, как уже было написано все первое действие и началась работа над вторым. Это чистая гипотеза, причем единственное имеющееся доказательство ее — и то косвенное.

Несмотря на несуразности (а быть может, именно благодаря им), эта опера всегда излучала очарование сказки и с самого начала имела огромный успех. Этот успех не слишком-то помог Моцарту. Он умер через тридцать семь дней после премьеры. Что же касается Шикандера, то он оказался в состоянии – частично на доход от исполнений оперы, которые проходили с неизменным успехом — сам выстроить семь лет спустя совершенно новый театр и увенчать его скульптурой, изображающей его самого в птичьих перьях Папагено. То был пик его карьеры, а четырнадцать лет спустя он умер, душевнобольной, в такой же нищете, как и Моцарт.

УВЕРТЮРА

Увертюра начинается торжественно тремя мощными пунктирными аккордами, которые позже звучат в опере в наиболее торжественных моментах, связанных со жреческими образами. Но все остальное в увертюре (за исключением повторения этих аккордов, звучащих теперь словно напоминание) пронизано светом и весельем и написано в фугированном стиле — все, как и должно быть в увертюре к сказке.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Сама сказка начинается — как и положено сказке — с того, что в долине потерялся юный принц. Его имя Тамино, и его преследует злой змей. Тамино зовет на помощь и, теряя сознание, в конце концов без чувств падает на землю. В этот момент его спасают три дамы.

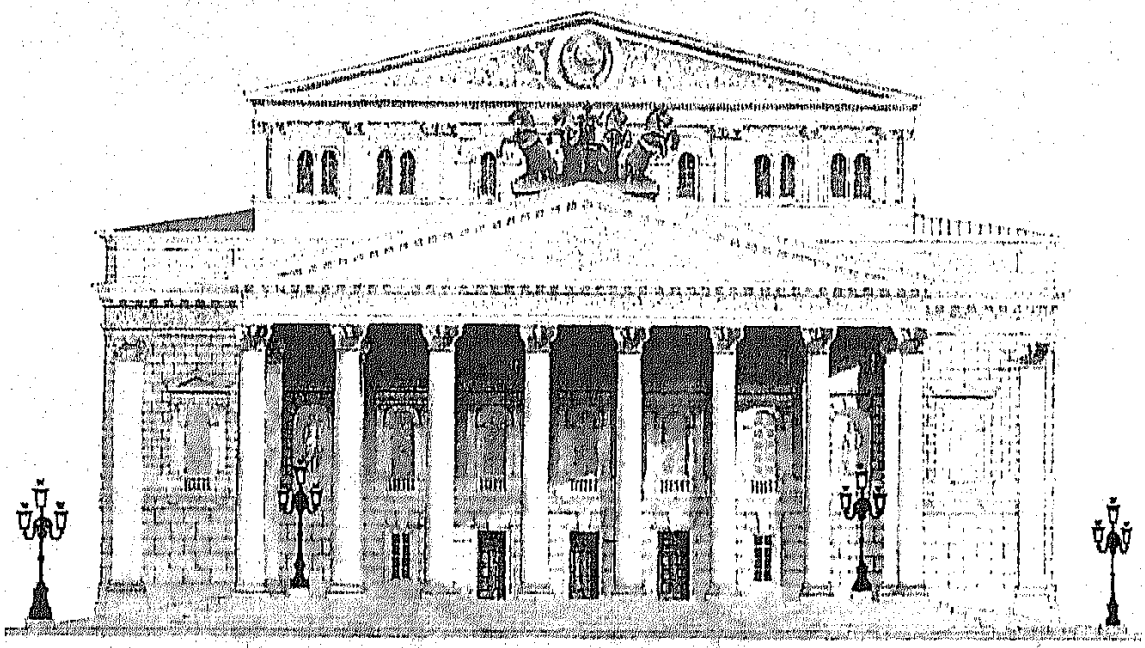
Это феи Царицы ночи — конечно, сверхъестественные существа. Они совершенно зачарованы красотой юноши, лежащего без чувств. Затем они удаляются, чтобы известить свою госпожу о забредшем в их владения юноше. В этот момент на сцене появляется главный комедийный персонаж. Это Папагено, по профессии птицелов. Он представляет себя веселой мелодией в народном стиле — арией «Der Vogelfänger bin ich ja» («Я самый ловкий птицелов»). Он рассказывает, что любит ловить птиц, но лучше бы ему поймать себе жену. При этом он подыгрывает себе на дудочке — инструменте, который мы еще услышим позже.

Папагено сообщает Тамино, что принц оказался во владениях Царицы ночи и что именно он, Папагено, спас его от страшного змея, убив его (на самом деле змея убили три феи Царицы ночи, они рассекли его на три части). За эту свою ложь он получает от вернувшихся сюда фей наказание — его губы запираются на замок. Затем они показывают Тамино портрет прелестной девушки. Это дочь Царицы ночи, которую похитил злой колдун и которую Тамино должен спасти. Тамино тут же влюбляется в девушку, изображенную на портрете, и поет арию, которая получила название арии с портретом («Dies Bildnis ist bezaubernd schön» — «Какой чарующий портрет»). Горы сотрясаются и раздвигаются, появляется сама Царица ночи, она сидит на троне и в драматичной и невероятно трудной арии «O zittre nicht mein lieber Sohn» («О, не страшись, мой юный друг») рассказывает Тамино о своей дочери и обещает ему отдать ее ему в жены, если он освободит ее. Первая сцена завершается квинтетом, одним из лучших ансамблей в опере, способным сравниться с великолепными финалами «Свадьбы Фигаро», хотя и написанным в совершенно другом стиле. Во время этого финала три феи вручают Тамино волшебную флейту, звуки которой способны укротить и усмирить самые злые силы, а Папагено, этому птицелову, дают музыкальные колокольчики, поскольку он должен сопровождать Тамино в его поиске Памины, и эти также волшебные колокольчики будут защищать его от всех опасностей.

Сцена 2 происходит во дворце Зарастро. Он — глава тайной и могущественной египетской религиозной касты, и

именно в его владении находится теперь Памина, дочь Царицы ночи. Здесь ее охраняет комичный злодей мавр Моностатос. Он похитил Памину, угрожая ей смертью, если она откажется принадлежать ему. В критический момент сюда случайно забредает Папагено. Он и Моностатос ужасно напуганы друг другом, что действительно выглядит необычайно комично. Ни один восьмилетний ребенок не испугался бы такой встречи. В конце концов Моностатос убегает, и, когда Памина и Папагено остаются одни, птицелов убеждает ее в том, что есть один юноша, который любит ее, и что он скоро придет, чтобы спасти ее. Она в свою очередь уверяет Папагено, что и он скоро найдет себе подругу. Они поют очаровательный дуэт во славу нежности («Bei Männern welche Liebe fühlen» — «Когда чуть-чуть влюблен мужчина»).

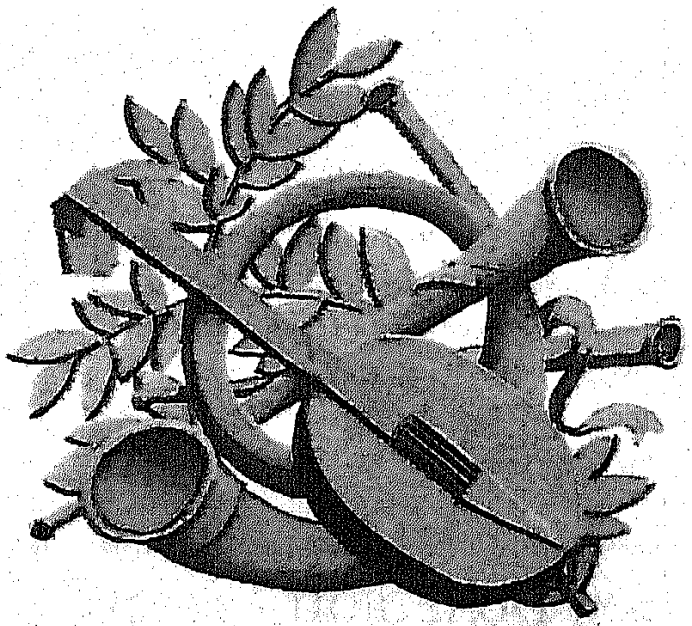
Сцена 3. Вновь сцена меняется. На сей раз это роща у храма Зарастро. Тамино ведут трое пажей. Это гении храма, они ободряют его, но не отвечают на его вопросы. Оставшись один в роще у трех храмов, он пытается войти в каждую из дверей. От входа в два храма его предостерегает голос, звучащий из-за дверей, но вот отворяется третья дверь, и появляется сам верховный жрец. Из довольно долгого (и — я должен признать это — довольно скучного) разговора Тамино узнает, что Зарастро не злодей, как он думал, и что Памина где-то рядом и жива. В благодарность за эти сведения Тамино играет чудесную мелодию на своей волшебной флейте, а затем поет эту же красивую мелодию («Wie stark ist nicht dein Zauberton» — «Как полон чар волшебный звук»). Неожиданно он слышит звуки дудочки Папагено и устремляется к нему навстречу. Появляются Памина и Папагено. Их преследует комичный злодей Моностатос, который хочет заковать Памину в цепи. В критический момент Папагено вспоминает о своих волшебных колокольчиках. Он играет на них (они звучат словно детская музыкальная табакерка), и чудесная мелодия заставляет слуг-мавров и самого Моностатоса плясать самым безобидным образом. Памина и Папагено поют очаровательный дуэт. Его прерывают доносящиеся звуки торжественного марша — это приближается суровый Зарастро со всей своей свитой. Он прощает девушке попытку к бегству. Врывается Моностатос с принцем



МОСКВА
Большой театр

Большой театр в Москве – один из старейших русских музыкальных театров. Он ведет свою историю с 1776 года, когда московский губернский прокурор князь П.В.Урусов получил правительственную привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений». С этого года спектакли ставились в доме графа Р.И.Воронцова на Знаменке. Но уже с 1780 года Урусов вместе с антрепренером М.Е.Медоксом построил специальное театральное здание, которое стало называться «Оперным домом» или «Петровским театром» (поскольку стояло на углу улицы Петровки). В 1805 году это здание сгорело. Собственно Большой театр открылся 6 (18) января 1825 года. На открытии был исполнен Пролог «Торжество муз» на музыку А.Н.Верстовского и А.А.Алябьева. Авторами проекта здания были А.А.Михайлов и архитектор О.И.Бове. Это был в то время второй по величине – после миланского «Ла Скала» – театр в Европе. В 1853 году те-

атр сильно пострадал во время пожара. Его реставрацию и значительную перестройку осуществил архитектор А.К.Кавос: были исправлены акустические и оптические недостатки, зал был разделен на пять ярусов, сооружена императорская ложа прямо напротив сцены. В обновленном виде, в каком мы видим театр сегодня, он был открыт 20 августа 1856 года.



Тамино, который тоже был схвачен. Моностатос требует от Зарастро награды и получает ее — ту, которую заслужил, а именно семьдесят семь ударов палкой за свою дерзость. Действие завершается тем, что Тамино и Памина торжественно готовятся исполнить обряды посвящения, которые определят, достойны ли они друг друга.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Во втором действии оперы сцены меняются гораздо быстрее, чем в первом. Музыка в нем становится более серьезной. Например, самая первая сцена — это встреча жрецов Изиды и Озириса в пальмовой роще. Зарастро сообщает жрецам, что Тамино избран для того, чтобы жениться на попавшей к ним Памине, но сначала эта пара должна доказать, что она достойна вступить в Храм Света. Он произносит свое знаменитое обращение к богам «O Isis und Osiris» («Свой храм, Изида и Озирис»). Бернард Шоу сказал как-то об этой величественной и простой арии с мужским хором: «Вот музыка, которую можно вложить в уста Бога, не кощунствуя».

Сцена 2. У стен храма Тамино и Папагено встречают жрецов, которые дают им самые необходимые культовые наставления. Два жреца (которые поют в октаву, вероятно, для того чтобы сделать свои инструкции совершенно понятными) предупреждают принца и птицелова, чтобы они были начеку и не поддавались на женские уловки, ведь именно в женщинах корень всех человеческих бед. От Царицы ночи являются три дамы. Они, в свою очередь, предостерегают наших героев от жрецов и грозят им ужасной судьбой. Папагено вступает с ними в разговор, тогда как умный Тамино не поддается этому искушению. Он выдерживает испытание молчанием. Тогда хор жрецов (поющих за сценой) отсылает этих посланниц Царицы ночи обратно туда, откуда они явились.

Сцена 3. Сцена вновь меняется. На сей раз перед нами сад. Памина спит в увитой розами беседке. Моностатос, которому удалось избежать наказания, опять около нее — он

не оставил мысли о преследовании девушки и пытается поцеловать ее. В этот момент появляется ее мать, Царица ночи. В своей устрашающей арии мести она требует, чтобы Памина сама убила Зарастро. Она вкладывает ей в руку кинжал и грозит, что если она этого не сделает и не снимет у него с груди священный солнечный диск, то будет проклята ею. Эта ария мести («Der Hölle Rache kocht» — «В груди моей пылает жажда мести») с двумя ее высокими «фа» всегда оказывалась камнем преткновения для десятков сопрано, которые во всем остальном вполне соответствовали этой роли.

Сразу же после исчезновения Царицы ночи возвращается Моностатос. Он подслушал разговор матери с дочерью и теперь требует от девушки, чтобы она принадлежала ему — это должна быть ее плата за молчание о ее сговоре с Царицей ночи. Но Памине снова удается спастись — на сей раз благодаря приходу Зарастро. Когда Памина пребывает в молитве, он объясняет ей, что в стенах этого храма нет места для мести и только любовь связывает здесь людей. Звучит ария необычайной красоты и благородства («In diesen heil'gen Hallen» — «Вражда и месть нам чужды»).

Сцена 4. В некоторых постановках в этот момент делается антракт, и следующая сцена открывает собою третье действие. Однако в большинстве опубликованных партитур это просто очередная сцена второго акта — зал, причем довольно просторный. Два жреца продолжают наставлять Тамино и Папагено, налагая на них обет молчания и угрожая наказанием громом и молнией, если этот обет будет нарушен. Тамино очень послушный юноша, а вот птицелов не может удержать свой язык за зубами, особенно когда появляется уродливая старая ведьма, которая говорит ему, во-первых, что ей только что исполнилось восемнадцать лет и, во-вторых, что у нее есть возлюбленный, чуть старше ее, по имени Папагено. Но в тот самый миг, когда она собирается вымолвить свое имя, раздаются гром и молния, и она мгновенно исчезает. Сразу же после этого еще раз появляются три мальчика и в очаровательном терцете преподносят Тамино и Папагено не только еду и питье, но также их волшебные флейту и колокольчики, которые были у них ото-

браны. Пока птицелов наслаждается едой, а принц игрой на своей флейте, появляется Памина; она решительно направляется к своему возлюбленному. Она ничего не знает о его обете молчания и, не понимая такого его поведения, поет печальную арию («Ach, ich fühl's, es ist verschwunden» – «Все прошло»). В заключение этой сцены звучат тромбоны, призывая Папагено и Тамино на новое испытание.

Сцена 5. В следующей сцене Памина оказывается у ворот храма. Она полна страха, ибо боится, что никогда больше не увидит своего любимого принца Тамино. Зарастро в самых утешительных тонах убеждает ее, что все будет хорошо, однако в следующем затем терцете (с Тамино) она отнюдь не уверена в этом. Тамино уводят, и двое влюбленных молятся о том, чтобы им встретиться вновь.

Сцена 6. Теперь – как своего рода смена настроения – действие обращается вновь к Папагено. Ему сообщается (Оратором), что он лишен «небесных удовольствий, которые дарованы посвященным». Но ему они не очень-то нужны. Добрый стакан вина ему гораздо милее, чем все святыни мудрости. Вино развязывает ему язык, и он поет свою песню. У него только одно желание: заполучить себе подругу жизни или хотя бы жену! Появляется его недавняя знакомая – старуха-колдунья. Она требует от него клятвы в верности ей, иначе он останется здесь навсегда, оторванным от мира, только лишь на хлебе и воде. Едва Папагено соглашается на такой брак, как ведьма оборачивается юной девушкой, в наряде из перьев, в пару Папагено. Ее имя – Папагена! Однако они не могут еще вступить в брак. Птицелов сначала должен заслужить ее. И Оратор уводит ее.

Сцена 7. Следующая сцена происходит в саду, где три гения храма Зарастро с нетерпением ожидают триумфа богини. Но бедная Памина страдает. В ее руке кинжал. Она думает, что Тамино окончательно забыл ее и она его больше никогда не увидит. Она готова покончить с собой. Как раз в этот момент мальчики останавливают ее и обещают взять ее к Тамино.

Сцена 8. Мальчики все сделали, как сказали. Принцу предстоит последнее испытание четырьмя стихиями – огнем, водой, землей и воздухом. Его уводят жрецы и два воина в

латах, которые и на сей раз дают свои наставления опять-таки в октаву. Как раз перед тем как ему войти в ужасные врата, выбегает Памина. Она желает лишь одного — разделить судьбу принца. Два воина разрешают ей это сделать. Тамино вынимает свою волшебную флейту, он играет на ней, и влюбленные безболезненно проходят через эти испытания. И вот, когда все оказывается позади, радостный хор приветствует их.

Сцена 9. Но что же с нашим дружком Папагено? Ну, конечно, он все еще ищет свою возлюбленную, свою Папагену. Он вновь и вновь зовет ее в саду и, никого не найдя, решает, как Памина, покончить с собой. С большой неохотой он завязывает веревку на суку дерева, готовый уже повеситься. Но те три мальчика (гении храма), которые спасли Памину, спасают также и его. Они советуют ему сыграть на его волшебных колокольчиках. Он играет, и появляется нежная маленькая птичка-девочка. Они поют прелестный комичный дуэт «Ра-ра-ра-ра-ра-ра-Papageno» («Па-па-па-па-па-па-Папагено»). Их мечта — создать большую-большую семью.

Сцена 10. И, наконец, еще одна перемена сцены. Моностатос теперь объединился с Царицей ночи, которая обещала ему Памину. Вместе с тремя феями Царицы ночи они захватили храм Зарастро. Но им не одолеть Зарастро. Гремит гром и сверкает молния, и злодейский квинтет исчезает в недрах земли. Возникает храм Изиды и Озириса. И эта сказочная опера завершается триумфальным хором жрецов, венчающих Тамино и Памину коронами Мудрости и Красоты.

ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК

Опера в трех действиях Карла Марии фон Вебера на либретто (по-немецки) Иоганна Фридриха Кинда, основанное на рассказе Иоганна Августа Апеля.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАКС, *охотник*	*тенор*
КАСПАР, *другой охотник*	*бас*
КИЛИАН, *богатый крестьянин*	*тенор*
КУНО, *начальник княжеских охотников*	*бас*
АГАТА, *его дочь*	*сопрано*
АНХЕН, *ее кузина*	*сопрано*
КНЯЗЬ ОТТОКАР	*баритон*
ОТШЕЛЬНИК	*бас*
САМЬЕЛЬ, *дикий («черный») охотник*	*разговорная роль*

Время действия: середина XIX века.
Место действия: Богемия.
Первое исполнение: Берлин, 18 июня 1821 года.

Сегодня трудно себе представить ту бурю страстей, которую вызвало первое исполнение — более 175 лет назад — романтической оперы Вебера «Вольный стрелок». Это исполнение означало — по крайней мере в Германии — конец господства итальянской оперы. Ведущие светила Германии — Гейне, Мендельсон, Гофман и другие — по-видимому, понимали это. Господство Спонтини и классической (античной) трагедии вскоре закончилось. Так был расчищен путь для всех более поздних немецких романтиков и, в первую очередь, для Вагнера. Что касается «Воль-

ного стрелка», то это история о романтической любви между простыми людьми, о потусторонних силах зла, о дьяволе, представшем в образе одного из персонажей, и о событиях, происшедших в таинственной Волчьей долине.

УВЕРТЮРА

Музыка оперы также в высшей степени романтическая. Все главные тематические элементы оперы заключены в увертюре — пожалуй, единственном оркестровом фрагменте из всей оперы, о котором можно с уверенностью сказать, что он знаком широким кругам современных любителей музыки. Она полна драматизма, чарующих мелодий и чудесных эффектов с тремоло струнных и соло кларнета. Это также едва ли не первая оперная увертюра, использующая целиком мелодии из вокальных партий оперы, в частности, радостный возглас героини, когда к ней приходит ее возлюбленный (во втором действии).

ДЕЙСТВИЕ I

Все действие «Вольного стрелка» построено почти полностью на разговорном диалоге, сопровождаемом последовательностью музыкальных номеров, цель которых обрисовать эмоциональную ситуацию в данный конкретный момент действия. Первые звуки, которые мы слышим после того, как поднимается занавес, это выстрел и крик. Соревнование в стрельбе, устроенное на открытом воздухе перед таверной, только что выиграл крестьянин по имени Килиан. Мужской хор поет хвалу победителю. Тем временем профессиональный егерь Макс (который и является героем этой истории) сидит огорченный и угрюмый, удрученный своим поражением. Когда звучит деревенский марш, исполняемый в честь Килиана, и победитель проходит мимо Макса, посмеиваясь над ним («Schau der Herr mich an als König!» — «Королем стрелков я избран»), Макс не может этого снести и бросается на него с кинжалом.

На площади появляется Куно, начальник княжеских егерей, и останавливает ссору; вскоре становится ясно, почему Макс так поступил. Но не все еще потеряно: на завтра назначается новое состязание в стрельбе, которое будет проходить в присутствии князя Оттокара. Если Макс выиграет (в чем все до последнего момента были уверены, ведь Макс прославленный стрелок), он удостоится руки своей возлюбленной Агаты, дочери Куно. Сам Куно уверен в победе Макса. Ясно, что причиной плохой стрельбы Макса является вмешательство его соперника Каспара (главный злодей оперы), тоже претендующего на руку Агаты. Он прибегнул к услуге дьявола по имени Самьель. Это именно он, Самьель, злой дух Волчьей долины, отнял у Макса победу. Каспар давно уже связался с Самьелем, и теперь близится час расплаты — ему, продавшему душу дьяволу, уготовано место в аду. Но у Каспара созрел коварный план: заставить Макса обратиться за помощью к дьяволу, и тогда именно Макс, а не он, отправится в преисподнюю. Куно заставляет Каспара замолчать. Затем мы узнаем от него одну старую историю о состязании в стрельбе. Она берет свое начало еще во времена его собственного прапрадеда, который однажды спас жизнь человеку столь замечательным выстрелом, что был обвинен в использовании «вольной» (или волшебной) пули. Волшебные пули — это такие пули, которыми снабжает стрелка дьявол; они обязательно попадают в цель. С тех пор княжеские стрелки обязаны доказывать свое мастерство в состязаниях, не прибегая к сверхъестественной помощи. Килиан к этому рассказу добавляет важную деталь: дьявол, когда снабжает человека «вольными» пулями, дает их ему семь. Первые шесть поражают любую смертную цель, но седьмая летит туда, куда ее направляет сам дьявол. После короткого ансамбля, в котором каждый на свой лад комментирует создавшуюся ситуацию, Килиан мирится с Максом, и наш герой остается один, чтобы спеть выразительную арию «Durch die Wälder, durch die Auen» («Ах, бывало, возвращался»), в которой он сокрушается о том, что кончилась его некогда беззаботная жизнь.

Совсем стемнело. К Максу незаметно подкрадывается Каспар. Он предлагает ему выпить с ним. При этом он поет

застольную песню («Hier im ird'sehen Jammertal» – «Что б мы были без вина?»). Дважды в гуще листвы появляется Самьель, пугая и Каспара, и зрителей. В конце концов Каспар дает свое ружье Максу и предлагает ему выстрелить в высоко летящего орла. Макс стреляет и чудесным образом убивает огромную птицу: она падает к его ногам. Каспар объясняет, что ружье было заряжено «вольной» пулей и что он знает, где можно раздобыть их еще. Завтра ночью Макс должен встретиться с ним, Каспаром, в таинственной Волчьей долине. Макс знает, что то, что он делает, ужасно, но он в отчаянном положении и к тому же слегка пьян. Так Макс соглашается. Когда он уходит, Каспар завершает действие триумфальной арией мщения, полной длинных и сложных гамм, которые современные басы одолевают с довольно большими трудностями («Schweig, schweig, damit dich niemand warnt» – «Да, да! Погибнуть должен ты»).

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1.

Все солисты в первом действии были мужчины. Отсутствие там женских персонажей Вебер компенсирует уже в самом начале второго действия, ставшего необычайно популярным исключительно благодаря двум сопрано. Одно из них – Агата, дочь начальника княжеских егерей и возлюбленная Макса. В данный момент Агата совсем не рада предстоящему турниру стрелков, ведь далеко не ясно, как он закончится. И уж отнюдь не поднимает ее духа прямо-таки мистическое происшествие: со стены у нее дома упал портрет одного из ее предков (деда) и поранил ее; это произошло как раз в тот самый момент, когда Макс подстрелил орла. Кузина Агаты, Анхен, в гораздо более приподнятом настроении. Когда действие начинается (в охотничьем жилище Куно), она вешает картину на прежнее место на стене, и Агата присоединяется к ней в прелестном дуэте («Schelm, halt' fest!» – «Ну, держись, не обломися»). Коротко, в разговорном диалоге, они обсуждают причину отсутствия Макса (которого ожидают к себе), и затем Анхен поет другую веселую песню на всегда привлекательную тему «юно-

ша-встречает-девушку» («Kommt ein schlanker Bursch gegangen» — «Если юноша красивый»).

И вот Агата остается одна. Она поет одну из самых знаменитых сопрановых арий — «Leise, leise, tromme Weise» («О мольбы мои, летите») — молитву о своем возлюбленном. В конце этой большой сцены-арии она замечает приближающегося Макса и поет блестящее заключение арии, выражающее ее радость.

В разговорном диалоге, который затем следует, Макс говорит, что спешит в Волчью долину. Пришедшая Анхен присоединяется к двум влюбленным, составив с ними терцет («Wie? Was? Entsetzen» — «Как? Что? Ужасно»): две девушки тщетно пытаются убедить Макса не ходить в это дьявольское место; однако он остается непреклонным.

Сцена 2. Это знаменитая сцена в Волчьей долине. Она была задумана как очень зловещая, чтобы, я полагаю, напустить страху на немецкую публику XVIII века. Она наполнена такими пугающими вещами, как череп с кинжалом, пронзившим его, жуткий хор злых духов, звучащий за сценой, призрачный лунный свет, льющийся на сцену, представляющую собой мрачные скалы и деревья, и дьявол, который таинственным образом то появляется, то исчезает и вещает грозным голосом. Современный зритель многое из этого воспринимает как детскую сказку, однако Вебер заставляет партитуру звучать весьма эффектно.

Сцена начинается тем, что злодей Каспар таинственными заклинаниями призывает дьявола, Самьеля. Сам Каспар продал душу дьяволу и теперь вымаливает еще три года свободы в обмен на Макса. В музыкальном отношении это странная сцена. Каспар поет, а дьявол отвечает ему прозаической речью — так обсуждаются условия сделки: Макс получает семь волшебных пуль — шесть из них точно поражают ту цель, в которую метит Макс, а седьмую Самьель может направить в сердце Агаты. Дьявол холодно соглашается. Но если Каспару не удастся склонить Макса на эту сделку, он лишится своей собственной души — таково условие Самьеля.

На сцене появляется Макс. Сначала ему видится призрак его матери, затем Агаты, которая, как ему мерещится, пы-

тается броситься в бурный поток («Ha! Furchtbar gähnt» — «О боже мой! Какая пропасть!»). Он так подавлен этими видениями, что готов согласиться на все, что требует от него Каспар. Каспар тем временем готовит страшное варево. Оно начинает кипеть и шипеть; вокруг летают громадные птицы; сквозь кустарник продирается свирепый вепрь; разражается буря; тени поют странную песню — в конце концов пули отлиты. Вместе оба охотника призывают Самьеля, и, когда демон появляется, Каспар теряет чувства и падает в глубокий обморок, а Макс, к своему ужасу, обнаруживает, что засохшая ветка, которую он в испуге схватил, — это рука самого дьявола! Если на ваш слух все это звучит довольнотаки невероятно, то вспомните, что это романтическая сказка. А в сказочной истории может случиться все что угодно.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1 последнего действия отдана исключительно попыткам приободрить мрачно настроенную героиню, Агату. Она наряжается к свадьбе с Максом («Und ob die Wolke sie verhülle» — «Толпами ходят в небе тучи»). Но ее мучают разные суеверные страхи. Одно из ее предчувствий — как мы увидим в заключительной сцене — впоследствии оправдывается. Она рассказывает, что ей приснился страшный сон: она была белой голубкой, но явился Макс и выстрелил в нее, и что она замертво упала на землю уже как реальная девушка. В первой арии этой сцены Агата возносит молитву о защите, а во второй — пересказывает свой сон. Анхен пытается уверить Агату, что ее страх напрасен («Einst träumte meiner selgen Base» — «Однажды бабушке приснилось»). Хор подруг Агаты приносит ей подвенечный наряд. Анхен хочет надеть на голову Агаты свадебный венок, раскрывает ларец и видит... венок погребальный. Тогда невесту украшают розой, подаренной святым отшельником.

Сцена 2 открывается веселой охотничьей прелюдией, за которой следует хор («Was gleicht wohl auf Erden Jägowergnügen?» — «Что лучше охоты?»). Это торжественный день. Макс должен продемонстрировать принцу От-

токару и своему будущему тестю Куно, что он достаточно хороший стрелок, чтобы претендовать на руку Агаты. Принц показывает на белого голубя и говорит Максу, чтобы он стрелял, но в тот самый момент, когда он целится, появляется Агата и призывает его не стрелять в белого голубя! Но слишком поздно. Макс уже выстрелил. Агата падает, и все думают, что Макс убил свою невесту. Но в тот же момент падает злодей Каспар. Испуская свой предсмертный вздох, он проклинает дьявола Самьеля, и его душа отправляется на вечные муки.

Агата оказывается жива. Девушку бережно поднимают. Макс признается в своей вине и объясняет, как он сбился с пути и сошелся с Каспаром и Самьелем. Все умоляют князя простить юношу, но князь непреклонен: он твердо решает наказать молодого стрелка. К счастью, является старый отшельник (это его молитвы предохранили Макса от убийства, а Агату от смерти), и князь передает окончательное решение ему. В длинной и торжественной арии отшельник дает совет, суть которого в том, чтобы Максу дать год испытания, и, если в конце этого срока его мастерство в стрельбе будет таким же, разрешить ему жениться на Агате. Но после этого турниры стрелков, подобные этому, должны быть отменены: только любовь должна соединять юные сердца узами брака.

Все соглашаются, что это замечательное решение, и опера завершается ликующим хором, в котором звучит одна из самых известных мелодий знаменитой Увертюры.

ВОЦЦЕК

Опера в трех действиях Альбана Берга на либретто (по-немецки) самого композитора, основанное на одноименной драме Георга Бюхнера.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВОЦЦЕК, *солдат*	*баритон*
МАРИ, *его возлюбленная*	*сопрано*
МАЛЬЧИК, *их ребенок*	*сопрано (мальчиковое)*
АНДРЕС, *друг Воццека*	*тенор*
МАРГРЕТ, *соседка*	*контральто*
КАПИТАН	*тенор*
ДОКТОР	*бас*
ТАМБУРМАЖОР	*тенор*
ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ПОДМАСТЕРЬЯ	*баритон и бас*
ДУРАЧОК	*тенор*

Время действия: около 1835 года.
Место действия: Германия.
Первое исполнение: Берлин, 14 декабря 1925 года.

Альбан Берг, самый выдающийся ученик Арнольда Шёнберга, умер в возрасте сорока лет в своей родной Вене. Это произошло в 1935 году. Обычно я не включаю такую статистику смертей композиторов в свои вступительные заметки к операм, но на сей раз мне кажется это важным, поскольку Берг и его оперы «Воццек» и «Лулу» отражают — для меня, по крайней мере, — некий определенный аспект конкретного времени и места. «Воццек» был задуман в период первой мировой войны; сочинение оперы закончилось сразу после этой войны, а первое исполнение ее на сцене состоялось в

Берлине в 1925 году. Она тогда глубоко взволновала всех в Западной Европе. А это была эпоха д-ра Зигмунда Фрейда, Франца Кафки, время упрочения сил национал-социализма. В музыке это был период ломки старых идеалов мелодии и — даже в еще большей степени — гармонии. Это был период революционный, интеллектуально странный, неустойчивый, он отражал болезненность немецкой души.

Берг написал свое собственное либретто для «Воццека», основанное на пьесе, написанной за сто лет до этого чрезвычайно своеобразным, я бы сказал, даже странным молодым гением по имени Георг Бюхнер (он умер, прожив едва 24 года). Это была пьеса о психологическом страдании и сломе некоего туповатого солдата (полицейского) по имени Иоганн Франц Войцек (так у Бюхнера) и о трагической судьбе его возлюбленной и их незаконнорожденного ребенка. Прелестная тема, нечего сказать, не так ли? Вряд ли в пьесе среди действующих лиц есть хоть одна привлекательная фигура, за исключением, быть может, этих трех несчастных. Большой успех оперы, когда она была поставлена в «Метрополитен-опера» в 1959 году, для многих оказался совершенно неожиданным.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Воццек бреет своего капитана, денщиком которого он является. Капитан тем временем сурово выговаривает ему за его безнравственное, как он считает, поведение: он знает о связи Воццека с Мари и об их незаконном ребенке. (Партия капитана написана для очень высокого тенора). Поначалу Воццек отвечает бестолково и рассеянно: «Jawohl, Herr Hauptmann» («Конечно, господин капитан»), а под конец очень сбивчиво и бессвязно жалуется на свою бедность («Wir arme Leut'!» — «Мы, бедный люд»).

Сцена 2. Широкое поле на окраине города. Воццек вдвоем со своим армейским приятелем Андресом; на опушке леса они рубят дерево. Неожиданно на Воццека нападает суеверный страх: разбегающиеся в траве ежи в лучах заходящего солнца кажутся ему катящимися по полю че-

ловеческими головами, а лучи солнца зловещим огнем, взметающимся от земли к небу. Охваченный ужасом, он бежит к своей Мари.

Сцена 3. У себя в комнате Мари, возлюбленная Воццека, играет с малышом, их сынишкой. Она видит, как по улице торжественным маршем проходит рота солдат, и восхищается тамбурмажором; она мечтает о встрече с ним. Соседка Маргрет язвительно намекает на ее увлечение красавцем тамбурмажором. Мари резко захлопывает окно и укладывает спать ребенка. При этом она поет своему малышу колыбельную песенку. Неожиданно появляется Воццек; он все еще охвачен суеверным страхом. Мари с испугом слушает его рассказ о загадочных видениях, которые, как он думает, он видел. Он предчувствует что-то страшное.

Сцена 4. На следующий день Воццека в своем кабинете обследует полковой доктор. (Чтобы заработать немного денег, Воццек соглашается стать подопытным объектом в экспериментах доктора). Этот доктор — психиатр-дилетант, если не сказать садист. Он внушает Воццеку мысль, что тот на грани помешательства и что он должен употреблять только определенную пищу (одни бобы). К концу сцены доктор тешит себя надеждой, что прославится, благодаря тем экспериментам, которые он проделывает с бедным Воццеком.

Сцена 5. Мари на улице встречает тамбурмажора, уверенного в себе и хвастливого. Она очень увлечена этим импозантным малым. Мари приглашает его к себе. Он соглашается. И вот они уже направляются в ее комнату.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Мари с восторгом рассматривает серьги, которые подарил ей тамбурмажор. Входит Воццек. Он замечает новые серьги, и его охватывает подозрение. Однако Воццек все еще расстроен по поводу других вещей. Он огорчен, что у малыша, который сейчас заснул, легкая лихорадка. Воццек рассеянно отдает Мари заработанные им на медицинских экспериментах деньги и уходит из дома. Оставшись одна,

Мари корит себя за то, что ведет себя аморально — поддалась соблазну и флиртует с тамбурмажором.

Сцена 2. На улице капитан встречает доктора, который пугает его, говоря ему, что он плохо выглядит. «В один прекрасный день вас может парализовать», — черство говорит доктор капитану. Но вот доктор замечает более подходящую мишень для своих садистских издевательств. Это бедный Воццек. Пользуясь случаем, доктор и капитан с издевкой говорят ему об измене Мари. И доктор сообщает Воццеку, что тот тоже болен.

Сцена 3. Улица перед домом Мари. Пасмурный день. Встретив Мари, Воццек обращается с нею очень грубо. Он пытается добиться у нее признания в измене; он даже замахивается на нее кулаком, но она останавливает его возгласом: «Лучше нож в моем теле, чем чья-либо рука на мне». И когда она убегает, Воццек продолжает бормотать ее слова: «Лучше нож...»

Сцена 4. Двор возле пивного трактира. Поздний вечер. Посетители горланят песни, все уже изрядно подвыпили. Танцуют солдаты, парни, служанки, девушки. Пришедший сюда Воццек замечает Мари, она танцует с тамбурмажором. Воццек готов напасть на него. Но музыка прекращается, вместе с ней и танец. Какой-то солдат затягивает пьяным голосом песню. Городской дурачок заводит разговор с Воццеком: «Я чую кровь...» — произносит он. Снова звучит музыка, снова все начинают танцевать. Воццек видит танцующих Мари и тамбурмажора, слышит их полные страсти возгласы. Его взор словно застилает кровавый туман.

Сцена 5. Ночь в казарме. Воццек стонет во сне; его мучают кошмарные сны. Андрес просыпается и слышит, как тот говорит о кровавом ноже. В казарму с шумом вваливается пьяный тамбурмажор; он хвалится своими победами. Воццек, совершенно лишившийся рассудка из-за ревности, нападает на него. Но Тамбурмажор — здоровенный детина, и ему удается поколотить Воццека. Избив его, тамбурмажор удаляется. Другие солдаты бессердечно реагируют на то, что произошло, и продолжают спать, повернувшись на другую сторону.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Эта сцена целиком посвящена Мари. Она одна со своим малышом; ее мучает раскаяние. Она читает Библию — сначала историю о женщине, уличенной в прелюбодеянии, а затем историю Марии Магдалины. Она молит Бога о прощении.

Сцена 2 переносит нас к пруду в лесу за городом, где Воццек идет с Мари. Он просит ее сесть рядом с ним, целует ее; они откровенно говорят о любви. Затем он что-то таинственно шепчет про себя. Наступает долгое молчание. Вдруг Мари замечает, что луна красная. «Как окровавленная сталь», — произносит Воццек, и выхватывает свой нож. Мари пытается убежать. Но он вонзает нож ей прямо в грудь и, когда она умирает, сам скрывается.

Сцена 3. Он прибегает в трактир. Здесь он пытается забыться. Полупьяный, он поет как помешанный, танцует с Маргрет, соседкой Мари. Неожиданно она замечает кровь на его руке и в испуге кричит. Вся толпа собирается вокруг Воццека и видит кровь. Но Воццек стремительно убегает.

Сцена 4. Он возвращается на место убийства. Он должен замести следы убийства — подальше упрятать нож. Он ищет его, так как бросил его где-то здесь, и когда его находит, то выбрасывает в пруд. Но потом он пугается, что там, куда тот упал, его смогут найти. Он лезет в воду, чтобы достать его, заходит все глубже и внезапно тонет. Доктор и капитан, проходящие неподалеку, слышат шум. Капитан порывается броситься на помощь, но доктор удерживает его, и они покидают это злосчастное ночное место.

Сцена 5. Яркое солнечное утро следующего дня. У дома Мари играют дети, верхом на палочках, как на лошадках. Среди них малыш Мари. Появляется другая группа детей. У них новость. Один из них кричит малышу: «Эй, твоя мать померла!» Но малыш не слышит — он увлечен игрой. Все спешат посмотреть на труп, а малыш продолжает скакать на «лошадке». «Хоп-хоп! Хоп-хоп!» — весело кричит он.

ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ

Опера в трех действиях Энгельберта Хумпердинка (на русской сцене шла под названием «Ваня и Маша») на либретто (по-немецки) Адельгейды Ветте, основанное на сказке Якоба и Вильгельма Гримм.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ПЕТЕР, *вязальщик метел*	*баритон*
ГЕРТРУДА, *его жена*	*меццо-сопрано*
ГЕНЗЕЛЬ, ГРЕТЕЛЬ } *его дети*	*меццо-сопрано* / *сопрано*
ВЕДЬМА	*меццо-сопрано*
ДРЁМА	*сопрано*
ЧЕЛОВЕК-РОСИНКА	*сопрано*

Время действия: «Как-то раз».
Место действия: Германия.
Первое исполнение: Веймар, 23 декабря 1893 года.

Многие годы существует традиция исполнять эту оперу на Рождество как развлечение для малышей, хотя не совсем ясно, почему сказка, действие которой происходит летом, считается такой уж подходящей для зимнего праздника. Трудно представить себе, что малыши в состоянии оценить или полюбить искусную, но все же довольно тяжеловесную оркестровку этой оперы, сделанную в вагнеровском духе, как, впрочем, и многие другие сложности оперы. Однако привычка ставить и слушать ее существует уже так долго, и так много поколений взрослых прожило жизнь с уверенностью, что они любили эту оперу, еще будучи детьми, что только в

Соединенных Штатах можно констатировать некоторый спад интереса к ней; в Европе же она по-прежнему очень популярна. В Америке — лучше это или хуже — дети выражают свое мнение более свободно, чем в других странах, и в Рождество по общему согласию (которое, правда, никогда не было предметом научного анализа) пальма первенства теперь отдается опере Джан-Карло Менотти «Амал и ночные гости». Ее сюжет более подходящ для празднования Рождества, к тому же она значительно короче, и на ней можно не засиживаться.

Тем не менее «Гензель и Гретель» — это замечательная партитура. Использование в ней подлинных народных детских песен в первом действии, музыка «Молитвы», как она звучит во втором действии, «Скачка ведьмы» и несколько других музыкальных эпизодов — все это стало достоянием нашей культуры. И вполне заслуженно! Можно лишь благодарить судьбу, что Хумпердинк ограничил себя в сочинении других композиций и уделил время — что поначалу было для него второстепенным занятием, сочинению музыки для детской пьесы, которую написала его сестра Адельгейда Ветте для исполнения в кругу семьи.

УВЕРТЮРА

Любимый номер в концертах популярной симфонической музыки, эта увертюра начинается музыкой «Молитвы» из второго действия, после чего следуют контрастирующие ей темы из других частей партитуры, мастерское развитие которых приводит вновь к теме «Молитвы», на сей раз звучащей очень мощно, как если бы это был гимн победе.

ДЕЙСТВИЕ I

Занавес подымается, и мы видим лесную хижину бедного дровосека, в которой двое его детей — Гензель и Гретель. Они голодны, но, тем не менее, вынуждены работать. При этом они играют и ссорятся, как положено детям, пребывая,

однако, в самом веселом расположении духа. Они поют старинную немецкую народную песенку «Приди, братец, и потанцуй со мной». Возвращение их матери сразу же кладет конец их смеху и веселью; с виноватым видом они пытаются объяснить ей свое бездельничанье. В ярости она разбивает крынку молока — теперь не из чего сварить суп. Грозя суровым наказанием и страшными побоями, она посылает их в лес, предупреждая, чтобы они не возвращались, пока не соберут полной корзины земляники.

Петер, отец Гензеля и Гретель, возвращается домой, веселый и подвыпивший. Он смягчает сердце Гертруды, своей жены, тем, что показывает ей полную корзину съестного — колбаски, кофе, хлеб и масло, — которую принес. Это плата за сделанную неожиданно подвернувшуюся ему в деревне работу. Пока она варит суп, он ищет по дому детей и не находит их. Гертруда говорит ему, что послала детей в лес за земляникой. Но ведь они могут заблудиться в горах Ильзенштейн, забеспокоился Петер. Гертруду не очень-то это волнует, — она сама ведь не отсюда и не знает местных поверий. Петер же в большом волнении, и в арии, которую он теперь поет, объясняет жене, что в горах Ильзенштейн обитает ведьма, которая летает на помеле и похищает маленьких детей с тем, чтобы потом превратить их в пряники. Гертруда тут же устремляется за детьми, вслед за ней, не выпуская из рук своей бутылки, бежит Петер.

ДЕЙСТВИЕ II

Поскольку антракт в спектакле, где собирается много детей, может таить в себе определенные проблемы, постановщики этой оперы часто дают это действие как вторую сцену, без перерыва. В таком случае оркестр сразу играет «Hexenritt» («Скачка ведьмы») — небольшую, очень оживленную музыкальную поэму, во время которой можно успеть сменить декорации.

У подножия зловещих гор Ильзенштейн Гензель и Гретель собирают землянику. При этом они не могут отказать себе в удовольствии тут же съесть ее. Гретель поет очаровательь-

ную народную песенку. Но вот начинает темнеть, и их охватывает страх. Они заблудились; им чудится, что они видят таинственные фигуры и слышат загадочные голоса (эти голоса для большего правдоподобия олицетворяет женский хор за сценой). От страха дети бросаются друг к другу в объятия. Их успокаивает появившийся маленький Дрёма, он навевает на них сон своей чудесной детской молитвой, обращенной к четырнадцати ангелам, которые будут защищать малышей, пока они спят. Успокоив детей, он исчезает.

С горы на них светит свет, и в его лучах спускаются четырнадцать ангелов; они собираются вокруг спящих детей и исполняют свой плавный и сдержанный танец.

ДЕЙСТВИЕ III

После короткого оркестрового вступления занавес поднимается, и мы видим ту же сцену на следующее утро. Но теперь стал виден прелестный старинный немецкий дом, весь украшенный фигурками детей в полный рост, похожими на имбирные пряники. Конечно же, это дом ведьмы.

Человек-росинка, после того как спел песенку, в которой рассказал о себе, будит детей. Они просыпаются, видят этот прекрасный дом; он кажется им необычайно привлекательным. Они совершенно очарованы. Гензель отламывает кусочек пряника и начинает его есть. Заслышав, что кто-то внутри поет старинную игровую песенку «Кто грызет в моем доме?», Гензель и Гретель поначалу принимают это за простое дуновение ветра. Но на самом деле это ведьма; она неожиданно появляется и накидывает веревку на шею мальчику (но ему удается высвободиться), приглашает детей в дом (они отказываются), и тогда, используя волшебные чары, она делает детей своими пленниками. Она машет можжевеловым суком, бормочет слова заклинания – и Гензель и Гретель замирают без движения. Ведьма помещает Гензеля в клетку, Гретель приказывает работать по дому, разжигать большую печь, а сама начинает дикую скачку на своей метле.

Но эта подслеповатая ведьма, оказывается, не такая уж всемогущая. Когда она ощупывает Гензеля, чтобы убедить-

ся, насколько он «вкусен», чтобы его съесть, тот подсовывает ей вместо своего пальца палку. После этого она говорит, что он слишком костляв. Гретель, в свою очередь, воспользовавшись моментом, когда ведьма не может ее видеть, берет волшебную палочку и с ее помощью освобождает брата. Затем Гретель спрашивает ведьму, как обращаться с печью, и та говорит, что в нее нужно влезть. И когда она показывает, как это делать, дети ловко вталкивают ее туда. Так Гензель и Гретель, которых ведьма хотела запечь и превратить в пряники, чтобы украсить ими свой дом, освобождаются от ее чар. С помощью все той же волшебной палочки они возвращаются в реальный мир. И все, кто сочувствовал детям в этом волшебном лесу, соединяются в хоре, празднуя конец черной магии.

Именно в этот момент Петер и Гертруда находят своих детей со всеми их новыми друзьями. Ведьму, теперь в виде огромного запеченного пряника, извлекают из-под обломков ее печи; Петер выводит из этой истории соответствующую мораль — злоба наказывается. И все в конце концов славят Бога в хоровом варианте «Молитвы».

ГУГЕНОТЫ

Опера в пяти действиях Джакомо Мейербера на либретто (по-французски) Огюстина Эжена Скриба, переработанное Эмилем Дешаном и самим композитором.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАРГАРИТА ВАЛУА, *сестра короля Франции Карла IX, невеста Генриха IV*		*сопрано*
УРБАН, *ее паж*		*меццо-сопрано*
ГРАФ ДЕ СЕН-БРИ	*католические вельможи*	*баритон*
ГРАФ ДЕ НЕВЕР	*католические вельможи*	*баритон*
ГРАФ МОРЕВЕР	*католические вельможи*	*бас*
КОССЕ	*католики*	*тенор*
МЕРЮ	*католики*	*баритон*
ТОРЕ	*католики*	*баритон*
ТАВАН	*католики*	*тенор*
ВАЛЕНТИНА, *дочь де Сен-Бри*		*сопрано*
РАУЛЬ ДЕ НАНЖИ, *гугенот*		*тенор*
МАРСЕЛЬ, *слуга Рауля*		*бас*
БУА-РОЗЕ, *солдат-гугенот*		*тенор*

Время действия: август 1572 года.
Место действия: Турень и Париж.
Первое исполнение: Париж, 29 февраля 1836 года.

Именно опера «Гугеноты» сделала Мейербера в 1836 году королем оперы не только в Париже, но практически всюду. У Мейербера было достаточно хулителей его таланта даже при жизни. Рихард Вагнер назвал либретто Мейербера «чудовищным попурри, исторически-романтической, священно-фриволь-

ной, таинственно-бронзовой, сентиментально-надувательской мешаниной» и даже после того, как Мейербер занял видное положение и его уже нельзя было так легко третировать, постоянно нападал на него со всяческой хулой (правда, один раз, совершив редкий для него честный поступок, он признал, что четвертое действие «Гугенотов» всегда глубоко его волновало). Вагнеру не приходило в голову, что его характеристика подобных либретто вполне приложима к его собственным либретто. При этом либретто самого Вагнера, какой бы резкой критике современников они ни подвергались, никогда не воспринимались настолько всерьез, чтобы испугать приверженцев иных политических взглядов и официальных цензоров. К «Гугенотам» же относились вполне серьезно, и постановщикам оперы во многих городах, где уважалась католическая вера, приходилось маскировать религиозный конфликт, о котором в опере идет речь. В Вене и Санкт-Петербурге опера шла под названием «Гвельфы и гибеллины», в Мюнхене и Флоренции — как «Англикане и пуритане», в последнем городе также как «Ренато ди Кронвальд».

Сегодня трудно принять псевдоисторию, поведанную Мейербером и Скрибом, всерьез, и — что более важно — музыкальные эффекты оперы, кажется, во многом утратили силу своего воздействия. Во Франции опера еще часто ставится. Но в Германии идет гораздо реже. Что касается Италии, Англии и Соединенных Штатов Америки, то здесь ее едва ли вообще можно услышать. Отдельные номера из нее порой включаются в программы концертов, а также существуют в грамзаписи. Таким образом, кое-что из музыки оперы и в наше время на слуху, но кажется весьма сомнительным, что теперь могло бы состояться гала-представление в каком-либо крупном оперном театре США, для которого мог быть собран состав, подобный тому, что выступил в 1890 году в «Метрополитен-опера», когда цена билета поднялась до двух долларов. Программа этого «вечера семи звезд», как это значилось в анонсе, включала такие имена, как Нордика, Мельба, двое Де Резкес, Планкон и Маурель. Еще в 1905 году в «Гугенотах» можно было услышать Карузо, Нордику, Зембрих, Скотти, Валькер, Джорнет и Планкон. Но эти дни прошли навсегда, и, возможно, «Гугеноты» вместе с ними.

УВЕРТЮРА

Увертюра состоит из ряда повторений («вариации» — это слишком сильное слово) с драматическим контрастом в динамике, тесситуре и оркестровке, лютеранского хорала «Ein feste Burg» («Могучий оплот»). Эта великолепная мелодия позже по ходу действия используется много раз для иллюстрирования драматических коллизий.

ДЕЙСТВИЕ I

Время, в которое происходит действие оперы, — это время кровавых войн во Франции между католиками и протестантами на почве религиозного фанатизма. Их череда прервалась тревожной паузой в 1572 году, когда Маргарита Валуа вышла замуж за Генриха Бурбонского, объединив таким образом ведущие католические и протестантские династии. Но резня, происшедшая в Варфоломеевскую ночь, положила конец надеждам гугенотов на их господство. Опера начинается с событий, происходивших незадолго до Варфоломеевской ночи.

Граф де Невер, дворянин-католик, один из лидеров молодых католиков-дворян, принимает гостей в своем родовом замке, расположенном в нескольких лье от Парижа, в Турени. Все веселятся. Невер единственный из присутствующих, кто обладает волевым характером, и он призывает присутствующих проявить терпимость к ожидаемому гостю, несмотря на то, что тот представитель партии гугенотов. Тем не менее, когда симпатичного, но явно провинциального вида Рауля де Нанжи представляют обществу, гости Невера отпускают не слишком любезные реплики по поводу его кальвинистского облика.

Начинается пиршество, и воодушевленный хор поет хвалу богу еды и вина. Следующий тост предлагается за возлюбленную каждого из присутствующих, но Невер признается, что, поскольку он собирается жениться, он должен отклонить этот тост: он находит это обстоятельство довольно стеснительным. Дамы, кажется, уговаривают его более

горячо, прежде чем его доводы становятся известны зрителю. Тогда Рауля обязывают поведать его сердечную тайну. Он рассказывает о том, как однажды он защитил неизвестную красавицу от домогательств со стороны распутных студентов (подразумевается — католиков). Его ария («Plus blanche que la blanche hermine» — «Белее белого горностая») примечательна использованием забытого инструмента — виолы д'амур, который придает ей совершенно особый колорит. С тех пор сердце Рауля принадлежит этой незнакомке — романтический жест, который вызвал только снисходительные улыбки у его многоопытных слушателей из числа присутствующих на пире.

Слуге Рауля, Марселю, почтенному старому воину, совершенно не нравится, что его хозяин водит такие знакомства, и он старается предостеречь его от этого. Он храбро запевает лютеранский хорал «Могучий оплот» и гордо признается, что это именно он в сражении оставил шрам на лице одного из гостей, Коссе. Последний, будучи по природе своей человеком миролюбивым, приглашает старого солдата вместе выпить. Марсель же, этот непреклонный кальвинист, отказывается, но взамен предлагает нечто более интересное — «Песнь гугенота», страстную и мужественную антипапистскую военную песню, характерной особенностью которой являются повторяющиеся слоги «пиф-паф», обозначающие разрывы пуль, которыми протестанты сокрушают католиков.

Веселье прерывается, когда хозяина вызывают, чтобы вручить ему письмо от некой молодой дамы, явившейся в сад. Все уверены, что это очередная любовная интрига Невера, которые продолжаются, несмотря на то что уже состоялась его помолвка. Дама, как выясняется, прошла в молельню и ждет его там. Гостей охватывает непреодолимый соблазн подсмотреть и подслушать, что же там происходит. Рауль, вместе с другими став свидетелем встречи Невера с дамой, поражен, узнав в даме, пришедшей к Неверу, ту самую неизвестную красавицу, которой он дал обет любви. У него нет сомнений: эта дама — возлюбленная графа де Невера. Он клянется отомстить. Он не слушает Невера, когда тот,

вернувшись после этой встречи, объясняет гостям, что его посетительница — ее зовут Валентина — это помолвленная с ним протеже принцессы, но теперь она пришла просить его о расторжении их помолвки. Невер, хотя и глубоко огорченный, скрепя сердце, дал на это согласие.

Веселье снова прерывается: на сей раз это другой посланец от другой дамы. Этот гонец — паж Урбан. Он еще столь юный, что его партия в опере поручена меццо-сопрано. В своей каватине («Une dame noble et sage» — «От одной прелестной дамы»), некогда очень популярной и вызывавшей восхищение слушателей, он сообщает, что у него послание от одной важной персоны. Оказывается, оно адресовано не Неверу, как все предположили, а Раулю, и в нем содержится просьба к Раулю прибыть туда, куда его вызывают, в дворцовой карете, причем непременно с завязанными глазами. Взглянув на конверт, Невер узнал печать Маргариты Валуа, сестры короля. Этот королевский знак уважения к молодому гугеноту вызывает почтение у собравшихся мелкопоместных дворян-католиков, и они тут же осыпают Рауля любезностями и льстивыми похвалами, заверяют его в своей дружбе и поздравляют с тем, что ему оказана столь высокая честь. Свой голос подает и Марсель, слуга Рауля. Он поет «Te Deum», а слова о том, что Самсон победил филистимлян, звучат как выражение его веры в победу гугенотов над католиками.

ДЕЙСТВИЕ II

В саду своего родового замка в Турени Маргарита Валуа ожидает Рауля де Нанжи. Фрейлины поют и славят прелести сельской жизни, это же делает и сама принцесса. Маргарита — это ясно из происходящей сцены — послала за Раулем, чтобы устроить брак этого видного протестанта с Валентиной, дочерью графа де Сен-Бри, одного из лидеров католиков. Этот союз католички с гугенотом скорее, чем брак девушки с каким-нибудь другим католиком, мог бы положить конец гражданским раздорам. И это она же, Маргарита Валуа, потребовала от Валентины, чтобы та добилась расторжения своей помолвки с графом де Невером, что

Валентина охотно исполнила, поскольку влюблена в Рауля, своего недавнего защитника. И теперь, находясь у принцессы, Валентина, еще не зная, кого ей в супруги сулит Маргарита, выражает свое нежелание быть ничего не значащей пешкой в этой политической борьбе, а ведь уже долгое время таков удел девушек из аристократических семейств.

Во дворец прибыл паж Урбан. Он в радостном волнении, поскольку сопровождает красивого кавалера, к тому же все так необычно: гость идет с завязанными глазами. Паж этот, напоминающий Керубино, влюблен одновременно в Валентину и в Маргариту и, можно сказать, вообще во весь женский род. Но все в нем несколько грубее, чем в Керубино, — грубее в такой же степени, в какой мейерберовская музыка грубее моцартовской. Впечатление, которое Урбан производит на женщин, отражается в его выходках Пипинг Тома (*англ.* «Peeping Tom» — «чересчур любопытный человек»): он подглядывает за девушками, столь соблазнительно купающимися в сцене на заднем плане и столь дразняще демонстрирующими свои прелести зрителям и при этом поющими хор.

И вот по знаку принцессы приводят Рауля с завязанными глазами. Его оставляют наедине с Маргаритой. Теперь только ему позволяется снять платок с глаз. Его взору предстает женщина необычайной красоты. Он не знает, что это принцесса. Красота знатной дамы побуждает его дать торжественную клятву верно служить ей. Маргарита со своей стороны уверяет его, что непременно будет случай воспользоваться его услугами.

Только когда возвращается Урбан, чтобы объявить, что весь двор собирается прибыть, Раулю становится ясно, кому он дал клятву верно служить. И когда принцесса говорит ему, что услуга Рауля должна состоять в том, чтобы он женился на дочери графа Сен-Бри по политическим соображениям, он с готовностью соглашается, несмотря даже на то, что никогда прежде не видел этой девушки. Под мелодию менуэта входят придворные; они становятся по обе стороны сцены — католики и гугеноты, с Невером и Сен-Бри, возглавляющими католиков. Принцессе приносят несколько писем; она их читает. Именем короля Карла IX она требует, чтобы католики не отлучались из Парижа, поскольку

они должны участвовать в осуществлении некоего важного (но не поясненного) плана. Прежде чем удалиться, принцесса настаивает, чтобы обе партии принесли клятву в сохранении мира между ними. Католики и протестанты клянутся. Хор католиков и гугенотов («И мечом боевым») – наиболее впечатляющий в этом действии.

Граф де Сен-Бри приводит свою дочь Валентину, на которой, как предполагается, должен жениться Рауль. С ужасом узнав в ней ту даму, которую он видел у Невера во время их пиршества в его замке, и по-прежнему считая ее возлюбленной Невера, Рауль категорически заявляет, что никогда на ней не женится. Сен-Бри и Невер (который, как мы помним, отказался от помолвки) оскорблены; католики и протестанты обнажают свои шпаги. Крови удается избежать только благодаря вмешательству принцессы, которая напоминает, что джентльменам надлежит срочно отправляться в Париж. В величественном финале, в котором страсти скорее разгораются, чем затухают, Рауль решительно намеревается ехать в Париж. Валентина от всего услышанного и увиденного теряет сознание. Разъяренный де Сен-Бри во всеуслышание клянется отомстить презренному еретику. Марсель поет свой хорал «Могучий оплот».

ДЕЙСТВИЕ III

Если вы сегодня посетите район Парижа Пре-о-Клер, вы найдете его основательно застроенным, с бульваром Сен-Жермен в качестве главной многолюдной улицы. Однако в XVI веке здесь еще было большое поле, на краю которого стояла церковь и несколько таверн. Именно здесь веселым хором горожан, радующихся выходному дню, начинается третье действие. Группа гугенотов также исполняет эффектный номер – хор, подражающий звучанию барабанов. В нем они презрительно отзываются о католиках и возносят хвалу своему знаменитому лидеру, адмиралу Колиньи. Далее следует третий хоровой номер – хор монахинь, поющих «Ave Maria», который предшествует процессии, направляющейся в церковь. Рауль, как мы знаем, отрекся от Валентины, и теперь она снова обручена

с Невером; они готовятся к свадьбе. Когда процессия, включающая невесту, жениха и отца невесты, проходит в церковь, протиснувшийся сквозь толпу Марсель довольно бесцеремонно обращается к графу де Сен-Бри, отцу невесты; столкновения удается избежать лишь благодаря сумятице, которая произошла из-за выступления группы цыган, развлекающих своими песнями горожан и солдат-гугенотов.

Наконец все свадебные обряды совершены, и гости покидают церковь, оставляя молодоженов одних, чтобы они могли помолиться. Марсель пользуется возможностью передать свое послание графу де Сен-Бри, в котором содержится вызов на дуэль от Рауля. Друг Сен-Бри, Моревер, высказывает мысль, что есть другие способы расправиться с Раулем, нежели опасная дуэль, и самый верный – удар кинжала, то есть убийство. Они удаляются в церковь, чтобы обсудить план, как его совершить.

После того как сигнал, оповещающий о наступлении комендантского часа, рассеял толпу, заговорщики выходят из церкви, обсуждая последние детали своего вероломного плана. Мгновение спустя в смятении вбегает Валентина: молясь в отдаленном углу часовни, она услышала все, о чем говорили эти католики. Валентина по-прежнему любит человека, который отверг ее, и желает предупредить его о нависшей над ним опасности. По счастью, поблизости оказался Марсель, слуга Рауля, и она обращается к нему, чтобы он предупредил своего хозяина об опасности. Но Марсель говорит, что слишком поздно: Рауля уже нет дома, он должен был уехать в Париж. После их длинного дуэта Валентина вновь возвращается в церковь. Тем временем Марсель полон решимости защитить своего господина и клянется, что, если понадобится, он умрет вместе с ним.

Марселю недолго приходится ждать. Главные действующие лица приходят (каждый приводит с собой двух секундантов), и в звучащем теперь как концертный номер ансамб-ле все клянутся твердо придерживаться правил чести в предстоящей дуэли. Однако Марсель знает, что Моревер и другие католики ожидают поблизости подходящего момента, чтобы вероломно ввязаться в дуэль, и он громко стучит в дверь ближайшей таверны, крича при этом: «Коли-

ньи!» На его крик сбегаются солдаты-гугеноты. С другой стороны на крик отзываются и студенты-католики, собирается много женщин. Вспыхивает побоище, в него вовлекается все больше народу, льется кровь.

К счастью, в это время здесь проезжает Маргарита Валуа, и ей вновь удается предотвратить еще большую резню. Она возвещает обеим сторонам, что они нарушили данную клятву. Марсель сообщает ей, что о вероломном нападении людей Сен-Бри он узнал от женщины, лицо которой закрыто вуалью. И когда Валентина выходит из церкви и Сен-Бри снимает с нее вуаль, все замирают пораженные: Сен-Бри — от того, что его дочь предала его, Рауль — что именно эта девушка сослужила ему такую службу и спасла его. Он снова в нее влюблен.

Ну, а что же наш жених, Невер? Его предполагаемый тесть, граф де Сен-Бри, тщательно скрывал от него свой коварный план, и вот он, Невер, всегда улыбающийся и ничего не подозревающий, приплывает по Сене на празднично украшенном корабле, чтобы заявить права на свою невесту. Бракосочетание — это всегда повод для излияния людьми (или, по крайней мере, оперными хорами) более миролюбивых чувств, и сцена, таким образом, завершается общим весельем народа, включая тех самых цыган, которые теперь вернулись, прослышав о предстоящих брачных торжествах и надеясь на вознаграждение за свои песни. Солдаты-гугеноты отказываются принимать участье в веселье; они выражают свое недовольство. Но кто по-настоящему в трауре, так это ведущие сопрано и тенор: у Валентины разбито сердце из-за необходимости выйти замуж за ненавистного ей человека, в то время как Рауль обуреваем бешенством от одной мысли о том, что его возлюбленная уходит к его сопернику. Все эти самые разнообразные эмоции дают великолепный материал для финала этого действия.

ДЕЙСТВИЕ IV

24 августа 1572 года, канун Варфоломеевской ночи — ночи страшной резни. Валентина в доме своего нового мужа в одиночестве предается тягостным раздумьям о своей поте-

рянной любви. Раздается стук в дверь — и в будуаре показывается Рауль. Рискуя жизнью, он пробрался в замок, чтобы в последний раз увидеть любимую, сказать ей последнее «Прощай!» и, если потребуется, умереть. Валентина в смятении: она говорит Раулю, что Невер и Сен-Бри могут явиться сюда в любой момент. Рауль скрывается за портьерой.

Собираются католики. От графа де Сен-Бри они узнают, что Екатерина Медичи, королева мать, отдала приказ о всеобщем истреблении протестантов. Оно должно произойти этой же ночью. Это будет наиболее удобный момент, поскольку предводители гугенотов соберутся сегодня вечером в Отеле де Несле, чтобы отпраздновать бракосочетание Маргариты Валуа и Генриха IV Наваррского. Невер, один из редких благородных баритонов в истории оперы, отклоняет предложение участвовать в таком позорном деле; он жестом, полным драматизма, ломает свою шпагу. Сен-Бри, полагая, что Невер может выдать их план, приказал взять его под стражу. Невера уводят. Следует вторая впечатляющая сцена клятвы, озаглавленная как «Благословение шпаг». В результате граф де Сен-Бри раздает своим приверженцам белые шарфы, которые внесли в зал три монаха, чтобы повязавших их католиков во время предстоящей бойни можно было отличить от протестантов.

Свидетелем всего этого, однако, был Рауль. Он слышал, как Сен-Бри отдавал детальные распоряжения о том, кто какие позиции должен занять с первым ударом колокола церкви Сен-Жермен, и о том, что со вторым ударом должна начаться резня. Как только все разошлись, Рауль стремительно выскакивает из своего укрытия, чтобы бежать к своим, но все двери оказываются запертыми. Валентина выбегает из своей комнаты. Звучит их длинный дуэт, взволновавший в свое время даже самого Рихарда Вагнера. Рауль стремится как можно скорее предупредить своих друзей-протестантов. Напрасны мольбы Валентины, которая в ужасе от мысли, что Рауль будет убит; напрасны слезы, упреки, признания. Но когда она говорит ему о своей любви, он тронут и просит ее бежать с ним. Но вот звучит колокол. С его ударом в Рауле вспыхивает чувство долга, его внутреннему взору

открывается ужасная картина предстоящей резни. Когда же колокол звучит второй раз, он подводит Валентину к окну, откуда ей открывается душераздирающее зрелище, разворачивающееся на улицах. Рауль выпрыгивает в окно. Валентина падает без чувств.

ДЕЙСТВИЕ V

«Гугеноты» очень длинная опера, и во многих ее постановках три последние сцены попросту опускаются. Они, однако, необходимы, чтобы завершить сюжетные линии этой истории. К тому же они заключают в себе несколько чудесных музыкальных эпизодов.

Сцена 1. Именитые гугеноты празднуют — кстати, с участием балета — бракосочетание Маргариты и Генриха в Отеле де Несле. Рауль, уже раненый, прерывает веселье ужасными новостями о том, что творится на улицах Парижа: протестантские церкви объяты пламенем, адмирал Колиньи убит. После возбужденного хора собравшиеся обнажают свои шпаги и устремляются за Раулем на улицы, чтобы участвовать в битве.

Сцена 2. В одной из протестантских церквей, окруженной католиками, вновь соединились Рауль, Валентина и Марсель; последний тяжело ранен. Рауль горит желанием вернуться на улицы, чтобы участвовать в сражении. Валентина убеждает его позаботиться о собственном спасении. У него есть такая возможность: если он повяжет себе белый шарф и отправится с нею в Лувр, он найдет там заступничество Маргариты Валуа, теперь королевы. Но поскольку это равносильно тому, чтобы стать католиком, Рауль отказывается это сделать. Даже известие о том, что благородный Невер, пытаясь предотвратить кровопролитие, пал от рук своих же единоверцев и что теперь Рауль может жениться на Валентине, не убеждает его спасти свою жизнь, поступившись принципами. В конце концов Валентина заявляет, что ее любовь к нему столь велика, что она отказывается от своей католической веры. Влюбленные преклоняют колени перед Марселем, моля его благословить их союз. Марсель благословляет

брак католички и протестанта. Из церкви доносится пение хора, поющего — на сей раз тоже — «Могучий оплот».

Звучание хора грубо прерывается яростными ликующими криками католиков, вламывающихся в церковь. Три главных персонажа стоят на коленях в молитве. Звучит их терцет. Марсель выразительно описывает видение рая, которое открылось его внутреннему взору. Гугеноты отказываются отречься от своей веры; они продолжают петь свой хорал. Тогда солдаты-католики выволакивают их на улицу.

Сцена 3. Каким-то чудом Валентине, Раулю и Марселю удается ускользнуть от преследователей, и среди других мужественно сражающихся воинов-протестантов Валентина и Марсель помогают смертельно раненому Раулю; они пробираются по одной из набережных Парижа. Из темноты появляется Сен-Бри во главе военного отряда. Повелительным голосом он спрашивает, кто они. Несмотря на все отчаянные попытки Валентины заставить Рауля хранить молчание, тот гордо выкрикивает: «Гугеноты!». Сен-Бри отдает приказ своим солдатам стрелять. Раздается залп. Подойдя к убитым, граф с ужасом обнаруживает, что одна из жертв — его собственная дочь. Но слишком поздно: с последним вздохом она произносит молитву за отца и умирает.

Вновь случается так, что Маргарита Валуа проезжает этими же местами. Она объята ужасом, видя перед собой три трупа и узнав тела. На сей раз ее усилия сохранить мир оказались тщетными. Занавес опускается, а солдаты-католики по-прежнему клянутся уничтожить всех протестантов.

ДЕВУШКА С ЗАПАДА

Опера Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Карло Джангарини и Гуэльфо Чивинини, основанное на мелодраме Дэвида Беласко «Девушка с золотого Запада».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МИННИ, *хозяйка трактира «Полька»*		*сопрано*
НИК, *слуга в трактире*		*тенор*
ДЖЕК РЭНС, *шериф*		*баритон*
РАМЕРЕС (ЭЛИАС ДИК ДЖОНСОН), *бандит*		*тенор*
ЭШБИ, *агент «Уэллз-Фарго Транспорт К°»*		*бас*
СОНОРА	*золотоискатели*	*баритон*
ТРИН		*тенор*
СИД		*баритон*
КРАСАВЧИК		*баритон*
ГАРРИ		*тенор*
ДЖО		*тенор*
СЧАСТЛИВЧИК		*баритон*
ЛАРКЕНС		*бас*
БИЛЛИ ДЖЕКРЭББИТ, *индеец*		*бас*
ОУКЛИ, *его возлюбленная*		*меццо-сопрано*
ДЖЕК УОЛЛЕС, *странствующий бард*		*баритон*
ХОСЕ КАСТРО, *член банды Рамереса*		*бас*

Время действия: около 1850 года.
Место действия: Калифорния, США.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 10 декабря 1910 года.

Будучи впервые в США в 1905 году, Пуччини увидел исполнение пьесы Дэвида Беласко «Девушка с золотого Запада». Он был очарован старыми сценическими клоунскими

трюками, восхитительными декорациями и ужасно страшной бурей, мастерски представленной на сцене. Его пленила также довольно простодушная мелодрама, построенная на игре в покер, ставками в которой была жизнь мужчины и тело женщины. Наконец, он был восхищен тем теплым приемом, который Америка оказала ему самому.

Но только по возвращении в Италию Пуччини решил воспользоваться этой пьесой Беласко в качестве сюжета для своей новой оперы. Как это уже не раз было, у него возникли трудности в работе с либреттистами, пока не получилось такое либретто, какое его удовлетворило. К тому же у него начался разлад в семейной жизни: его жена стала патологически ревнивой к их служанке и публично обвинила Пуччини в том, что та была его любовницей (на самом деле этого не было). Она довела девушку до самоубийства. Состоялся суд; мадам Пуччини признали виновной; решение было обжаловано, а затем дело было прекращено по просьбе семьи девушки. Но супруги Пуччини были сурово наказаны: долгое время они жили отдельно друг от друга, и мучения, через которые оба они прошли, оставили глубокую печать на них обоих.

Не сочини Пуччини впоследствии свои оперы «Джанни Скикки» и «Турандот», можно было бы считать, что все случившееся сломило его дух и положило конец его карьере первоклассного оперного композитора. Что касается «Девушки», то несмотря на блестящий успех на премьере, она скучна. Нельзя сказать, что в ней нет драматических моментов — достаточно вспомнить сцену игры в покер. Но они растворяются в гораздо менее интересных эпизодах. «Для этой драмы, — говорил композитор, — я сочинил музыку, которая, я это ясно ощущаю, отражает дух американского народа, и особенно дух сильной, суровой природы Запада». Но, в сущности, это, конечно, ординарная итальянская опера, и, когда в нее вторгаются диалоги в стиле «Дикого Запада», трудно удержаться, чтобы не засмеяться. При всем этом в 1955 году опера была возобновлена в Чикаго. (В России она была поставлена в 1960 году на сцене Новосибирского государственного театра оперы и балета. — *А.М.*)

ДЕЙСТВИЕ I

Бар в трактире «Полька» — излюбленное место, где собираются по вечерам золотоискатели, хлынувшие в эти места. У его хозяйки Минни, души этого заведения, два помощника — пара индейцев, Билли Джекрэббит и его подруга Оукли. Атмосферу и колорит этих мест передают изображение карточной игры «в фараон», во время которой вспыхивает ссора, а также меланхоличная песня, которую поет Джек Уоллес («Che farano i vecchi miei là lontano» — «Далеко ты, край родной»).

Здесь присутствует также Эшби, агент «Уэллз — Фарго Транспорт К°», который говорит, что выслеживает мексиканскую банду разбойников под предводительством Рамереса. Он сообщает последние новости о ней Рэнсу, шерифу полиции и местной важной персоне. Хозяйка трактира Минни приносит виски. Рэнс намекает, что он скоро женится на Минни, и эти слова вызывают бурную реакцию присутствующих. Между Рэнсом и золотоискателем Сонорой вспыхивает ссора. На сей раз сама Минни наводит порядок — она выстреливает в воздух из револьвера. Является почтальон из «Уэллз-Фарго» с письмом для Эшби, в котором сообщается о том, где будет Рамерес сегодня ночью. Минни и Рэнс остаются одни. Шериф вновь говорит ей, что намеревается оставить свою жену и жениться на ней, Минни («Minnie, dalla mia casa son partito» — «Минни, ушел я из дома»). Пока Рэнс — с итальянской страстью, но безуспешно — пытается добиться любви Минни, приходит незнакомец. Это Дик Джонсон (он же Рамерес). Он тут же возбуждает у Рэнса неприязнь. «Чем ты занимаешься, незнакомец?» — спрашивает он, смахивая при этом кружку Дика на пол. И только повторное вмешательство Минни спасает Дика. Он, главный герой-тенор, сразу захватывает воображение Минни.

Пока Минни и Дик танцуют в соседней комнате, раздается шум: это золотоискатели захватили одного из членов банды Рамереса, некоего Кастро. Его вводят, и он за сохранение ему жизни обещает отвести золотоискателей в одно никому не известное место, где есть золото. Так он направляет золотоискателей по ложному пути. В следующее мгновение возвращается Дик, и Кастро узнает в нем самого Рамереса. Кастро удается сказать своему шефу, что он не выдал

никаких секретов: его парни просто ждут, чтобы шериф ушел, и тогда они совершат налет.

Когда все они уходят, Дик остается с Минни. Теперь выясняется, что старатели оставили Минни на хранение все свое золото. В дуэте, которым завершается это действие, Дик не только отказывается от своих преступных планов ради женщины, которую он полюбил, но и обещает защитить ее от любых посягательств. Не зная еще, кто на самом деле новый предмет ее страсти, Минни приглашает Дика прийти к ней домой.

ДЕЙСТВИЕ II

На верхнем этаже трактира, в комнате Минни, Оукли поет колыбельную песню своему малышу и обсуждает с Билли их предстоящую свадьбу, которая должна состояться по желанию их хозяйки Минни и которая наконец узаконит их взаимоотношения. Их домашнее обсуждение прерывается приходом Минни, которая велит приготовить ужин на двоих. Она хочет доставить удовольствие Дику Джонсону хорошим приемом. Входит Дик. Они говорят о жизни, и в конце концов они решают, что, поскольку за окном разыгралась гроза, Дик останется у Минни на ночь (но будет спать отдельно). Неожиданно раздаются голоса парней. Минни выходит к ним. Дик, укрывшись за шторой, слышит, как они говорят Минни, что им стало известно, что Дик Джонсон — это и есть сам Рамерес. Минни высмеивает их; ей удается их прогнать. Она возвращается в комнату и обрушивается на Дика с тяжелыми упреками. Он признается в том, что он действительно главарь банды, но таким он был вынужден стать после смерти своего отца, что не оставило ему выбора в жизни, так как он должен был поддержать свою любимую престарелую мать и младших братьев и сестер. Он говорит, что как только увидел Минни, сразу решил покончить с прошлым. Раздаются выстрелы — это стрелял Рэнс. Дик ранен.

Минни снова прячет Дика, теперь истекающего кровью, на чердаке, и, когда Рэнс входит, она твердо ему заявляет, что у нее никого нет. Рэнс рыщет по всем углам, но не может отыскать свою жертву. Он грубо обвиняет Минни в том,

что она влюбилась в бандита. Пока они так выясняют отношения, капля крови падает с чердака. Рэнс в бешенстве заставляет раненого спуститься вниз. Но в этот момент Дик теряет сознание. Минни идет на последнюю отчаянную уловку. Зная, что Рэнс заядлый игрок, она предлагает ему сыграть с ней три кона в покер: если выиграет она, Дик будет свободен, если он — то тогда он может взять Дика и также ее («Siete pronto? Son pronto. Taglia, a te» — «Ты готов? Я готова. Твоя награда»). Они играют, и каждый выигрывает по одному разу. Последний кон для Минни, однако, складывается плохо, но ей удается незаметно подменить пять карт. В результате — ее выигрыш. Рэнс уходит, затаив жажду мести. Влюбленные остаются вместе («È mio!» — «Он мой!»).

ДЕЙСТВИЕ III

В каньонах Калифорнии группа золотоискателей, ненавидящих Дика Джонсона, охотится за ним. Уже дважды раздавались крики, что он пойман, но Дик оба раза ускользал от своих преследователей. В конце концов одному из золотоискателей, Соноре, удается схватить его. И вот его приводят. Для него приготовлена веревка, и его собираются повесить. У каждого есть, в чем его обвинить. Дику позволяется сказать последнее слово, которое оказывается самой известной арией в этой опере: «Ch'ella mi creda libero» («Пусть она думает, что я свободен»). В ней он просит не говорить Минни о том, что он погиб: пусть она верит, что в один прекрасный день он еще вернется к ней.

Рэнс не может сдержать своей злобы и дает Дику пощечину. На Дика набрасывают веревку. Но как раз в этот момент на коне появляется Минни (если примадонна в состоянии так появиться). Грозя пистолетом, она останавливает это судилище. Шериф пытается натравить на нее толпу старателей, но Минни останавливает их, напоминая им, что разве не делала она все, что могла для них сделать? И неужели они теперь не сделают для нее одно-единственное: не позволят человеку, которого она так любит, начать с ней новую жизнь? Всех охватывает волнение. Сонора от имени всех дарует жизнь и свободу Рамересу и его верной подруге. Обнявшись, Дик и Минни уходят.

ДЖАННИ СКИККИ

Комическая опера в одном действии Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джакомо Форцано.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДЖАННИ СКИККИ	*баритон*
ЛАУРЕТТА, *его дочь*	*сопрано*
РОДСТВЕННИКИ БУОЗО ДОНАТИ:	
ДЗИТА, ПО ПРОЗВИЩУ СТАРУХА, *его двоюродная сестра*	*контральто*
РИНУЧЧО, *ее племянник*	*тенор*
ГЕРАРДО, *племянник Буозо*	*тенор*
НЕЛЛА, *его жена*	*сопрано*
ГЕРАРДИНО, *их сын*	*контральто*
БЕТТО ДИ СИНЬЯ, *зять Буозо, бедно и плохо одетый*	*баритон или бас*
СИМОНЕ, *двоюродный брат Буозо*	*бас*
МАРКО, *его сын*	*баритон*
ЧЬЕСКА, *его жена*	*меццо-сопрано*
СПИНЕЛЛОЧЧО, *врач*	*бас*
АМАНТИО ДИ НИКОЛАО, *нотариус*	*баритон или бас*

Время действия: 1299 год.
Место действия: Флоренция.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 14 декабря 1918 года.

«Джанни Скикки» — последняя из составивших триптих трех одноактных опер Пуччини, принесшая ему наибольший успех; две другие — «Плащ» и «Сестра Анджелика». Она основана на случае, который, как полагают,

действительно произошел во Флоренции в 1299 году примерно так, как это описано в либретто. Данте, должно быть, хорошо лично знавший веселого мошенника Скикки, поместил его в восьмом круге Ада среди всевозможных поддельщиков. Данте сравнивает грех Скикки, выдавшего себя за другого человека, с аналогичным грехом Мирры, дочери Кинира, царя Кипра, тоже выдавшей себя («подделавшей» себя) за другую, чтобы под покровом ночи предаться кровосмесительной любви со своим отцом. Но Пуччини, вероятно, не думал об этой литературной детали, когда сочинял арию Лауретты «O, mio babbino caro» («О, мой любимый малыш»; в русском переводе — «О, помоги, отец, нам»), в которой она обращается к своему отцу (Джанни Скикки).

Опера начинается со сцены в спальне богатого дворянина Буозо Донати. Занавес поднимается, и мы видим комнату, в которой слева против зрителей входная дверь; за ней лестничная площадка и лестница; рядом — застекленное до полу окно, за которым видна терраса с деревянными перилами, идущая вдоль всего фасада. В глубине слева — большое окно, вид на башню Арнольфо (так называется башня, венчающая Палаццо Веккио, или — как его иначе называют — Палаццо делла Синьория во Флоренции, построенный архитектором Арнольфо ди Камбио; этот дворец был символом правосудия, и потому в опере — таков тонкий намек композитора — вид из окна дома, где творится беззаконие, на эту башню является напоминанием о каре для всех за то жульничество, которое здесь задумано. *–А.М.*). У стены справа — деревянная лестница, ведущая на антресоли, где находится шкафчик и дверь. Под лестницей — маленькая дверца. Стулья, скамьи, разнообразного рода сундуки и шкафчики, стол, на столе серебряные предметы. Справа в глубине кровать. По углам кровати четыре подсвечника с горящими свечами. Перед кроватью тройной шандал с потушенными свечами. Двустворчатый полог с бахромой раздвинут, позволяя видеть красное покрывало, под которым лежит тело только что умершего Буозо Донати. Попрощаться с ним собралась компания, если не сказать шайка, его многочисленных родственников; некоторые из них стоят на коленях

и молятся. Герардино (ему семь лет) — слева на полу, он сидит спиной к родным и развлекается, катая деревянные шарики. Но алчные намерения собравшихся очевидны. Что касается их имен и их родственных отношений с умершим, позвольте мне сослаться на приведенный выше перечень персонажей. Они собрались здесь вроде бы для того, чтобы скорбеть об умершем; но вскоре они забывают о всякой благопристойности и начинают сначала перешептываться и обсуждать, кому же умерший завещал все свое богатство. В конце концов они просто-напросто начинают поиски завещания. Его нигде нет. Старуха (таково прозвище Дзиты) чуть ли не с головой залезает в сундук. Взбешенные родственники уже не знают, где и искать; все в комнате взлетает в воздух, перерыты ящики, секретер, комод, сундуки, обшарено пространство под кроватью. В царящей суматохе Бетто пытается украсть серебряное блюдо. Наконец завещание находит Ринуччо. Его читает старая Дзита. Авторские ремарки к этому эпизоду стоят того, чтобы привести их здесь: «Старуха в центре с завещанием в руке, остальные толпятся сзади и протискиваются вперед. Марко и Бетто влезают на стулья, чтобы лучше видеть. Все поглощены чтением. Губы шевелятся как бывает у тех, кто читает для себя и про себя, не подавая голоса. Внезапно выражение лиц начинает меняться, постепенно превращаясь в трагическое. Старуха падает в кресло, роняя завещание на пол. Все застывают. Один Симоне не оборачивается, смотрит на зажженный канделябр, задувает в нем свечу. Опускает полог кровати и гасит остальные свечи. Все расходятся в поисках скамьи или стула, на которых и сидят неподвижно, безмолвно, выкатив глаза». Оправдались наихудшие опасения родственников: Буозо все завещал монахам монастыря. Шок от этого известия сменяется негодованием родственников. «Постепенно гнев и возмущение родичей достигают предела, — продолжает пояснение в партитуре Пуччини, — они вскакивают, в ярости бегают по комнате, грозят кулаками и при этом ругаются, взрываются сардоническим смехом: прямо-таки вопли осужденных на адовы муки».

Выясняется, что Ринуччо, племянник Дзиты (Старухи) влюблен в Лауретту, дочь Джанни Скикки, а Джанни — это

трезвый, практичный крестьянин. Тайно Ринуччо посылает за Джанни Скикки, и ловкий парень убеждает своих родственников призвать на помощь своего будущего тестя. Он завершает свои аргументы красноречевой хвалебной песней во славу Флоренции («Firenze è come un albero fiorito» — «Флоренция на дерево похожа»). Родственники же категорически возражают против прихода к ним, дворянам, этого плебея, Скикки.

Лауретта, которую ее отец необычайно любит, уговаривает его найти решение проблем семейства Донати так, чтобы она могла выйти замуж за Ринуччи — опускаясь на колени перед Джанни Скикки, она умоляет его: «O mio babbino caro». Вдохновленный таким образом Скакки придумывает план. Ринуччо передает Джанни завещание; тот внимательно изучает его, ходит взад и вперед. Родственники следят за ним глазами, потом машинально идут за ним; Симоне, сидящий на сундуке, недоверчиво качает головой. Сначала Скикки твердо заявляет, что выхода из создавшегося положения нет. Родственники падают перед ним на колени, умоляя, чтобы он все-таки что-нибудь придумал. И вот его озаряет идея. Едва Лауретта выходит из комнаты, Джанни обращается к родственникам с вопросом: «Никто не знает, что старик скончался?» Те отвечают, что никто. И все договариваются, что о смерти никто не будет знать. Тогда он приказывает вынести тело старого Буозо из комнаты, убрать все следы смерти и сам занимает его место в постели. Все замирают в недоумении. В дверь стучится доктор маэстро Спинеллоччо. Джанни приказывает не впускать его к нему, сам прячется за пологом со стороны противоположной двери и, имитируя голос старого Буозо (говорит в нос с болонским акцентом), приветствует доктора и сообщает ему, что теперь ему лучше. При звуках голоса Джанни родственники вздрагивают, потом понимают, что это Джанни подделал голос Буозо. Но в момент замешательства у Бетто падает серебряный поднос, который ему удалось-таки в общей суматохе прибрать к рукам. Старуха поднимает поднос и кладет его на место. Доктор, успокоенный, уходит. Все в восторге от того, как Джанни подделал голос Буозо. Теперь Джанни полон решимости одурачить также нотариуса, приняв не

только голос, но и облик старого Буозо. Его план — чтобы нотариус засвидетельствовал подлинность нового завещания старика. Он срочно посылает за нотариусом. А тем временем просит каждого из родственников сказать, что они желают получить по наследству. Переполненные чувствами признательности, родственники окружают Джанни, целуют его руки и одежду. Великолепный октет родственников славит Джанни Скикки. Каждый из них уверен: «Наследство, я знаю, будет моим!» Каждый подходит к Джанни и просит, чтобы он завещал ему «виноградник, дом и все деньги», обещая взамен щедро его вознаградить. Каждому на эту просьбу Джанни отвечает: «Согласен!» Все довольны, потирают руки.

В какой-то момент Джанни вдруг предупреждает: «Может быть, нам подумать... и от этой затеи... все-таки отказаться?! У нас ведь по закону виновного в подлоге, а также соучастников наказывают варварски: им руку отрубают, потом ссылают...» Никто от задуманного не отказывается.

Стук в дверь. Это пришел нотариус. Он располагается за столом, раскладывает на нем бумаги и печати. Он сокрушается, что старый Буозо так изменился, что узнать его можно теперь только по голосу. Подчеркнуто отчетливо нотариус читает по-латински («Какая мудрость!» — восторгаются родственники) текст нового завещания, по которому он завещает «...монахам в монастырь аббатства Санта Репарата (родственники в ужасе привстают с мест)... пять флоринов...» (все снова садятся; облегченно вздыхая)». Теперь он раздает мелочи. «А сейчас он будет делить главное наследство», — с нетерпением ждут все родственники. И вот он диктует: «Я завещаю деньги достойнейшему другу Джанни Скикки...» И далее: «Дом во Флоренции я завещаю неизменному и возлюбленному другу Джанни Скикки!» Родственники вне себя от ярости, но ничего уже поделать нельзя. Что касается Скикки, то он напоминает родственникам, что их ждет, если все станет известно. Обезумевшие родственники набрасываются на него с обвинениями, что он «жулик, мошенник, голодранец, разбойник, бессовестный предатель!», но Джанни Скикки гонит всех палкой из теперь уже своего дома. Только влюб-

ленные остаются спеть их счастливый дуэт. И когда Скикки возвращается, он дарит им выкраденные бумаги Буозо, которыми ему удалось завладеть.

Затем, в заключение оперы, Скикки обращается непосредственно к публике со следующими словами: «Скажите вы сами — кто лучше меня распорядился бы наследством Буозо? А ведь за это плутовство я должен вечно жариться в аду! Ну что ж! Однако великий Данте не будет возражать, если вы уважите мою просьбу и признаете, что тот, кто вас развлек сегодня, заслуживает снисхождения!» И он сам себе аплодирует.

ДЖОКОНДА

Опера в четырех действиях Амилькаре Понкьелли на либретто (по-итальянски) «Тобио Горрио» (анаграмма Арриго Бойто), основанное на драме Виктора Гюго «Анджело, тиран Падуанский».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДЖОКОНДА, *певица*	*сопрано*
СЛЕПАЯ (ЧЬЕКА), *ее мать*	*контральто*
ГЕРЦОГ АЛЬВИЗЕ БАДОЭРО, *один из трех членов Верховного совета (инквизиции)*	*бас*
ЛАУРА АДОРНО, *его жена*	*меццо-сопрано*
ЭНЦО ГРИМАЛЬДО, *генуэзский патриций*	*тенор*
БАРНАБА, *певец, доносчик инквизиции*	*баритон*
ЗУАНЕ, *гондольер*	*бас*
ИЗЕПО, *публичный писец*	*тенор*

Время действия: XVII век.
Место действия: Венеция.
Первое исполнение: Милан, 8 апреля 1876 года.

«Джоконде» вот уже более столетия, но она по-прежнему остается одной из самых популярных из когда-либо написанных опер. Ее сюжет, основанный на драме Виктора Гюго, лег в основу опер, написанных другими композиторами — как до, так и после Понкьелли. Русский композитор Цезарь Кюи создал свою версию, озаглавленную «Анджело». Его опера была поставлена тоже в 1876 году, на несколько месяцев раньше «Джоконды». Но только опера Понкьелли удержалась на театральной сцене. Причина этого, несомненно, в захватывающей страстности ее музыки и в ее чудесных мелодиях.

Среди них «Cielo e mar» («Небо и море»), «Suicidio» («Самоубийство») и сверхпопулярный «Танец часов».

Местом действия драмы Гюго является Падуя. Арриго Бойто, знаменитый либреттист, автор либретто этой оперы, перенес действие в Венецию XVII века. Он также изменил название, и если драма Гюго называлась «Анджело, тиран Падуанский», то опера получила одно из самых ироничных названий, какие когда-либо давались произведениям этого жанра: «джоконда» (la gioconda) в буквальном переводе с итальянского означает «веселая женщина». Вряд ли, однако, существует оперная героиня, страдающая более жестоко, чем та, что носит это имя. А ведь в анналах лирической сцены найдется много героинь, которые могли бы оспаривать честь считаться самой непереносимо страдающей.

Вступление к опере — прелюдия — довольно короткое, оно основано на контральтовой арии из первого действия «Voce di donna o d'angelo» («Ангел с небес ниспосланный меня от злодейства спасает»). Каждое из действий имеет свой собственный заголовок: действие I — «Львиная пасть»; действие II — «Чётки»; действие III — «Золотой дом»; действие IV — «Канал Орфано».

ДЕЙСТВИЕ I
«ЛЬВИНАЯ ПАСТЬ»

Поднимается занавес. Мы видим площадь Дворца дожей. Она украшена по случаю праздника. В глубине — лестница гигантов, собор Св.Марка. Слева конторка публичного писца. Весенний солнечный день. Сцена наполнена гуляющим народом. Разные маски, попадаются мавры и далматы, моряки, монахи, арлекины и другие. Прислонясь к колонне и наблюдая за прохожими, стоит Барнаба; у него через плечо висит гитара. На одной стене площади, у Львиной пасти, вырезана черными буквами на мраморе надпись: «Тайные доносы для инквизиции. Законная защита и безнаказанность».

Опера открывается радостным хором «Feste e pane» («Хлеба! Зрелищ!»). Все веселятся на празднике. Барнаба, грязный

и отвратительный (в опере это злодей и шпион, обо всем доносящий инквизиции), сообщает народу, что начинается регата. Когда все устремляются на пристань, он мрачно изрекает: «Поют на своих могилах! Смерть (при этом он указывает на подземные ходы тюрьмы) с них глаз не спускает!»

Появляется героиня. Это очень красивая певица. У нее прозвище Джоконда, поскольку она отличается веселым нравом. Сейчас она сопровождает свою слепую мать, Чьеку. Верхнюю часть лица слепой по глаза закрывает повязка. Мать и дочь поют небольшой, очень нежный дуэт. Барнаба, как становится ясно, питает страсть к Джоконде. Сейчас он спрятался за колонну, помыслы его коварны. Но вот он выскакивает из-за колонны и преграждает Джоконде путь. «Кто ты?» — спрашивает Джоконда. «Тот, кем любима, кто не пропустит мимо». Но Джоконда не хочет иметь с ним никаких дел. «Лицо твое вселяет ужас и отвращение. Тебя презираю», — говорит ему Джоконда. Он озлоблен и замышляет месть. Народ с триумфом вносит победителя на регате, держащего в руке зеленое знамя — знак победы. Его приветствуют женщины, матросы, дети с цветами. Барнаба замечает Зуане. Он рассказывает Зуане, что слепая мать Джоконды — колдунья и что она наслала на него, Зуане, сглаз. Вот причина поражения Зуане в регате. Более того: «Твоя лодка твоим будет гробом!» — предрекает Барнаба гондольеру. Толпа поворачивается к Чьеке, и всем чудится, что слепая видит. Все в возбуждении восклицают: «Мы смерть ей устроим. Колдунью сожгите!» Но ее вовремя спасает герой оперы, Энцо Гримальдо. Это довольно таинственная фигура: его прошлое и настоящее запутанно, а будущее весьма туманно и проблематично. Во-первых, он был изгнан из Венеции, и теперь он здесь в чужом обличье — в одежде далматского матроса, чтобы не быть узнанным. Во-вторых, он тайно помолвлен с Джокондой. В-третьих, когда-то он был обручен с Лаурой. Теперь же она жена герцога Альвизе Бадоэро, но до сих пор любит Энцо.

Толпа становится все более агрессивной. В дверях дворца появляется сам герцог и Лаура. Джоконда молит герцога о спасении ее старой матери. Герцог и Лаура защищают мать

Джоконды и Энцо от разъяренного народа и дают им укрытие. В знак благодарности слепая передает Лауре чётки. В этот момент она поет свою чудесную арию «Voce di donna» («Ангел с небес ниспосланный меня от злодейсва спасает»).

Тем временем Лаура и Энцо обмениваются любовными взглядами, которые не остаются незамеченными Барабой. Это, решает он, его шанс. Когда все остальные расходятся, он приближается к Энцо и говорит ему, что знает, кто он — объявленный вне закона и изгнанный из Венеции патриций, прибывший в город переодевшимся. И — к вящему изумлению Энцо — Барнаба обещает этой же ночью привести к нему на корабль Лауру. Энцо счастлив, но его одолевают подозрения. И для этого есть все основания. Как только он уходит, Барнаба обращается к писцу, что сидит на площади и выполняет подобного рода заказы горожан, и диктует ему анонимное письмо «тайной главе инквизиции» (то есть, само собой разумеется, герцогу Альвизе). В нем он сообщает о предстоящей ночной встрече Лауры, его жены, с Энцо. Донос подписывается: «Львиная пасть». Однако Джоконда подслушивает его. Ее сердце разбито, и первое действие оперы завершается ее жалобами, звучащими над вечерними молитвами, возносимыми народом.

ДЕЙСТВИЕ II
«ЧЁТКИ»

Ночь... Бригантина Энцо Гримальдо стоит на якоре у пустынного берега необитаемого острова в фузинской лагуне. Красочная музыка Понкьелли великолепно передает настроение морского пейзажа. Звездное небо; светит луна. На авансцене маленький алтарь Мадонне с лампадой, разливающей красноватый свет. На корме корабля написано его имя — «Геката». Моряки поют свою ночную песню — маринарэску. Появляется Барнаба, доносчик инквизиции, переодевшийся матросом. Он запевает веселую балладу, но его истинная цель — разузнать численность команды Энцо. Вскоре на палубу выходит сам Энцо. Он говорит морякам, что этой ночью сам будет нести дозор, и от-

правляет всех моряков спать. Оставшись один, он поет свою большую арию «Cielo e mar» («Небо и море»). Он ждет свою возлюбленную — здесь, в открытом море, под звездным небом. Но когда Лаура является сюда, она вскоре оказывается жертвой подстроенных Барнабой козней, который, собственно, и привез ее на корабль на лодке. Отплывая назад, он зловеще произносит: «Счастья желаю!» Следует большой любовный дуэт Энцо и Лауры. Дуэт заканчивается, и Энцо говорит Лауре, что он должен отлучиться, чтобы все приготовить к отплытию. Тем временем Лаура в чудесной молитве, обращенной к Деве Марии («Stella del marinar» — «Звезда моря»), — молит о защите.

Появляется Джоконда (в маске), и между двумя женщинами происходит гневная сцена. Джоконда хочет поразить Лауру кинжалом, но в последний миг останавливается: «Тебе, красотка, найду я казнь иную». И вот Джоконда сообщает Лауре, что в лодке, которая теперь мчится к кораблю, плывет... ее муж! Услышав об этом, Лаура достает чётки, которые ей дала мать Джоконды, и снова начинает молиться. Джоконда, пораженная видом чёток, тут же вспоминает о той спасительной услуге, которую оказала ей Лаура. Теперь все ее отношение к сопернице меняется. Она снимает свою маску и очень быстро надевает ее Лауре. Так она помогает ей стремительно скрыться на берегу за кораблем; она делает все, чтобы Лаура могла спастись. И теперь, когда Энцо снова выходит на палубу, чтобы отыскать Лауру, на берегу его встречает разъяренная Джоконда. В этот момент слышатся орудийные залпы с герцогской флотилии. Энцо понимает, что все для него потеряно. В отчаянии он бросает в трюм корабля горящий факел, а сам бросается с палубы в море. Раздается взрыв корабля.

ДЕЙСТВИЕ III
«ЗОЛОТОЙ ДОМ»

Сцена 1 происходит во дворце герцога Альвизе, известном под названием «Золотой дом». Комната во дворце; зажженная лампа. С одной стороны фигура в старинных

рыцарских доспехах. Здесь герцог замышляет на празднестве совершить жестокую месть своей неверной жене, Лауре. Он объясняет это в драматичном монологе («Si! morir ella de'!» — «Да! Должна умереть!»). Он жестом показывает на соседние залы: «Веселье, ликованье пусть всех там увлекает, предсмертное рыданье гром бала пускай заглушает». Когда за дверями замка слышатся полные мелодической прелести ночные серенады, он зовет свою жену. Она является к нему в роскошном бальном наряде. В следующем большом дуэте герцог бросает Лауре обвинение в измене, в том, что она забыла клятву супружеской верности. «Готовься умереть!» — кричит в гневе герцог. Напрасны слезы и мольбы Лауры: «О сжальтесь! И тем, кто виновней, такая кара слишком тяжела». Альвизе влечет Лауру к двери, закрытой занавесом. Он энергично отбрасывает его и указывает на катафалк, готовый принять ее: «Видишь, вот брачное ложе!» За сценой звучит хор веселящихся гостей (баркарола «Веселия звуки по волнам летят, но откликом муки те песни звучат»). Альвизе подает Лауре флакон с ядом и приказывает, чтобы она приняла его еще до того, как закончится серенада. Альвизе уходит, оставляя Лауру одну. Но он недооценил нашу героиню, Джоконду, которая, предвидя, что может произойти нечто подобное, тайно проникла во дворец, укрылась в нем, приготовив необходимое снадобье. Она стремительно появляется перед Лаурой, выхватывает у нее флакон с ядом и дает ей свой, объяснив, что если выпить его содержимое, то она лишь будет казаться умершей, но не умрет по-настоящему. Тогда Лаура берет флакон и ложится в гроб. Джоконда переливает настоящий яд в свой собственный флакон, а пустой, тот, что дал Лауре Альвизе, оставляет на столе. Таким образом, когда серенада заканчивается и Альвизе возвращается, чтобы посмотреть, что же произошло, он уверен: «Все совершилось! Склянка пуста! Смерть ей глаза закрыла!». Теперь можно звать гостей, чтобы пощекотать им нервы шокирующим сюрпризом.

Сцена 2. Роскошный зал рядом с комнатой, где лежит Лаура. Зал великолепно убран для бала. В глубине налево широкая входная арка, такая же направо, но вся закрытая занавесом. В левой стене, ближе к авансцене, третья дверь.

Входят патриции, дамы, маски. Альвизе приветствует гостей, среди них и Джоконда. Для развлечения гостей герцог пригласил танцовщиц: «Из них любая поразит нас красою. Они часы собой изображают». Исполняется знаменитый «Танец часов» (Утренние часы, Дневные часы и наконец Ночные часы). В конце танца является Барнаба; он тащит старую слепую мать Джоконды, которую он застал «за колдовством» в покоях герцогского дворца. Слепая объясняет, что она молилась об умершей. Все в недоумении: кто же умер? В этот момент слышится погребальный колокольный звон. «По ком звонят?» — спрашивает один из гостей. «По Лауре!» — отвечает Барнаба. В этот критический момент Энцо, будучи в маске, срывает ее и обнаруживает себя (это он задал этот вопрос). Герцог в негодовании гневно требует, чтобы он был арестован. Звучит большой ансамблевый номер — каждый выражает свои собственные чувства по поводу этой сложной ситуации. Джоконда, которая тоже здесь, предлагает себя Барнабе, лишь бы был спасен ее возлюбленный Энцо, и, естественно, тот соглашается. Затем, когда все утихают, Альвизе делает шокирующий жест: всем собравшимся он демонстрирует свою жену, которая изменила ему. Занавес отдергивается — и все видят Лауру в гробу. «Это я убил ее!» — кричит герцог. Энцо бросается на герцога с кинжалом, но в этот момент вмешивается стража, и Энцо хватают. Так завершается это действие. И в таком его завершении заключена большая доля драматической иронии, поскольку в этот момент ни герцог, ни Энцо, ни Барнаба не знают, что Джоконда еще раз спасла свою соперницу Лауру.

ДЕЙСТВИЕ IV
«КАНАЛ ОРФАНО»

Последнее действие оперы происходит в старом, уже разрушающемся дворце на острове Джюдекка. Это место, где живет Джоконда и куда она тайно переправила свою соперницу Лауру. Она спасла также и жизнь своего возлюбленного, но он смог укрыться здесь лишь с ее, Джо-

конды, соперницей Лаурой, поскольку ей самой суждено было остаться с ненавистным Барнабой. Но дела обстоят для Джоконды даже еще хуже (если хуже возможно) — она потеряла свою любимую слепую мать. В самом деле, она не видела ее с того ужасного вечера у Альвизе. Когда занавес поднимается, мы видим в правом углу ширму, за которой кровать. В глубине большая открытая дверь, за которой видна лагуна и иллюминированная площадь Св.Марка. На стене изображение Мадонны и крест. Стол; на нем зажженная лампада и фонарь, склянки с ядом, кинжал. На софе разбросаны разные театральные костюмы Джоконды. Джоконда одна. Она погружена в мрачные мысли. К ней в комнату стучатся. Это певцы, они принесли бесчувственную Лауру и теперь кладут ее на ложе за ширмой. Джоконда благодарит своих друзей певцов за участие, и поскольку она уже вторую ночь не может отыскать любимую мать, то просит их помочь в ее поисках. Те обещают свою помощь и уходят. Джоконда остается одна. Она смотрит на кинжал, гладит его, потом берет флакон с ядом. К ней приходит мысль о самоубийстве. В следующей большой сцене («Самоубийство») она задумывает покончить с собой.

За сценой слышны голоса двух гондольеров. «Эй, там, в гондоле! Что нового слышно?» — кричит один. «В канале Орфано мертвое тело», — отвечает ему, тоже издалека, другой. Джоконда, обуреваемая множеством чувств — противоречивыми мыслями о спасенной ею Лауре, о пропавшей матери и — главное — безответной любовью к Энцо, в конце концов теряет самообладание; в отчаянии она припадает к столу.

Входит Энцо. Он хочет знать, где Лаура. Джоконда пытается удержать его, он вырывается, чтобы «над могилой святою (Лауры, конечно) покончить со своими страданиями». В этот момент Джоконда говорит иронично: «Ну что ж! Твое желанье исполни, верный рыцарь! Гробница Лауры пустая — ее я скрыла!» Она клянется на кресте, что это правда. Энцо хватает Джоконду — он в гневе и готов нанести ей удар кинжалом. Джоконда была бы рада умереть. Но в этот момент Лаура приходит в себя после выпитого снадобья; она выходит из-за своего укрытия и бросается в объятия

Энцо. Тот не верит глазам своим. Джоконда закрывает свое лицо мантильей, и Лаура поначалу принимает ее за тень Альвизе. Но теперь Лаура приближается к ней, и тогда Джоконда открывает свое лицо. Лаура признается, что жизнью своею она обязана Джоконде. За сценой слышится та же самая серенада, под которую Лауре было приказано совершить самоубийство. На сей раз она служит вступлением к драматическому терцету. Влюбленные благословляют их страдающую от безнадежной любви спасительницу и удаляются в маленькой гондоле, которую она же и приготовила для них, с командой — ее друзей певцов — из двух человек. Чтобы скрыть Лауру, Джоконда накрывает ее своим плащом. В этот момент Джоконда видит на Лауре чётки и вспоминает пророчество, с которым ее слепая мать передала их (в первом действии) своей спасительнице (Лауре): ««В час роковой Творец благой тебя спасет, я знаю...» — «Так и свершилось!» — произносит Джоконда. Лаура и Энцо удаляются.

Теперь несчастная Джоконда вспоминает о своем договоре с Барнабой. Она намеревается бежать из замка, но явившийся Барнаба преграждает ей путь. Он требует выполнения клятвы; он хочет награды. Да, Джоконда вознаградит его, но прежде она должна переодеться в свое лучшее платье. Она выходит, чтобы сделать это. Она одевается в свое лучшее театральное платье и при этом незаметно вооружается кинжалом. Она возвращается и поет песню сирены. Барнаба предвкушает восторг обладания Джокондой. «Хотел мое тело, исчадие ада? Так на же, бери!» — произносит Джоконда и вонзает кинжал себе прямо в сердце. Потрясенный, тот восклицает: «Постой! Постой! Вновь осмеян!..» И, наклонясь к самому трупу Джоконды, кричит ей на ухо яростным голосом: «Меня старуха оскорбила. Я утопил ее!» Джоконда — впервые за всю оперу умиротворенная — уже не слышит этого. Барнаба с подавленным криком ярости бросается на улицу.

ДИДОНА И ЭНЕЙ

Опера в трех действиях Генри Пёрселла на либретто (по-английски) Нейхема Тейта, основанное на четвертой книге «Энеиды» Вергилия.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДИДОНА, *царица Карфагена*	*контральто*
ЭНЕЙ, *предводитель троян*	*баритон*
БЕЛИНДА, *наперсница Дидоны*	*сопрано*
ВТОРАЯ ДАМА, *другая наперсница*	*меццо-сопрано*
ДУХ, *в обличье Меркурия*	*сопрано*
КОЛДУНЬЯ	*контральто*

Время действия: после падения Трои.
Место действия: Карфаген.
Первое исполнение: Челси (Лондон), 1689 год.

«Дидона и Эней» – первая истинно великая опера, сочиненная англичанином; но есть злые языки, которые утверждают, что она также и последняя. Она была сочинена (в 1689 году) молодым Генри Пёрселлом, олицетворявшим собой славу английской музыки, и предназначалась – в первую очередь – для школы-пансиона, где учились только девочки. Этой школой руководил некто Джозайас Прист, у которого были, по-видимому, влиятельные друзья. Не только ведущий английский композитор написал музыку для школьного спектакля, но и признанный тогда английский поэт – Нейум Тейт – был автором либретто. Возможно, он не был великим поэтом, но он написал действительно хорошее и приемлемое либретто по мифу о страстной любви и смерти. Приемлемое – если иметь в виду, что опера предназначалась для постановки девочка-

ми. Источником для либретто послужила четвертая книга «Энеиды» Вергилия. Возможно, в то время девочки изучали эту поэму в школе.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. После классической трагичной увертюры Белинда успокаивает Дидону, свою госпожу и царицу Карфагена. Но царица охвачена волнением из-за любви к Энею. Эней – это, конечно, троянский герой, который причалил к берегам Карфагена после падения Трои. Он появляется со своей свитой, и к концу сцены совершенно очевидно, что они без ума влюблены друг в друга. Мадригальный хор (который всегда присутствует в наиболее интимных домашних разговорах в классических операх) прославляет союз влюбленных («To the hills and the vales» – «Светлый хор облаков»). Всеобщий восторг выражается и в танцах.

Сцена 2. Во второй сцене мы встречаемся со злодеями. Среди них колдунья, две главные ведьмы, целый хор сопровождающих их ведьм. Все они скорее похожи на ведьм из «Макбета» Шекспира, нежели на то, что представлял себе Вергилий. В своей пещере они строят планы, как бы вызвать на море шторм, чтобы разлучить Дидону и Энея и вынудить героя оставить царицу. В картине чередуются речитатив и хор: вторгающаяся в развитие хоровая строфа (в ритме жиги) имитирует дьявольский хохот, придавая музыке демонический оттенок. Торжествующе и грозно звучит дуэт ведьм, предвкушающих победу над любовью. Сцена кончается хором с эффектным эхо, указывающим на «глубокую сводчатую пещеру».

ДЕЙСТВИЕ II

Очень короткое второе действие – это охота, которую царица Дидона устроила для удовольствия своего знаменитого гостя. Колдунья и две ведьмы замышляют расстроить союз Дидоны и Энея и уничтожить Карфаген в пламени пожара. Хор, Белинда, а затем вторая дама описывают рощу и бахвальства Энея по поводу убитого им вепря. Когда Дидона и ее

спутницы удаляются, спасаясь от разразившейся бури, таинственный дух удерживает Энея от того, чтобы последовать за ними. Этот персонаж в обличье Меркурия прислан колдуньей с приказом якобы от Юпитера. Он говорит Энею, что тот должен оставить Дидону этой же ночью, поскольку его призвание — основать великий город Рим. Эней сокрушается по поводу необходимости покинуть его возлюбленную царицу, но понимает, что он должен подчиниться этому приказу богов. Действие завершается изъявлением радости ведьм по поводу того, что их план удался наилучшим образом.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие начинается хором троянских моряков, с радостью готовящихся к отплытию от берегов гостеприимного Карфагена («Come away, fellow sailors» — «Эй, моряк! Поднимем якоря»). Затем появляется колдунья со своим хором ведьм, которые пуще прежнего радуются этому отплытию. Мой любимый куплет в этом веселом эпизоде:

Our plot has took,
The Queen's forsook[1].

Это, конечно, английский синтаксис XVII века.

Затем входит трагичная Дидона со своей свитой. Она полностью покорилась своей судьбе, и, даже когда Эней предлагает не повиноваться приказам Юпитера и остаться с нею, она непреклонно настаивает, чтобы ее возлюбленный отправлялся в путь. Музыка становится необычайно трагичной, когда она поет свою большую арию «When I am laid in earth» («Мне в землю лечь»). Во всем оперном репертуаре, я уверен, не много найдется страниц, равных этим. Завершается опера коротким, овеянным чувством светлой печали хором («With drooping wings ye cupids come» — «Скорбя, поникли два крыла»).

---

[1] Наш план удался,
Царицу оставляют.

ДОН-ЖУАН

Опера в двух действиях Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-итальянски) Лоренцо Да Понте, частично основанное на «Каменном госте» — опере Джузеппе Гаццаниги на либретто Джованни Бертати. Имеется также еще довольно большое количество более ранних пьес о Дон-Жуане.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН-ЖУАН, *молодой аристократ*	*баритон*
ЛЕПОРЕЛЛО, *его слуга*	*бас*
КОМАНДОР СЕВИЛЬИ	*бас*
ДОННА АННА, *его дочь*	*сопрано*
ДОН ОТТАВИО, *ее жених*	*тенор*
ДОННА ЭЛЬВИРА, *дама из Бургоса*	*сопрано*
ЦЕРЛИНА, *крестьянка*	*сопрано*
МАЗЕТТО, *ее жених*	*баритон*

Время действия: XVII век.
Место действия: Севилья и ее окрестности.
Первое исполнение: Прага, 29 октября 1787 года.

«Дон-Жуан» — величайшая из когда-либо написанных опер. В подтверждение этого тезиса высказались по крайней мере три человека, имевших особое право на то, чтобы их мнение в этой области было услышано — Джоаккино Россини, Шарль Гуно и Рихард Вагнер. Бетховен, правда, отдавал предпочтение «Волшебной флейте», но это потому, что он считал сюжет «Дон-Жуана» аморальным.

Однако намерения как автора либретто, так и композитора были, по крайней мере с виду, абсолютно моральны-

ми. Теперешнее название оперы было не основным , а лишь подзаголовком. Первоначально она называлась «Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni» («Наказанный распутник, или Дон-Жуан»). Как бы то ни было, оба — Моцарт и Да Понте — первоначально классифицировали свое произведение как «dramma giocoso» (букв. — «веселая пьеса», то есть комическая опера). Два знаменитых анекдота, касающиеся подготовки оперы, ярко иллюстрируют тот факт, что работа над ней велась в живом и веселом расположении духа, а не с тяжеловесным философским настроем, как пытаются убедить нас некоторые немецкие музыковеды.

Первый из этих анекдотов рассказан в увлекательных и весьма откровенных мемуарах либреттиста Да Понте (мы ни в коем случае не имеем в виду, что он сам был повеса). Вспоминая те несколько недель, которые ушли у него на создание либретто для «Дон-Жуана» и, кстати, одновременно еще двух других, он писал:

«Я садился за мой письменный стол и оставался за ним двенадцать часов. Справа от меня была бутылка токайского, в центре чернильница, а слева портсигар с севильским табаком. В моем доме жила с матерью очаровательная шестнадцатилетняя девушка, которая помогала по хозяйству. (Как бы я хотел любить ее как дочь, но...). Она приходила ко мне в комнату всякий раз, когда я звонил в колокольчик, что, по правде сказать, я делал довольно часто, особенно когда мое вдохновение остывало. Она приносила мне то бисквит, то чашечку кофе или же ничего такого, а лишь свое прелестное личико, всегда живое, всегда улыбающееся, и делала именно то и именно так, что вдохновляло мою поэтическую фантазию и рождало блестящие идеи».

Другой анекдот касается выходки самого композитора на одной из репетиций оперы. Моцарта не устроило то, как исполнительница партии Церлины отреагировала на предложение — как можно предположить, слишком откровенное, — которое сделал ей (на балу) Дон-Жуан. Композитор подошел к героине и сам сказал ей что-то эдакое, при этом шлепнув ее. В ответ он получил от нее пинок, на что удовлетворенно сказал, что такая реакция гораздо натуральнее и теперь ее игра ему нравится.

УВЕРТЮРА

Увертюра (говорят, что она была спешно оркестрована накануне премьеры) начинается торжественно музыкой, которая сопровождает роковое появление Каменного гостя в последней сцене оперы. Эти тридцать тактов написаны в миноре. Но когда они проходят, увертюра разражается солнечным мажором и теперь звучит необычайно живо, как и должна звучать увертюра к drama giocoso. Без какого бы то ни было перерыва увертюра сразу же приводит к первому действию.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Лепорелло, слуга Дон-Жуана (типичный персонаж низкой комедии), ожидает своего хозяина у дома севильской красавицы донны Анны, пока тот любезничает с нею. Лепорелло весьма комично сетует на свою судьбу. Вскоре появляется Дон-Жуан, преследуемый негодующей донной Анной. Очевидно, он переоделся доном Оттавио, женихом донны Анны. Донна Анна взывает о помощи, и на ее крик является ее отец, Командор Севильи, чтобы сразиться с вторгшимся в дом дочери наглецом. Дон-Жуан не хочет использовать преимущество своего более молодого возраста, но принужден обнажить шпагу. Поединок краток, и вот, старый господин убит. Дон-Жуан и его слуга быстро удаляются. Возвращается донна Анна, теперь с доном Оттавио. Стоя над телом убитого Командора, они торжественно клянутся отомстить убийце.

Сцена 2. На безлюдной дороге неподалеку от Севильи Дон-Жуан неожиданно встречает донну Эльвиру, даму, которую когда-то соблазнил в Бургосе, а потом бросил. Ему едва удается избавиться от нее, осыпающей его упреками («Ah, chi mi dice mai»; «Ах, если б мне сказали»). Дон-Жуан оставляет ее Лепорелло, чтобы тот объяснил ей, как обстоят дела. Воистину очень странная услуга, которую этот парень оказывает даме: он демонстрирует донне Анне длинный список любовных побед, которые его хозяин одержал во многих мес-

тах — больше двух тысяч имен. Это знаменитая ария Лепорелло, известная как «Каталог всех красавиц» («Madamina, il catalogo è questo» — «Вот извольте! Этот список красавиц»). Эльвира уходит, тоже поклявшись отомстить.

Сцена 3. В следующей сцене Дон-Жуан пускается в авантюру, которой суждено стать последней в списке его гипотетических побед. Он и Лепорелло оказываются на деревенском празднестве, где отмечается свадьба молоденькой Церлины и толстяка Мазетто. Дон-Жуан сражен красотой прелестной девушки и в очень красивом дуэте («Là ci darem la mano» — «Ручку, Церлина, дай мне») приглашает ее в свой замок. Но тут путь им преграждает донна Эльвира, которая предупреждает Церлину об опасности и уводит с собой («Ah, fuggi il traditor» — «Беги, беги скорей»). Вслед за донной Эльвирой является донна Анна с доном Оттавио. Последние двое знают Дон-Жуана лишь мельком и еще не подозревают, что именно он и есть убийца отца донны Анны. Но его голос звучит странно знакомо для донны Анны, и она сообщает Оттавио, что это, может быть, как раз тот, кого они разыскивают. Оттавио, оставшись один, поет чудесную арию «Dalla sua pace» («Мир и покой твой я охраняю»), в которой клянется сделать все, лишь бы покой был в душе его любимой Анны. В заключение этой сцены (хотя это окончание иногда исполняется как самостоятельная сцена) Лепорелло сначала повторяет упреки Дон-Жуану по поводу своей службы, грозя уйти от него, но затем приободряется, когда Дон-Жуан хвалит его за то, что ему удалось сделать. Лепорелло, по-видимому, смог успокоить ревнивого Мазетто, накормить и напоить большинство из крестьян, выставить за ворота донну Эльвиру, которая настраивала против Дон-Жуана свою новую protègè, Церлину. Дон-Жуан так доволен, что разражается одной из самых искрящихся арий — так называемой «Арией с шампанским», — в которой предвкушает свои новые любовные победы на предстоящем празднестве.

Сцена 4. В саду замка Дон-Жуана Церлина пытается умиротворить своего жениха, разгневанного ухаживаниями за ней Дон-Жуана. Ей удается это сделать в очаровательной арии «Batti, batti» («Ну прибей меня, Мазетто»). Это не останавливает злодея — Дон-Жуана — от попыток уговорить девушку, но на

время его домогательства пресекает Мазетто. Вскоре мы слышим доносящиеся из замка звуки знаменитого менуэта. Лепорелло, стоя на балконе, видит, как к замку приближаются фигуры в масках, и любезно приглашает их принять участие в вечеринке. Но прежде чем войти, они поют торжественный и необычайно красивый терцет («Protegga, il giusto cielo» – «Не дай ему, о небо, от нас теперь уйти»). За масками скрываются донна Эльвира, донна Анна и дон Оттавио. Они взывают к небесам, дабы они помогли им покарать злодея.

Сцена 5. На самом балу события развиваются очень весело. Три группы танцоров танцуют под звуки трех оркестров, играющих одновременно в трех разных ритмах! Пока Лепорелло отвлекает Мазетто, приставая к нему, чтобы он потанцевал с ним, Дон-Жуан пытается увлечь Церлину в отдаленную комнату. Она кричит и зовет на помощь, убегает от него, и вот неожиданно его обступают с угрозами одновременно все его враги. Однако Дон-Жуан не из пугливых. Он выхватывает свою шпагу, и в волнующем финале этого действия с ее помощью ему удается скрыться от преследователей.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. В первой сцене второго действия мы застаем Дон-Жуана за его прежними проделками. Он уговаривает своего упирающегося слугу Лепорелло поменяться с ним шляпой и плащом, чтобы он успешнее мог поволочиться за служанкой донны Эльвиры. Но в этот момент на балконе появляется сама донна Эльвира, желающая услышать серенаду себе. Когда же она спускается, ее увлекает Лепорелло, в свою очередь переодевшийся Дон-Жуаном. Теперь Дон-Жуан — в костюме своего слуги — поет серенаду «Deh, vieni alla finestra» («О, выйди поскорее»), аккомпанируя себе на мандолине. Его, однако, прерывает Мазетто, пришедший сюда с товарищами, чтобы поколотить распутника. В темноте они приняли переодетого Дон-Жуана за Лепорелло, и Дон-Жуану удается отослать помощников Мазетто на площадь, чтобы там искать якобы настоящего Дон-Жуана. Сам он тем временем дает тумаков бедному Мазетто. Сцена за-

вершается появлением Церлины, которая находит своего жениха поверженным на землю, и тут она поет арию «Vedrai carino» («Видишь, миленький»; в клавире: «Средство я знаю». — *А.М.*). Ее любящее сердце, говорит она, залечит его раны.

Сцена 2. В саду дома, где живет Командор, прохаживаются Лепорелло и донна Эльвира, все еще считающая, что это Дон-Жуан. В сад также заходят донна Анна и дон Оттавио, а потом Церлина и Мазетто. Лепорелло, видя, к чему все идет, чтобы спастись от врагов своего хозяина, снимает с себя облачение Дон-Жуана, и ему удается улизнуть. Теперь Оттавио уверен, что именно Дон-Жуан убил Командора (хотя его аргументы в пользу этого решения весьма туманны), и он намерен предать Дон-Жуана суду. Прежде всего он заявляет о себе в одной из самых чудесных — и наиболее сложной — из когда-либо написанных теноровых арий — «Il mio tesoro («К милой невесте скромной теперь поспешить»).

(Далее следует комедийная сцена, почти всегда опускаемая в современных постановках оперы, в которой Церлине удается схватить Лепорелло, протащить по всей сцене и привязать к креслу; она даже угрожает ему бритвой. Но Лепорелло и на сей раз удается ускользнуть. Затем следует чудесная ария донны Эльвиры «Mi tradi quel'alma ingrata» («Мне изменяешь ты, душа неблагодарная»; в клавире: «Он принес одно лишь несчастье». — *А.М.*), которая все же исполняется в современных постановках обычно перед самым закрытием занавеса.)

Сцена 3. В два часа ночи Дон-Жуан и Лепорелло встречаются на церковном кладбище перед конной статуей Командора. Добродушно рассказывает Дон-Жуан о своем последнем похождении (в костюме Лепорелло): он повстречал хорошенькую женщину, которая ласково отнеслась к нему («Я догадался, что с нею верно знаком ты», — говорит Дон-Жуан). Выясняется, что это жена Лепорелло. Дон-Жуан весело смеется. Но разговор Дон-Жуана со слугой прерывает призрачный голос, произносящий: «Смеяться кончишь ты этой же ночью». Это говорит статуя. И Лепорелло, дрожа от страха, читает на ее постаменте: «Безбожному убийце я и в могиле расплату приготовлю». Вся бравада Дон-Жуана улетучивается. Он приказывает слуге пригласить статую на ужин. Дважды звучит приглашение, и дважды каменная фигура

принимает его — один раз дает согласие кивком головы, второй раз — произнося «Si» («Да»). Придя в себя, Дон-Жуан как бы между прочим говорит: «Со мной он снова дружен, придет ко мне на ужин».

Сцена 4 очень короткая. Дон Оттавио пытается убедить донну Анну, что Дон-Жуана уже скоро постигнет наказание и ей следует принять его — дона Оттавио — предложение выйти за него замуж. Ее ответом является ария «Non mi dir bell'idol mio» («Нет, жестокой, милый друг мой, ты меня не называй»). С необыкновенной нежностью она говорит ему, что она действительно любит его, но ее скорбь об отце еще так сильна, что она не может думать о браке.

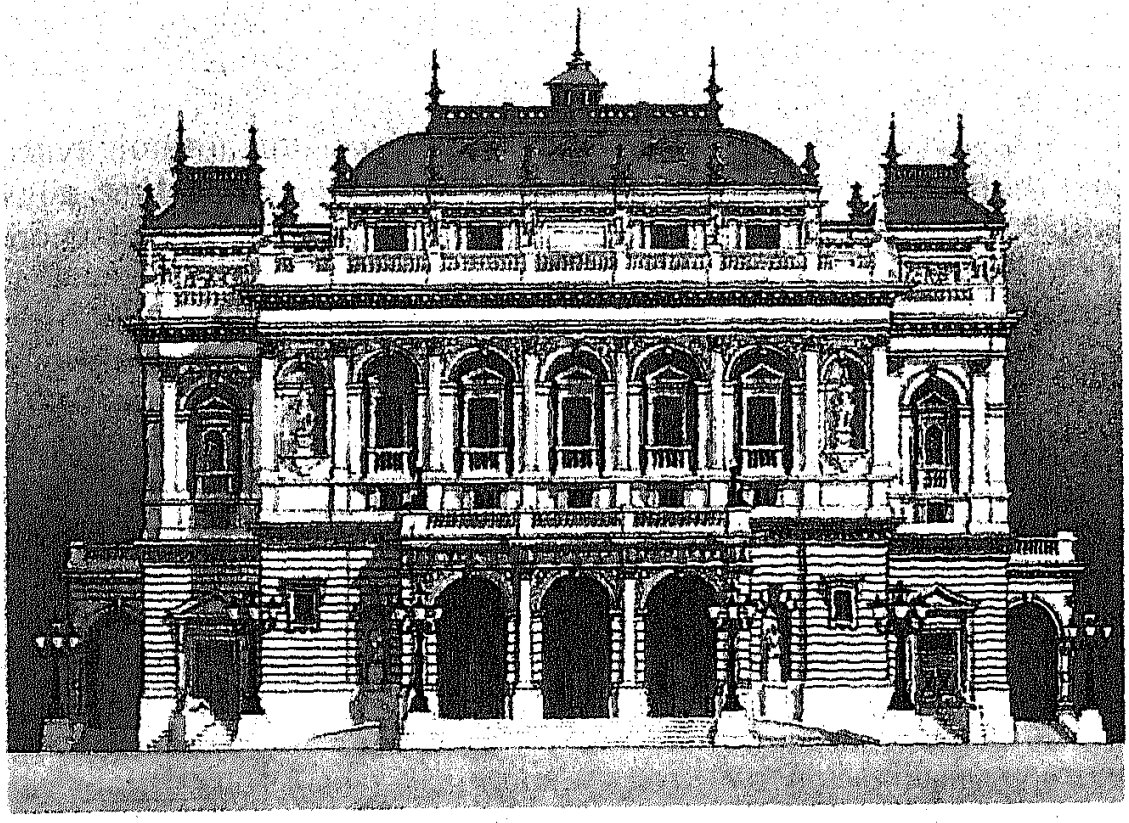
Сцена 5. Последняя страшная сцена начинается очень весело. Дон-Жуан пирует в своей роскошной столовой; домашний оркестр играет для него разные популярные мелодии , которые Лепорелло узнает и называет (этот сюжетный штрих — вставка в либретто самого Моцарта. — *А.М.*). Одна из них — «Non più andrai» («Мальчик резвый») из «Свадьбы Фигаро». Эта мелодия была необычайно популярна в Праге в 1787 году.

Донна Эльвира вносит первую серьезную ноту, когда обращается к Дон-Жуану с мольбой и заклинанием, чтобы он изменил свой образ жизни. Но он легкомысленно парирует ее просьбы. Неожиданно раздается торжественный стук в дверь. Донна Эльвира устремляется к двери, но сразу же возвращается с криком ужаса. Несмотря на приказ хозяина, Лепорелло отказывается открыть дверь. Тогда Дон-Жуан делает это сам и находит в дверях статую, явившуюся на ужин. И когда уже на приветствие Командора Дон-Жуан протягивает ему руку, тот сжимает ее с требованием, чтобы он покаялся. Дон-Жуан отказывается изменить свою жизнь, и в этот момент пол зала разверзается и весь дворец исчезает в адском пламени.

Но опера на самом деле завершается на более приятной ноте. Дон-Жуан умер, и предполагается, что он попал в ад. Все же остальные персонажи извлекли из этой истории каждый свой урок. И вот они рассказывают нам о своих будущих планах. Это и есть очень мелодичный финал оперы. Анна обещает Оттавио через год выйти за него замуж (пока она должна соблюдать траур); свадьба Церлины и Мазетто состоится гораздо

раньше; Эльвира уйдет в монастырь; что касается Лепорелло, то он подыщет себе получше хозяина. Чопорные немецкие оперные режиссеры, все еще интерпретирующие «Дон-Жуана» как глубокомысленный философский трактат, часто выпускают эту концовку как слишком, на их взгляд, легкую. Вот уж воистину высокомерный критицизм по отношению к необычайному таланту Моцарта-драматурга!

(Вопрос с последней сценой оперы — scena ultima — решается не так просто. Традиционное мнение таково: в пражской премьере оперы (1787) заключительная сцена исполнялась, тогда как из первой венской постановки (1788) она была изъята. Однако и по поводу пражской постановки были высказаны сомнения. Один из аргументов тот, что в Праге роли Командора и Мазетто исполнял один и тот же певец, и он не мог успеть переодеться из Командора в сцене смерти Дон-Жуана в Мазетто в заключительной сцене оперы, следовательно, пришлось бы вводить замену, что представляется невероятным. Однако исполнялась или не исполнялась эта сцена в первых постановках оперы — вопрос, быть может, даже не столь важный. Фактом остается то, что она была сочинена либреттистом и композитором. Что касается изменений, то для венской постановки они были сделаны и в других частях оперы. Важный вывод из всей этой, длящейся вот уже два столетия дискуссии сформулирован в предисловии к публикации партитуры «Дон-Жуана» в академическом издании Полного собрания сочинений Моцарта: «Строго говоря, лишь одна-единственная редакция «Дон-Жуана» безусловно может претендовать на аутентичность: это опера в том виде, как она сочинена для Праги и с беспримерным успехом исполнена там 29 октября 1787 года. Одновременно это единственная редакция, которую можно точно определить. Ибо так называемая «венская редакция» по всему тому, что можно заключить из известных до сих пор материалов, меньше всего может быть признана однозначной; напротив, до самого последнего представления, состоявшегося в Вене при жизни Моцарта (15 декабря 1788 года), она сохраняет характер непостоянный, эксперементальный, не окончательный» (Mozart W.A. Neue Ausgabe samtlicher Werke, II/5/17), S.XI ff. — *А.М.*)



БУДАПЕШТ
Венгерский национальный оперный театр

В 1872 году сразу после слияния Буды и Пешта и образования Будапешта по инициативе Ференца Листа и Ференца Эркеля, двух выдающихся венгерских композиторов, был создан комитет, возглавивший работы по строительству в городе оперного театра. К тому времени оперные спектакли давались в Венгрии вот уже почти двести лет. Это происходило в аристократических домах, например, у графа Я.Эрдёди. Ставились оперы Г.Бенды, К.Диттерсдорфа, Дж. Паизиелло, А.Сальери, А.Гретри.

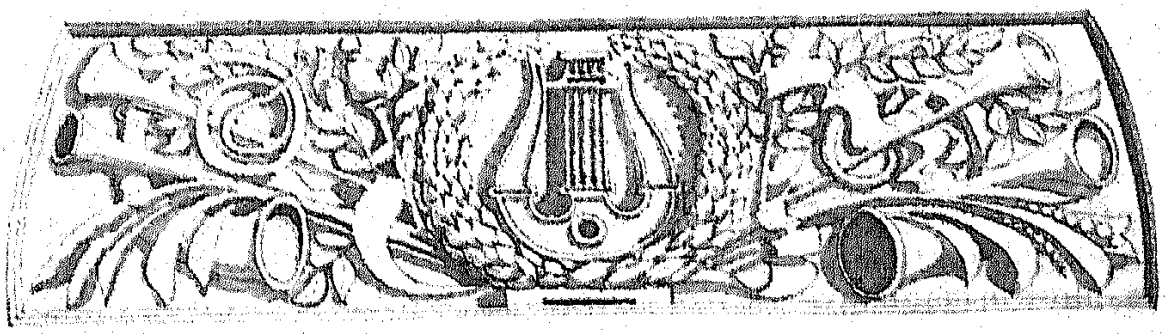
Строительство здания театра началось в 1875 году. Автором проекта был архитектор Миклош Ибли. На строительстве использовались исключительно венгерские мастера и художники. Через девять лет – в 1884 году – оперный театр был открыт. В тор-

жественной церемонии участвовал император Австро-Венгерской империи Франц-Йозеф. Театр назывался Королевский Венгерский оперный театр. На открытии были исполнены две венгерские оперы «Банк бан» и «Ласло Хуньяди» Эркеля и первый акт немецкой оперы «Лоэнгрин» Вагнера.

После своего открытия, прошедшего с большой помпой, театр испытывал значительные финансовые трудности. В 1888 году директором театра на три года становится Густав Малер. Вместе с его венгерским коллегой Иштваном Кернеромоном Малер поднимает театр на очень высокий музыкальный уровень. Он приглашает иностранных исполнителей, с вниманием относится к венгерским певцам. С приходом на должность директора Шандора Хепеси расширился венгерский репертуар театра. Перед первой мировой войной широкой публике были впервые представлены два произведения Белы Бартока – балет «Деревянный принц» и опера «Замок герцога Синяя Борода».

Межвоенная эпоха – время выступлений в театре самых знаменитых дирижеров – Томаса Бичема, Бруно Вальтера, Герберта фон Караяна.

Современный свой облик театр получил после реконструкции, которая началась в 1980 году и продолжалась 4 года. Вновь открытый в 1984 году театр стал одним из лучших в Европе.



ДОН КАРЛОС

Опера в пяти действиях Джузеппе Верди на либретто (по-французски) Франсуа Жозефа Мери и Камилла дю Локля, основанное на драме Иоганна Кристофа Фридриха фон Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский». Обычно исполняется в итальянской версии Антонио Гисланцони, в которой четыре действия.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ФИЛИПП II, *король Испании*	*бас*
ЕЛИЗАВЕТА ВАЛУА, *королева Испании*	*сопрано*
ПРИНЦЕССА ЭБОЛИ, *ее фрейлина*	*меццо-сопрано*
ДОН КАРЛОС, *наследник испанского престола*	*тенор*
РОДРИГО, *маркиз ди Поза*	*баритон*
ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР	*бас*
ТЕБАЛЬДО, *паж Елизаветы*	*сопрано*
МОНАХ	*бас*
КОРОЛЕВСКИЙ ГЕРОЛЬД	*тенор*
ГОЛОС С НЕБА	*сопрано*

Время действия: 1559 год.
Место действия: Мадрид.
Первое исполнение: Париж, 11 марта 1867 года.

«Дон Карлос» — превосходное зрелое творение великого мастера. Но ставится эта опера редко. Одна из причин такого положения дел в том, что она требует большого состава первоклассных певцов. Для ее постановки нужны не только традиционные ведущее сопрано, контральто, тенор, баритон и бас, но такой же extra бас и extra колоратурное сопрано —

ни больше ни меньше – для сравнительно небольших ролей. Первое исполнение – в Париже в 1867 году – было (возможно, по этой причине) малоуспешным. Пятнадцатью годами позже Верди сократил и переработал оперу, опустив целое действие. Он более приблизил ее к шиллеровской пьесе «Дон Карлос, инфант Испанский», и в этой версии она стала идти со значительно большим успехом во многих оперных театрах. В основе нижеследующего описания лежит эта переработанная версия.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Эта история произошла в Мадриде в XVI веке. В монастыре Сан Джусто некий таинственный монах в сопровождении других монахов молится за упокой души Карла V, некогда грозного императора Священной Римской империи. Входит дон Карлос, его внук, и ему кажется, что он слышит голос Карла, все еще посещающего монастырь. В арии он говорит о своей любви к прекрасной Елизавете Валуа. Елизавета, которую он встретил во Франции, была вынуждена – по политическим соображениям – выйти замуж за отца дона Карлоса, короля Испании Филиппа II. Пока дон Карлос изливает свою душу, входит его близкий друг Родриго. Он советует дону Карлосу просить должность наместника во Фландрии: вдали от родины дон Карлос скорее излечится от преступной страсти. К тому же принцу, наверное, удастся облегчить страдания угнетенного фламандского народа. Двое друзей в прекрасном дуэте клянутся в вечной дружбе («Dio, che nell'alma infondere amor» – «Ты, кто посеял в сердцах людей любовь»). В заключение этой сцены они видят Филиппа и его королеву, направляющихся в монастырь, и они вновь повторяют свою клятву дружбы.

Сцена 2 происходит в саду и начинается с мавританской любовной песни, которую поют фрейлины королевы во главе с принцессой Эболи («Nei giardin del bello» – «Ярко блещут звезды»). Мы еще услышим об этой принцессе, поскольку она влюблена в дона Карлоса, как и сама королева. Отзвучала любовная песня, и Родриго заводит разговор с королевой.

Он просит ее уговорить Филиппа послать дона Карлоса в качестве наместника во Фландрию. Разговор окончен; Родриго теперь в обществе принцессы Эболи. В этот момент происходит сцена между Елизаветой и Карлосом. Поначалу он успокаивается, но вскоре он страстно заявляет о своей любви, и Елизавете приходится собрать все свои силы, чтобы отказать ему. После ухода дона Карлоса входит король Филипп. Он в негодовании от того, что находит свою королеву в одиночестве, чего не должно быть по этикету. На его голос сбегаются придворные дамы, пажи и маркиз ди Поза (Родриго). Заметив маркиза ди Поза, Филипп останавливает его и в разговоре с ним несколько успокаивается, поскольку уважает этого аристократа и доверяет ему. Он объясняет Родриго (но не убеждает его), что протестантов Фландрии необходимо усмирять ради безопасности Испании. При этом он почти открыто говорит, что церкви в лице Великого инквизитора — вот чего надо остерегаться (дуэт «O, signor, di Fiandra arrivo» — «Мой король, сейчас я из Фландрии»).

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 происходит ночью в саду королевы. Дон Карлос, получивший письмо (без подписи), ожидает встречи с Елизаветой, и, когда подходит дама, лицо которой закрыто вуалью, он начинает объясняться ей в любви. Но вот маска снята, и он видит, что это принцесса Эболи, влюбленная в дона Карлоса и написавшая это письмо и назначившая ему свидание. Когда дон Карлос, необычайно смущенный, обнаруживает свою ошибку, он признается, что действительно любит королеву. В аду не сыскать более злой фурии, нежели женщина, которую отвергли. Эболи клянется отомстить обоим — королеве и дону Карлосу. И даже вмешательство Родриго, который угрожает убить ее, не может остановить принцессу в ее яростной жажде мести. Тем не менее сцена завершается без кровопролития. Дон Карлос передает все компрометирующие его документы Родриго на хранение. И они вновь оба клянутся в вечной дружбе.

Сцена 2 демонстрирует Великого инквизитора Испании за его трудами. Предстоит сожжение заживо группы еретиков (протестантов). Входит король Филипп, и осужденные бросаются к нему с мольбой о помиловании, но он и монахи непреклонны. Затем дон Карлос обращается к отцу с просьбой, чтобы его послали во Фландрию, дабы у этой многострадальной страны был более добрый правитель. Король отказывает ему в этом. Обнажив шпагу, дон Карлос клянется, что Фландрия получит свободу. Тогда король требует, чтобы он был разоружен. Только Родриго осмеливается сделать это для своего короля, и в награду за это он получает титул герцога.

Сцена завершается сожжением еретиков — жертв инквизиции, и все странным образом (или это только мне так кажется) объединяются в радостном хоре. В самом же конце действия слышится «голос с неба», утверждающий невинность казненных мужчин и женщин, чистоту их душ и помыслов.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1 открывается большим монологом короля Филиппа «Ella giammai m'amò» («Нет, не любила меня»). Елизавета, говорит он, никогда его не любила, и ему всегда придется быть одному. Входит Великий инквизитор — суровый, отталкивающего вида, слепой девяностолетний старик. С ним у Филиппа происходит диалог. Его мучают сомнения: что делать с доном Карлосом за его бунт? Он готов на крайнюю меру — казнить его. Великий инквизитор одобряет не только это, но он также требует смерти Родриго, который, как он говорит, даже еще более опасен. Их беседа прерывается — оба они друг другу не доверяют. К королю входит Елизавета, она просит защитить ее от гнусных интриг: неизвестными похищена ее шкатулка, в которой королева хранит свои драгоценности и реликвии. Но оказывается, что она у Филиппа. Он открывает ее и обнаруживает в ней портрет дона Карлоса. Она отвергает обвинения в неверности; от волнения она теряет чувства. На зов короля о помощи вбегают

Родриго и принцесса Эболи (это она украла шкатулку). При виде несчастной королевы в душе Эболи просыпается голос совести: ведь это она в порыве мстительной злобы передала королю шкатулку Елизаветы. Король понимает, что Елизавета невиновна. Звучит большой квартет («Ah, sii maledetto sospetto fatale» — «Одно наваждение — проклятая ревность»), после чего две женщины остаются одни. И принцесса Эболи, раскаявшись, сознается Елизавете во всем, что она сделала. А сделала она это из любви к дону Карлосу и из ревности, когда он отверг ее. Елизавета требует, чтобы ее теперь уже бывшая подруга сама выбрала наказание: уйти ли ей в монастырь или отправиться в изгнание. Сцена завершается знаменитой арией принцессы Эболи «O don fatale» («Моя красота — коварный дар!»), в которой она скорбит по поводу красоты, которая явилась причиной ее краха.

Сцена 2. Дон Карлос в темнице. К нему входит Родриго и сообщает, что у него были найдены дискредитирующие его бумаги. Теперь дон Карлос должен быть именно тем человеком, который спасет Фландрию, а он, Родриго, приговорен к смерти. Не успел Родриго договорить, как некто, тайно прокравшийся в темницу, стреляет в него и смертельно ранит. Последнее, что успевает сказать Родриго своему другу, так это то, что Елизавета все знает и что она ждет дона Карлоса в монастыре Сан Джусто.

ДЕЙСТВИЕ IV

Короткое последнее действие начинается с арии королевы Елизаветы («Tu che la vanità» — «Ты, познавший тщету всех надежд и стремлений»). В ожидании прихода своего возлюбленного в монастыре она подчиняется своей судьбе, и, когда к ней приходит дон Карлос, они вместе поют грустный прощальный дуэт, поскольку дон Карлос в память своего умершего друга Родриго должен отправиться во Фландрию и возглавить борьбу ее народа за свободу. («Ma lassù ci vedremo» — «Так прощай, в этом мире мы навек расстаемся»). Но в тот самый момент, когда они в последний раз говорят друг другу «прощай», появляются король и Великий

инквизитор. Они застают друзей вместе. Король требует смерти их обоих, и Великий инквизитор соглашается. Но тут из склепа Карла V неожиданно поднимается таинственный священник. Все убеждены, что это дух самого старого императора. Опера завершается тем, что этот таинственный священник — к великому изумлению слушателя — увлекает с собой в склеп дона Карлоса. (В России опера идет с другим окончанием: склеп не открывается, и таинственный священник не появляется. Филипп приказывает страже схватить инфанта, стража окружает дона Карлоса и Елизавету, королева теряет чувства. Карлос, проклиная неправый суд короля и инквизиции, закалывает себя. — *А.М.*)

Postscriptum относительно исторических обстоятельств. Главным из тех сравнительно немногих достоверных исторических обстоятельств этой драмы является тот факт, что дон Карлос в 1559 году был помолвлен с Елизаветой Валуа (тогда ему было всего четырнадцать лет) и что несколькими месяцами позже на ней женился его отец. Позже дон Карлос стремился быть посланным наместником во Фландрию, но вместо него им стал печально знаменитый герцог Альба, очень вероятно, потому, что дон Карлос, всегда своенравный и трудный молодой человек, быстро выходил из себя и терял рассудок. Когда ему было 23 года, он по приказу Филиппа был заточен в тюрьму и умер там через несколько месяцев, вероятно, убитый по политическим соображениям. Очень скоро после этого умерла и Елизавета.

Никто не знает, что в точности произошло — или, по крайней мере, как и почему. Но коллизия треугольника отец—жена—сын стала сюжетом не только для Шиллера, но также для англичанина Отвея, итальянца Альфиери, француза Шенье (брата героя оперы) и многих других.

ДОН ПАСКУАЛЕ

Опера в трех действиях Гаэтано Доницетти на либретто (по-итальянски), написанное композитором, вероятно, в сотрудничестве с Микеле Аккурси (псевдоним Джакомо Руффини), на основе либретто Анджело Анелли для «Доктора Антонио», некогда популярного произведения Стефано Павеси.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН ПАСКУАЛЕ, *старый холостяк*	*бас*
Д-Р МАЛАТЕСТА, *его друг*	*баритон*
ЭРНЕСТО, *племянник дона Паскуале*	*тенор*
НОРИНА, *молодая вдова*	*сопрано*
НОТАРИУС	*тенор или баритон*

Время действия: начало XIX века.
Место действия: Рим.
Первое исполнение: Париж, 3 января 1843 года.

Все исследования по истории оперы, какие я читал, расходятся относительно числа опер, написанных Доницетти. Они также расходятся относительно порядкового номера «Дона Паскуале». Одни историки говорят, что это 64-я его опера, другие — 65-я, третьи — 67-я. (Я не знаю, почему исключается цифра 66.) Наконец, они расходятся в том, сколько времени заняло сочинение оперы. Одни утверждают, что одиннадцать дней, другие — две недели, третьи — три недели. Но все сходятся в том, что опера была сочинена невероятно быстро.

Историки оперы, однако, единодушны кое в чем более существенном. Все они признают, что это самое замечатель-

ное творение Доницетти, что оно даже лучше, чем «Лючия ди Ламмермур», или «Любовный напиток», или «Дочь полка». В этой опере нет таких всемирно известных фрагментов, как секстет из «Лючии», теноровая ария (Неморино) «Una furtiva lagrima» («Слезы любимой видел я») из «Любовного напитка» или «Salut à la France» из «Дочери полка», но в ней ни на мгновение не угасает кипучая энергия, мастерское остроумие, и при этом совершенно отсутствует всяческая аффектация. Словом, при достойном исполнении это произведение доставляет большее удовлетворение, чем любое из более ранних и менее гармоничных созданий маэстро. К сожалению, вряд ли кто-либо когда-либо слышал эту оперу с таким ансамблем солистов, в котором все бы соответствовали требованиям, предъявляемым к певцам в этой опере. Мастера bel canto упорно игнорируют ее, а когда она ставится в расчете лишь на basso buffo, и при этом со случайными исполнителями, приглашенными на остальные роли, результат оказывается ужасающим.

УВЕРТЮРА

Вопрос к дирижерам симфонических оркестров: почему вы никогда не включаете это произведение в программы своих симфонических концертов? Ведь увертюра содержит самые лучшие мелодии оперы и написана в ясной форме. Она наверняка нравилась бы большинству слушателей.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Сцена изображает Рим; время — начало XIX века, а главный герой — обычная фигура старой комедии: пожилой богатый холостяк, вознамерившийся жениться. Он заигрывает со всеми. Его имя на сей раз — дон Паскуале. У этого дона есть племянник, его единственный наследник, которого зовут Эрнесто. В начале оперы мы застаем дона Паскуале нетерпеливо расхаживающим по комнате; он задумал нечто для своенравного племянничка. Появляется ста-

рый друг дона д-р Малатеста. Малатеста нашел как раз то, что желает дон Паскуале — молодую девушку, готовую стать его женой, и вот он описывает ее в арии «Bella siccome un angelo» («Красива, как ангел»). Кто же она? Ну, конечно же, сестра Малатесты. Дон Паскуале так обрадован и восхищен, что пропускает мимо ушей предупреждение Малатесты, что со свадьбой необходимо поспешить. Вместо этого он выталкивает своего старого друга из дома и требует, чтобы этот чистейший образец красоты был тут же доставлен в его дом. Затем следует глупейший монолог старика, в котором он уже представляет себя отцом шестерых детей!

Входит юный исполнитель главной партии — молодой Эрнесто. Из его разговора с дядей становится ясно, что старик нашел красивую и богатую даму для Эрнесто, чтобы женить его. Но Эрнесто отказывается и, несмотря на повторные доводы дона Паскуале, снова категорически отвергает этот план. Ведь он (как и любой порядочный лирический тенор в итальянской опере) страстно влюблен и предан своей единственной пассии — Норине. Это вызывает новый приступ негодования старика. Он угрожает отлучить Эрнесто от дома и в конце концов сообщает племяннику, что сам намеревается жениться. Это, конечно, ужасная новость для Эрнесто. Теперь он будет лишен наследства и не сможет жениться на своей Норине. В дуэте, построенном на контрасте чувств персонажей, Эрнесто сокрушается насчет своего столь плачевного положения, а дон Паскуале тем временем злорадствует по этому поводу. Но прежде чем уйти, Эрнесто дает небольшой совет дяде: не торопитесь жениться, не посоветовавшись еще с кем-нибудь, например с д-ром Малатеста. Дон Паскуале, ликуя, признается, что именно это он уже и сделал и что он намеревается жениться не на ком-нибудь, а на сестре самого доктора. Бедный Эрнесто понимает, что Малатеста, которому он всегда доверял, его предал.

Сцена 2. Комната Норины. Она читает любовный роман и нежно поет о любовных делах. Она хвалит сама себя за то, что, как и героиня ее книги, вполне сведуща в хитрости любви. Особенно нежная любовная сцена в том романе, который она вслух читает, вдохновляет ее на исполнение прелестной арии. Вслед за этим ей приносят письмо, кото-

рое, как через секунду выясняется, от Эрнесто. Как только она кончает читать его, вбегает Малатеста, чтобы сказать ей, что его план сулит успех. Но Норина передает ему письмо Эрнесто. Малатеста вслух читает его и узнает, что сердце юноши разбито. В письме Эрнесто называет Малатесту негодяем, говорит, что будет лишен наследства из-за дядиной женитьбы, сообщает о своем намерении как можно скорее покинуть Рим и вообще Европу.

Малатеста быстро оправдывается. Он обещает, что Эрнесто будет очень рад остаться, когда услышит о его новом плане. Что же это за план? Он состоит в том, чтобы представить дону Паскуале Норину (которую он еще не видел) как его — Малатесты — сестру Софронию, которая на самом деле находится в монастыре (и которую дон Паскуале, по-видимому, тоже не видел). Дон Паскуале — Малатеста в этом уверен — с радостью согласится жениться на ней, а кузен Малатесты, Карлотто, выступит в качестве нотариуса и исполнит фиктивный брачный обряд. Затем Норина устроит дону Паскуале такую несносную жизнь, что он в отчаянии будет рад сбежать из дому.

Малатеста и Норина поют забавный дуэт, в котором доктор наставляет Норину, как ей вести себя в ее новой роли. Она должна научиться сначала быть скромной сельской девушкой, а в один прекрасный момент превратиться в истинную мегеру. Сцена завершается тем, что доктор и Норина предаются безудержному веселью, предвкушая реванш над эгоистичным стариком доном Паскуале.

ДЕЙСТВИЕ II

Снова в доме дона Паскуале. Подавленный, с разбитым сердцем, Эрнесто поет драматичную арию «Cercherò lontana terra» («Пойду искать далекие края»). Полагая, что он лишен наследства и потерял свою Норину навсегда, он решает уехать очень далеко и закончить дни свои в печали и скорби. Счастлив он будет только при мысли, что счастлива Норина; только это сделает его скорбь переносимой. И он уходит (не очень, правда, далеко).

Входит дон Паскуале. Выпроводив слуг, он молодцевато прохаживается, восхищаясь своей «великолепной фигурой»: «Если тебе за семьдесят, никогда не говори, что ты устал... шагай осанисто, бодро... — бормочет он сам себе, — тогда никто не скажет, что тебе столько лет».

Появляется Малатеста, чтобы представить дону Паскуале робкую и смущающуюся, с лицом, закрытым вуалью, Софронию-Норину. Два старика поют с девушкой прелестный терцет: она притворяется, будто испугана, и едва не теряет сознание. Малатеста утешает ее и говорит, чтобы она мужалась, а дон Паскуале выражает восторг, но опасается, столь же ли прелестно личико под вуалью, как и все остальное.

Норина мастерски исполняет свою роль застенчивой девушки, только что вышедшей из монастыря. Все ее наивные ответы на вопросы дона Паскуале совершенно восхищают его, и в конце концов она поддается на уговоры приподнять свою вуаль. Нет нужды говорить, что дон Паскуале сражен. Он делает ей предложение; она его принимает; Малатеста бежит за нотариусом. И вот брачный контракт подписан. Конечно, это фальшивый контракт.

Но, по-видимому, необходим свидетель. Кто бы мог им стать? Почему бы не Эрнесто? Благо, он как раз поблизости. И разгневанный Эрнесто, которому Малатеста еще не успел сказать о своем плане, в отчаянии чуть не срывает весь замысел. Малатеста однако успевает отвести его в сторону и сказать о том, что контракт фальшивый. Кое-как успокоенный этими объяснением, Эрнесто соглашается участвовать в этом фарсе. Наконец документ подписан, и нотариус удаляется. Естественно, этот момент — замечательный повод для квартета («Voglio, per vostra regola» — «К вашему сведению, я требую»). Чувства, которые в нем выражаются, примерно такие: Норина боится, что Эрнесто потеряет терпение и откажется участвовать в их плане; Эрнесто думает, что он сошел с ума от всего происходящего; Малатеста умоляет Эрнесто верить ему; а дон Паскуале самодовольно констатирует, что он может более мягко обходиться со своим племянником. В конце концов церемония закончилась и бумаги подписаны.

Вот тут-то и начинается настоящий фейерверк. Неожиданно для дона Паскуале — но согласно плану Малатесты — Нори-

на превращается в настоящую мегеру. Она отталкивает дона Паскуале, когда тот намеревается обнять ее, и говорит ему, что он слишком стар даже для того, чтобы выйти с ней на улицу прогуляться. Это, заявляет она, сделает за него Эрнесто! Далее, она вознамерилась и вовсе погубить дона Паскуале. Она приказывает удвоить жалованье слугам и отдает распоряжение домопровителю, чтобы он немедленно нанял еще по крайней мере двадцать четыре слуги. Причем все они должны быть молодыми и красивыми. Но и на этом она не останавливается. Она приказывает, чтобы были приобретены новая карета и новая мебель. Тем временем дон Паскуале стонет и охает; он бормочет, что все это его погубит. Норина игнорирует его стенания и гнет свое, говоря, что завтра, быть может, она отдаст еще тысячу других распоряжений. Восхищенные Эрнесто и Малатеста поздравляют друг друга; дон Паскуале клянет свою судьбу. Квартет превращается в грандиозную кульминацию всего действия.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Дон Паскуале рвет на себе волосы. Норина, его мнимая новая жена, заказала всевозможные пышные наряды, и бедному дону Паскуале надлежит оплатить счета. Пока он это делает, слуги приносят все новые и новые вещи и, следовательно, все новые и новые счета. Величественно входит Норина и, не глядя на дона Паскуале, беспечно сообщает, что она собирается в оперу. Паскуале пытается преградить ей путь, но получает резкий отпор. «Старикам нужно рано ложиться спать», — мстительно говорит Норина. Она отталкивает его и, бросив ему последнее оскорбление, с веселым видом уходит, как бы нечаянно обронив письмо. Дон Паскуале поднимает его и читает. Это любовное послание для «дражайшей Софронии», в котором назначается время и место в саду для свидания. Вне себя от негодования, дон Паскуале пишет записку Малатесте, сообщая ему, что он болен, и затем шатающейся походкой выходит из комнаты.

Являются новые слуги. Они очень возбуждены и счастливы, что их наняли в этот дом, где им так хорошо заплатят.

Ну и что же, что пока здесь нет мира между хозяевами. Им-то до этого какое дело? Однако, усмиряют они друг друга, следует соблюдать приличие, чтобы сохранить работу в этом замечательном доме.

Когда слуги расходятся, появляются Малатеста и Эрнесто. Они обсуждают предстоящее рандеву Эрнесто, ведь это, конечно, именно он написал любовное письмо. Они приходят к выводу, что Эрнесто должен будет исчезнуть в тот момент, когда явятся дон Паскуале с Малатестой. Когда Эрнесто удаляется, появляется дон Паскуале, горько жалующийся на свою судьбу. Он желает, чтобы Эрнесто женился на Норине. Его «жена» растранжирит все его состояние. А теперь, что совершенно непереносимо, она собирается на свидание с любовником. И это в его собственном саду! Малатеста, читая письмо, делает вид, что ужасается всему этому, а дон Паскуале клянется отомстить. В очень смешном дуэте Малатеста предлагает дону Паскуале свой собственный план. «Застанем их врасплох в саду, – говорит он. – Мы спрячемся в беседке, чтоб жену твою подслушать, и коль она и вправду согрешит, прогоним ее...» Дон Паскуале убежден, что этот план слишком мягок. Однако он соглашается выгнать жену, если она виновна, в то время как Малатеста иронически обещает, что он уж постарается, чтобы так и было.

Сцена 2 происходит чудесной весенней ночью в саду дома дона Паскуале. Звучит одна из самых красивых арий в опере «Com'e gehtil» («Чудесная ночь»). Это Эрнесто поет серенаду Норине, повествуя о своей страсти. Порой к нему присоединяется хор, вторящий ему. (Между прочим, на генеральной репетиции — в костюмах — все думали, что опера провалится. Доницетти ушел домой. Случайно в ящике своего комода он нашел эту серенаду, когда-то им написанную и о которой он совершенно забыл, дал ее на следующий день тенору, исполнявшему главную роль, и на премьере она произвела фурор.) Серенада закончилась, и к Эрнесто выходит Норина. Теперь возможно лишь одно — восхитительный дуэт. Кончается и это страстное излияние чувств влюбленных, и мы видим дона Паскуале и Малатесту, направляющихся к Норине (Эрнесто, согласно

выработанному заранее плану действий, исчезает в доме). Норина притворяется, что напугана, когда дон Паскуале требует ответа, где находится ее любовник, и, не получив его, начинает искать его вместе с Малатестой, делающим вид, что помогает ему.

Потерпев неудачу с поиском любовника, дон Паскуале требует, чтобы Норина убиралась из его дома, но она мило напоминает ему, что это ее дом. Малатеста прерывает их и, в свою очередь, напоминает дону Паскуале о его обещании позволить ему, Малатесте, дирижировать событиями. Он отводит Норину в сторону и спокойно наставляет ее, как ей следует поступать. Вслух же и громко он объявляет, что завтра в доме должна появиться еще одна хозяйка. Это будет жена Эрнесто, «вдова» Норина. Теперь фиктивная жена дона Паскуале Софрония (она же, естественно, Норина) вполне натурально изображает притворный гнев. Она клянется, что никогда не будет жить под одной крышей с этой Нориной и даже требует доказательства того, что новый брак правомочен. Зовут Эрнесто и говорят ему, что его дядя одобряет его женитьбу на Норине. Ради внешней правдоподобности Норина возражает, и это, естественно, заставляет старого дона Паскуале еще более решительно потребовать, чтобы этот брак был заключен. Он настаивает на том, чтобы увидеть невесту племянника. «Она уже здесь» — говорит Малатеста и подводит к нему Норину. И тогда Малатеста все объясняет дону Паскуале. Бедный дон, сбитый с толку и разгневанный, поначалу на всех сердится. Однако для всех этот вечер счастливый, даже для старого эгоиста дона Паскуале. Наконец он уступает Норине и Эрнесто, благословляет их брак, и они опускаются перед ним на колени. Он обнимает их. Словами Малатесты «Bravo, bravo, Don Pasquale» («Браво, браво, дон Паскуале») начинается последний квартет («La moral di tutto questo» — «Мораль всего такова»), в котором все рассуждают на тему о том, как глупо старику волочиться за молодой девушкой, ведь ни к чему хорошему это не приводит.

ЗОЛУШКА

Опера в двух действиях Джоаккино Россини на либретто (по-итальянски) Якопо Ферретти, основанное на трехактном французском либретто Шарля Гийома Этьена, написанном для опер Никколо Изора и Даниэля Штейбельта.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН РАМИРО, *принц Салернский*	*тенор*
ДАНДИНИ, *его камердинер*	*баритон или бас*
АЛИДОРО, *философ на службе у принца*	*бас*
ДОН МАГНИФИКО, *барон Монте Фиасконе*	*бас*
КЛОРИНДА, *его дочери*	*сопрано*
ТИЗБЕ, *его дочери*	*меццо-сопрано*
ЗОЛУШКА (НАСТОЯЩЕЕ ИМЯ АНЖЕЛИНА), *падчерица дона Магнифико*	*контральто*

Время действия: неопределенное, но манеры и костюмы XVIII века.
Место действия: Салерно.
Первое исполнение: Рим, 25 января 1817 года.

Слушайте, дети мои (если вообще есть дети, которые меня слушают), и вы узнаете сказку о Золушке. Это не та история, которую вы уже много раз слышали. И это не то, что поведали старый сказочник Перро или французская Матушка Гусыня, а из наших современников – Уолт Дисней. В той сказке, которую я вам расскажу, нет хрустального башмачка, нет крестной матери, нет и злой мачехи. Но в ней есть добрый принц, есть две глупые сестры и, конечно, здесь есть сама прелестная Золушка. Возможно, если бы опера была написана столетием раньше, в ней была бы тыква, превра-

щающаяся в карету, был бы пышный наряд, по волшебству появляющийся и так же исчезающий, и многие другие очаровательные трюки, обязательные в сказке. В то время итальянские оперные театры имели разного рода приспособления и машинерию, чтобы изображать на сцене всевозможные волшебные вещи. Но когда Россини приступил к сочинению музыки, чтобы представить свою оперу к Рождеству 1817 года, театр Валле в Риме был гораздо более скромно оснащен, и его директор состряпал для маэстро более простой сюжет. К тому же от композитора требовали оперу как можно скорее, и потому, торопясь, он воспользовался — как часто это делал — несколькими уже готовыми номерами из других своих опер, например, он взял кое-что из «Газеты, или Брака по контракту», которую сочинил всего несколькими месяцами раньше для Неаполя. Россини работал так быстро, — а труппа так спешно разучивала новую оперу, — что первое исполнение смогло состояться уже через месяц. Возможно, именно из-за этой спешки опера на премьере провалилась. Но второе исполнение прошло с огромным успехом, и в течение многих лет эта опера была одним из самых популярных произведений Россини после «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля». Но последние лет пятьдесят она редко ставится. Трудно сказать, в чем причина этого. Быть может, потому, что для ее постановки требуются певцы, способные петь в еще более быстрых темпах и еще точнее, чем в «Севильском цирюльнике», в особенности колоратурное контральто для роли Золушки. А таких найдется не много.

ДЕЙСТВИЕ I

В общем-то, любое хорошее контральто могло бы спеть затейливый маленький мотив («Una volta c'era un re» — «Жил-был король»), с которого начинается опера и который звучит, пока наша героиня готовит кофе для двух своих глупых сводных сестер, Клоринды и Тизбе. Речь в этой балладе идет о короле, который выбрал себе в невесты бедную маленькую хорошенькую девочку, вместо того

чтобы жениться на знатной и богатой девице. Вскоре в дом к девушкам приходит гость. Это Алидоро, наставник принца, философ и его друг. Он пришел сюда переодетый нищим. Когда Золушка, в противоположность своим сестрам, любезно и приветливо его встретила, ему стал ясен, по крайней мере, один совет, который он может дать теперь своему господину.

Вместо злой мачехи, которая фигурирует в известной сказке, Россини дает Золушке отчима. Это самодовольный старый дурак, который, хотя теперь и достаточно богат, хочет быть еще богаче. Его имя дон Магнифико. Не успевает он войти, как тут же начинает рассказывать своим дочерям о глупейшем сне, который ему привиделся. Ему приснилось, что он осел, но осел очень богатый. Его ария «Miei rampolli femminini» («Мои дочери») очень напоминает по стилю «Largo al factotum» («Место, раздайся шире, народ») из «Севильского цирюльника».

Когда все наконец оставляют Золушку одну, чтобы она убирала в доме, является принц. Он переодет и ищет себе невесту, которая полюбила бы его самого по себе, а не за то, что он принц. Конечно, он тут же замечает необычайно привлекательную Золушку, которая продолжает свою работу служанки. Она, со своей стороны, столь поражена, видя перед собой такого красивого молодого человека, что роняет тарелку, и та разбивается. Они влюбляются друг в друга с первого взгляда! Но пока они ни слова не говорят друг другу о своем чувстве — иначе это был бы конец истории. Они поют прелестный дуэт «Un soave non so che» («Сладостное нечто»). Он прерывается в самом конце: сестры зовут Золушку что-то сделать для них. Сердце принца Рамиро уже в плену — но ведь он не знает настоящего имени девушки.

Золушка убегает к своим сестрам. В этот момент входит еще один мужчина; он тоже переодет. Это Дандини, слуга принца, который поменялся костюмом со своим хозяином. Пока он пытается выставить себя принцем (путаясь в латинском тексте), Золушка умоляет своего отчима позволить ей отправиться в этот вечер на бал, на который приглашены все девушки. Естественно, все семейство объе-

диняется в том, чтобы не разрешить ей этого; но действие завершается тем, что Алидоро возвращается, чтобы пообещать нашей героине помощь — точно так же, как в известной всем сказке делает крестная мать Золушки. Все это дает Россини повод написать великолепный концертный номер, завершающий эту сцену: является весь двор принца — отнюдь не по причинам драматургическим, а лишь для того, чтобы усилить звучание и создать мощный эффектный финал.

Сцена 2 происходит во дворце, где Дандини (все еще переодетый принцем) уговаривает каждого выбрать себе невесту. А кто же может прийти, как не Клоринда и Тизбе, сводные сестры Золушки? Обе они стараются добиться расположения Дандини, поскольку, конечно, думают, что он и есть принц. Дандини же сбегает от них в другую комнату, где сообщает об этом своему хозяину. В очень быстром и забавном дуэте он говорит ему, что думает об этих двух девушках. Они «ужасно страшные», говорит он. Но целеустремленные девушки стремительно вбегают вслед за Дандини, и, чтобы избавиться от них, он объясняет им, что может жениться только на одной из двух. Другая, говорит он, должна выйти замуж за его слугу. Об этом они, конечно, не подумали. Двое мужчин смеются над девицами. Алидоро тем временем торжественно объявляет о прибытии таинственной дамы. Старый мудрый философ необычайно красиво одел Золушку и привез ее во дворец. Никто не узнает ее, потому что она в маске, но все видят, насколько она красива, и весь двор тут же понимает, что именно она — та самая девушка, на которой должен жениться принц. Действие кончается чудесным хором, в котором каждый поет о том, что он чувствует.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Только две глупые сестры не разделяют чувств финального хора первого действия. Они считают, что незнакомка выглядит столь похоже на их служанку, что принцу совершенно невозможно в нее влюбиться. Скорее, каждая

думает, что именно она выиграет пари на этих «скачках» — и, естественно, они ссорятся между собой. Тем временем Дандини сам влюбляется в Золушку. Все еще переодетый принцем, он делает ей предложение, но она отвечает, что влюблена в его слугу. До слуха принца доносится это признание, и он (все еще переодетый в костюм Дандини) выходит вперед, чтобы сделать ей предложение. Она признается, что любит его, как и говорила; но сначала он должен узнать, кто же она. И вот она дает ему браслет, который является половиной к тому, который носит она сама, как ключ к разгадке — своего рода аналогия хрустальной туфельки во всем известной сказке. Что касается дона Магнифико, то он уверен, что одна из его дочерей – либо Клоринда, либо Тизбе — выйдет замуж за принца. Он грезит, каким он будет могущественным, как все будут стремиться получить его расположение и как он всех будет пинать ногой. Обо всем этом он поет в арии «Sia qualunque delle figlie» («Пусть одна из дочерей»). Но старого глупца ждет быстрое разочарование. Он, как и все остальные, думает, что Дандини (слуга) и есть настоящий принц, ведь он носит его одежды. Но Дандини входит и сообщает старому барону, кто он есть на самом деле (дуэт «Un segreto d'importanza» — «Важная тайна»). Дон Магнифико раздосадован, он негодует, он в бешенстве. Но Дандини, получивший отказ Золушки, только позабавился.

Сцена 2 происходит снова в доме дона Магнифико. Золушка опять поет свою маленькую балладу о короле, который выбрал себе жену только за ее доброту. Она все еще не знает, что это именно принц, переодевшийся в своего слугу, влюблен в нее. За окнами дома разыгрывается настоящая буря. (Россини любил звуками живописать грозу, и данный эпизод — великолепный пример этого.) Пока она бушует, принц и Дандини, теперь наконец каждый в своей одежде, ищут укрытие. Они стучатся в дом, и Золушка, стесняясь показать незнакомцам свое лицо, открывает им дверь. Они видят лишь ее руку, а на руке — браслет. Принц делает шаг ей навстречу, и наконец Золушка узнает, что человек, которого она любит, совсем не слуга, а настоящий принц Рамиро. Рамиро берет ее за

руку и говорит, что она и только она будет его невестой. Родственники Золушки — дон Магнифико, Клоринда и Тизбе — все потрясены. Они в ужасе. В конце концов дон Магнифико решает просить у принца прощения. Принц не хочет иметь с ним никакого дела, но хорошая добрая Золушка в блестящем рондо «Nacqui all'affanno e al pianto» («Рожденная для страданий и слез») просит за родственников, которые так скверно обходились с нею. Принц уступает своей сияющей от счастья невесте, и опера завершается всеобщим весельем. Теперь все, я смею надеяться, зажили счастливо.

ИСПАНСКИЙ ЧАС

Одноактная опера Мориса Равеля на либретто (по-французски) Франк-Ноэна (псевдоним Мориса Леграна), основанное на его собственной одноименной пьесе.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ТОРКВЕМАДА, *часовщик*	*тенор*
КОНЦЕПЦИЯ, *его жена*	*сопрано*
ГОНЗАЛЬВ, *поэт*	*тенор*
РАМИРО, *погонщик мулов*	*баритон*
ДОН ИНИГО ГОМЕЦ, *банкир*	*бас*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Толедо, Испания.
Первое исполнение: Париж, 19 мая 1911 года.

Морис Равель был самым что ни на есть французским композитором. Однако родился он в Пиренеях, его мать была, по-видимому, из басков, и он любил писать об Испании — порой даже с испанским акцентом в своей музыке. «Испанский час», конечно же, об Испании. Название оперы в буквальном смысле означает «Испанский час», но слово «час» не значит, что это шестидесятиминутный отрезок времени. Это слово использовано, возможно, в том смысле, в каком его употребил Лонгфелло в названии своей знаменитой поэмы «Детский час». Эта поэма, собственно, заявляет: «Теперь время обратить некоторое внимание на детей». И название оперы как бы говорит: «Давайте поговорим об испанцах... Как у них там со временем». Либретто — очень французское — написано по одноактной

пьесе француза по имени Морис Легран. Впоследствии он офранцузил его, приняв псевдоним Франк-Ноэн.

Эта опера, впервые поставленная в 1911 году, до сих пор кажется юной и современной — возможно, в какой-то мере благодаря ее изысканности и изощренности, — однако ее сюжет восходит к XVIII веку, а действие происходит в Толедо. Речь идет о средних лет часовщике Торквемаде и его очень молодой, прелестной и очень сексуальной жене Концепции. Тиканье часов Торквемады слышно в партитуре почти с самого начала. Во всяком случае, к Торквемаде, работающему, как обычно, с утра в своей мастерской, является новый заказчик — рослый, крепкий, добродушный, простоватый погонщик мулов по имени Рамиро. Положив глаз на Рамиро, Концепция выпроваживает мужа из дома, напомнив ему, что пора идти регулировать часы на городской башне. Это его обычная обязанность как городского часовщика. Она стремится избавиться на это утро от Торквемады, потому что у нее сейчас должно быть дома рандеву с Гонзальвом, поэтом.

Сюжет, разворачивающийся в стиле французского будуарного фарса, строится на том, что Концепции необходимо развести своих любовников. Она избавляется от Рамиро, погонщика мулов, посылая его отнести дедовские часы наверх в ее спальню. Но это только временно. Гонзальва больше интересует возможность декламировать Концепции свои вирши, чем заниматься с ней любовью. Тем временем Рамиро возвращается — слишком скоро и совсем некстати. Тогда Концепция просит его отнести в спальню другие часы — те, в которые только что спрятался ее любовник.

Но вот — новое осложнение. Появляется другой ее любовник — толстый банкир Иниго. Происходит масса комедийных эпизодов, пока силач Рамиро носит вверх и вниз огромные часы с запрятанными в них любовниками Концепции, и в конце концов в ней просыпается влечение к этому добродушному и сильному парню. В результате Концепция приглашает его в свою спальню уже без всяких часов. Пока они там забавляются, поэт обнаруживает толстого банкира, втиснутого в большой футляр для часов,

откуда тот не в состоянии самостоятельно выбраться. К тому же Торквемада возвращается после своего осмотра городских часов. Никто особенно не огорчен всем происшедшим, и Рамиро, всегда добродушный силач, вытаскивает никак особо не пострадавшего банкира.

Так все соединяются в веселом квинтете, не высказывая никаких серьезных мыслей, поскольку в «испанский час», так сказать, любовные интриги никем не воспринимаются всерьез.

КАВАЛЕР РОЗЫ

Опера в трех действиях Рихарда Штрауса на либретто (по-немецки) Гуго фон Гофмансталя.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КНЯГИНЯ ВЕРДЕНБЕРГ, *маршальша*	*сопрано*
БАРОН ОКС АУФ ЛЕРХЕНАУ	*бас*
ОКТАВИАН, *ее возлюбленный*	*меццо-сопрано*
Г-Н ФОН ФАНИНАЛЬ, *богатый новоиспеченный дворянин*	*баритон*
СОФИ, *его дочь*	*сопрано*
МАРИАННА, *ее дуэнья*	*сопрано*
ВАЛЬЦАККИ, *итальянский интриган*	*тенор*
АННИНА, *его сообщница*	*контральто*
КОМИССАР ПОЛИЦИИ	*бас*
МАЖОРДОМ МАРШАЛЬШИ	*тенор*
МАЖОРДОМ ФАНИНАЛЯ	*тенор*
НОТАРИУС	*бас*
ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ	*тенор*
ПЕВЕЦ	*тенор*
ФЛЕЙТИСТ	
ПАРИКМАХЕР	
УЧЕНЫЙ	*молчат*
БЛАГОРОДНАЯ ВДОВА	
МАГОМЕТ, *паж*	
ТРОЕ БЛАГОРОДНЫХ СИРОТ:	*сопрано, меццо-сопрано, контральто*
МОДИСТКА	*сопрано*
ПРОДАВЕЦ ЖИВОТНЫХ	*тенор*

Время действия: середина XVIII века.
Место действия: Вена.
Первое исполнение: Дрезден, 26 января 1911 года.

Существует забавная история о «Кавалере розы» и авторе этой оперы — история, которая, как говорят итальянцы, si non è vero, è ben trovato (*итал.* — если это и неправда, то хорошо придумано). Опера была поставлена в 1911 году. А через несколько лет композитор сам — и это было для него впервые, дирижировал ее исполнением. В последнем действии он наклонился к концертмейстеру скрипок и шепнул ему на ухо (не прерывая исполнения): «Как это ужасно длинно, не правда ли?» «Но, маэстро, — возразил концертмейстер, — вы же сами так написали». «Я знаю, — с грустью сказал Штраус, — но я никогда не предполагал, что сам должен буду дирижировать этим».

Полная, без купюр, версия оперы, не считая антрактов, длится почти четыре часа. Но самое поразительное то, что легкий комедийный характер неизменно сохраняется на протяжении всего действия оперы. Удивительно также, что, несмотря на такую продолжительность спектакля, опера эта стала самой популярной из всех опер Рихарда Штрауса. Она составляет основу репертуара всех больших оперных театров в Англии, Соединенных Штатах Америки и Центральной Европе (в латинских странах она получила несколько менее восторженный прием); и вместе с «Мейстерзингерами» Вагнера она считается лучшей комической оперой, родившейся на немецкой почве после Моцарта. Подобно «Мейстерзингерам» — бывают такие случайные совпадения, — она поначалу замышлялась как довольно короткое произведение, но композитор так увлекся идеей создания полномасштабного портрета определенной фазы в социальной истории, что по ходу работы необычайно углубился в детали. Никто из тех, кто любит это произведение, не откажется ни от одной из этих деталей.

ДЕЙСТВИЕ I

Одна из тех «деталей», которой либреттист Гуго фон Гофмансталь поначалу не придавал большого значения, обернулась главным персонажем произведения. Это княгиня фон Верденберг, жена полевого маршала, и потому она именуется

Маршальшей. Штраус и Гофмансталь задумали ее как очень привлекательную молодую женщину, которой тридцать с небольшим (на сцене ее, к сожалению, часто исполняют перезрелые сопрано). Когда поднимается занавес, мы видим комнату княгини. Раннее утро. В отсутствие мужа, который отправился на охоту, хозяйка выслушивает любовные признания теперешнего своего юного любовника. Это аристократ по имени Октавиан; ему всего семнадцать. Маршальша еще в постели. Их прощание исполнено пафоса, поскольку княгиня сознает, что разница в их возрасте неминуемо должна положить конец их связи.

Слышится голос барона Окса ауф Лерхенау. Это кузен княгини, довольно тупой и грубый. Его никто не ждал, и прежде, чем ему ворваться в комнату, Октавиану удается облачиться в платье горничной. Поскольку его партия написана для очень легкого сопрано (Гофмансталь имел в виду Геральдину Феррар или Марию Гарден), Окс оказывается введенным в заблуждение: он принимает Октавиана за горничную и на протяжении всей сцены пытается ухаживать за нею. В сущности, он пришел попросить кузину (Маршальшу) порекомендовать ему знатного аристократа в качестве свата (Рыцаря (Кавалера) Розы), чтобы исполнить традиционный обычай, то есть вручить серебряную розу его невесте, которой оказывается Софи, дочь богатого нувориша фон Фаниналя. Оксу также требуется нотариус, и его знаменитая кузина предлагает ему подождать, ведь вот-вот здесь должен появиться ее собственный нотариус, которого она вызвала к себе на утро, и тогда кузен сможет им воспользоваться.

У Маршальши начинается прием посетителей. Приходит не только нотариус, но также парикмахер, вдова из дворянского семейства с большим потомством, французская модистка, торговец обезьянками, пронырливые итальянцы Вальцакки и Аннина, итальянский тенор и много других странных персонажей — все они чего-то хотят от Маршальши. Тенор демонстрирует свой сладкозвучный голос в прелестной итальянской арии, которая в самой своей кульминации прерывается громкой дискуссией барона Окса с нотариусом по поводу приданого.

Наконец Маршальша опять остается одна и в «Арии с зеркалом» («Kann mich auch an ein Mädel erinnern» – «Могу ли я вспомнить о девушке?») она с грустью размышляет о том, какие перемены к худшему произошли в ней с тех пор, как она была юной цветущей девушкой, подобной Софи фон Фаниналь. Возвращение Октавиана, на сей раз одевшегося для верховой езды, не меняет ее грустного ностальгического настроения. Он убеждает ее в своей вечной преданности, но Маршальша лучше знает, чем все это обернется («Die Zeit, die ist ein sonderbar' Ding» – «Время, эта странная вещь»). Она говорит, что скоро все должно будет кончиться. И с этими словами отсылает Октавиана. Быть может, она увидит его сегодня позже, во время верховой прогулки в парке, а может, и нет. Октавиан уходит. Вдруг она вспоминает: он даже не поцеловал ее на прощание. Но слишком поздно: дверь за ним уже захлопнулась. Ей очень грустно, но она ведь умная женщина.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие переносит нас в дом фон Фаниналя. Он сам и его служанка Марианна рады перспективе женитьбы его дочери на аристократе, однако его репутация может пострадать. Сегодня тот день, когда ожидается, что Октавиан принесет серебряную розу от имени барона Окса. И вот вскоре после начала действия происходит формальная церемония. Это один из самых красивых эпизодов оперы. Октавиан одет необычайно пышно, соответственно обстоятельствам – в бело-серебристый костюм. В его руке серебряная роза. Он и Софи неожиданно тут же с первого взгляда влюбляются друг в друга. Глядя на девушку, юный граф задает сам себе вопрос: как он раньше мог жить без нее («Mir ist die Ehre wiederfahren» – «Это честь для меня»). Вскоре прибывает сам жених – барон Окс со своей свитой. Его поведение в самом деле очень грубое. Он пытается обнять и поцеловать свою невесту, но всякий раз ей удается увернуться от него. Это только забавляет старого повесу. Он уходит в другую комнату, чтобы обсудить условия брачного контрак-

та с будущим тестем. Он так самоуверен, что советует даже, чтобы Октавиан поучил бы Софи кое-чему, касательно любви, пока он будет отсутствовать. Это обучение не столь уж продвинулось, когда их вдруг прерывают разгневанные слуги. Оказывается, что люди барона, явившиеся со своим хозяином, пытались флиртовать со служанками фон Фаниналя, которым все это отнюдь не понравилось.

У Октавиана и Софи очень серьезный разговор, ведь оба они знают, что барон намеревается жениться на Софи, что для нее совершенно невозможно. Тем временем, по мере того как оба они все больше увлекаются друг другом, совсем теряя голову, Октавиан обещает спасти Софи. В порыве чувств они обнимаются («Mit ihren Augen voll Tränen» — «С глазами, полными слез»). Двое итальянцев, мимоходом встретившиеся нам в первом действии — Вальцакки и Аннина — неожиданно появляются из-за декоративной печи как раз в тот момент, когда влюбленные страстно обнимаются; они все это видят. Громко призывают они барона Окса, надеясь, что тот вознаградит их за шпионство (они ведь поступили к нему на службу). Следует очень красочная и суматошная сцена. Софи категорически отказывается выйти замуж за Окса; Окс изумлен таким оборотом дела; Фаниналь и его домоправительница требуют, чтобы Софи вышла замуж, а Октавиан все больше и больше выходит из себя. В конце концов Октавиан бросает барону в лицо оскорбление, выхватывает шпагу и кидается на него. Барон в панике зовет на помощь своих слуг. Он легко ранен в руку, ужасно этим напуган и громко требует к себе доктора. Явившийся доктор констатирует, что рана пустяковая.

Наконец барон остается один. Сначала он думает о смерти, потом ищет утешения в вине и постепенно забывает о всех несчастьях, особенно когда обнаруживает записку, подписанную «Мариандль». Это, как он думает, девушка-служанка, которую он встретил в первом действии в доме Маршальши; в этой записке подтверждается дата встречи. «Мариандль» — это не кто иной, как сам Октавиан, который послал ее Оксу из озорства. Тем временем новость о том, что ему столь определенно назначено свидание с новой девушкой, ободряет барона. С этой мыслью — не говоря уж

о выпитом вине — он напевает вальс. Отдельные фрагменты этого знаменитого вальса из «Кавалера розы» уже проскальзывали по ходу действия, но теперь, в конце второго действия, он звучит во всем своем блеске.

ДЕЙСТВИЕ III

Двое слуг барона — Вальцакки и Аннина — ведут какие-то таинственные приготовления. Барон не заплатил им должным образом, и теперь они перешли на службу к Октавиану, следят за приготовлениями chambre séparée (*фр.* — отдельные покои) в гостинице где-то на окраине Вены. В апартаментах имеется спальня. Сюда должен прийти барон на свидание с Мариандль (то есть переодетым Октавианом), и ему готовится ужасный сюрприз. В комнате два окна, они неожиданно распахиваются, в них появляются странные головы, веревочная лестница и множество всякого рода чертовщины, отчего старик, по замыслу его врагов, должен совсем потерять рассудок.

И вот наконец сюда является сам барон. Поначалу все, кажется, начинается довольно хорошо. За сценой звучит венский вальс, и Мариандль (Октавиан) изображает волнение и застенчивость. Вскоре начинает происходить нечто непонятное. Двери распахиваются, и — как и было запланировано — в комнату врывается переодетая Аннина с четырьмя детьми. Она заявляет, что барон — ее муж, а дети обращаются к нему, называя его «папой». В полном смятении барон зовет полицию, а переодетый Октавиан незаметно посылает Вальцакки за Фаниналем. Является комиссар полиции. Патетичный барон не производит на него никакого впечатления, к тому же барон умудрился где-то потерять свой парик. Следующим приходит Фаниналь; он шокирован поведением будущего зятя, оказавшегося в одном номере с посторонней девицей. Софи также здесь; с ее приходом скандал разрастается еще больше. Последней является во всем своем достоинстве Маршальша; она строго выговаривает своему родственнику.

Наконец, морально совершенно разбитый, к тому же под угрозой оплаты огромного счета за вечеринку, Окс с

радостью, что наконец избавился от всего этого кошмара, удаляется («Mit dieser Stund vorbei» — «Нет больше смысла оставаться»). За ним расходятся остальные. Тут-то и наступает развязка и кульминация оперы.

В чудесном терцете Маршальша в конце концов отказывается от своего бывшего возлюбленного, Октавиана, и дарит его — грустно, но с достоинством и изящно — своей юной обворожительной сопернице, Софи («Hab'mir's gelobt» — «Я поклялась его любить»). Затем она оставляет их одних, и заключительный любовный дуэт прерывается лишь на короткий момент, когда Маршальша приводит обратно Фаниналя, чтобы тот сказал напутственные слова молодым.

«Это сон... это едва ли может быть правдой... но пусть он продолжается всегда». Это последние слова, которые произносят молодые влюбленные, но опера на этом еще не заканчивается. Когда они удаляются, вбегает маленький паж-негритенок Магомет. Он находит платок, который уронила Софи, подхватывает его и быстро исчезает.

КАПРИЧЧИО

Одноактная опера Рихарда Штрауса на либретто (по-немецки) Клеменса Крауса, написанное с участием композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГРАФИНЯ	*сопрано*
ГРАФ, *ее брат*	*баритон*
ОЛИВЬЕР, *поэт*	*тенор*
ФЛАМАН, *музыкант*	*тенор*
КЛАЙРОН, *актриса*	*контральто*
ЛА РОШЕ, *директор театра*	*бас*
МЕСЬЕ ТАУПЕ	*тенор*

Время действия: около 1775 года.
Место действия: предместье Парижа.
Первое исполнение: Мюнхен, 28 октября 1942 года.

Что в опере важнее — слова или музыка? Моцарт считал, что музыка, Глюк — слова. Это любимая тема дискуссий композиторов с эстетиками, и Рихард Штраус долго обсуждал ее со своим дирижером, Клеменсом Краусом, в 1933 году во время репетиций «Арабеллы». По прошествии шести лет и по написании еще нескольких опер, Штраус обратился к Краусу с предложением сотрудничать в работе над либретто оперы на данный сюжет. Это была последняя опера, которую сочинил Штраус.

Будучи всего лишь одноактной, при исполнении она длится почти два с половиной часа, причем большая ее часть посвящена именно обсуждению этого, хотя и очень интересного, но, с точки зрения сценического действия, малопер-

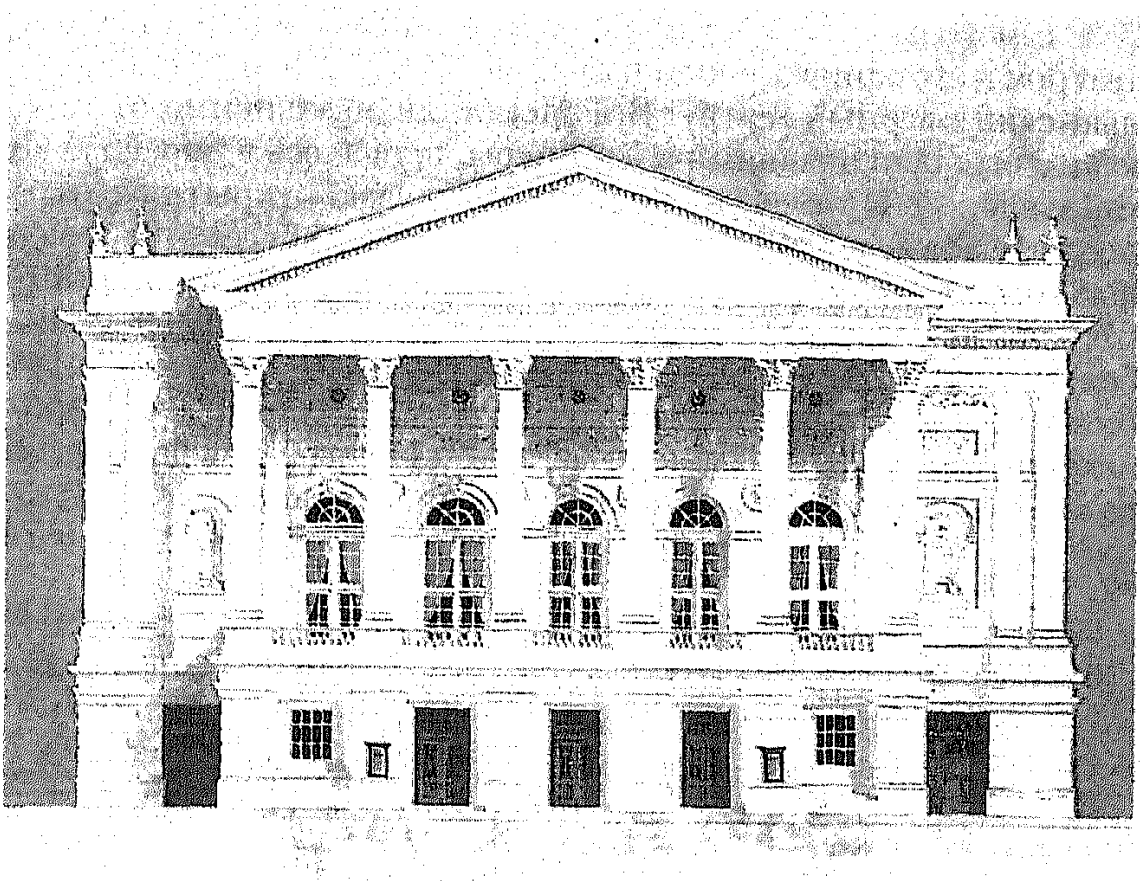
спективного вопроса эстетики. Дискуссия происходит в доме очаровательной французской графини Маделены, живущей в предместье Парижа во второй половине XVIII века. (Это примерно то время, когда Глюк пытался придать опере больше смысла, настаивая на том, что слова в ней более важны, чем музыка). Среди гостей графини поэт Оливьер, композитор Фламан, актриса Клайрон, театральный директор Ла Роше, тенор Таупе, а также брат графини. Дискуссия ведется в изысканной великосветской манере; и перед тем, как гостям уехать в Париж, они сходятся на том, что Оливьер и Фламан будут писать оперу на сюжет, в котором каждый из них представит свой собственный портрет.

У Оливьера и Фламана есть и другие точки соприкосновения: каждый из них влюблен в графиню (которая восхищается обоими), и Оливьер сочиняет ей сонет, а Фламан кладет его на музыку. И Маделена обещает решить — к одиннадцати часам утра следующего дня — за кого из них она выйдет замуж.

В последней сцене она одна в своем будуаре (Штраус любил писать длинные сцены для сопрано соло, особенно, когда эти сопрано оказываются одни в своих будуарах.) Тут же вспоминаешь знаменитый монолог с зеркалом в первом действии «Кавалера розы». Зеркало имеется также и в этой сцене; схожа и общая атмосфера нежного и меланхолического чувства.

«Завтра в одиннадцать!» — так начинается монолог. Маделена просто не может сосредоточиться. Какое искусство более сильное? Поэзия или музыка? Она подходит к своей арфе и поет сонет, написанный для нее, — прелестный старомодный любовный сонет. Она чувствует себя узницей — узницей сетей двух искусств. Выбрать одно и не выбрать другое? Невозможно! Тогда она обращается к своему зеркалу, чтобы у него спросить совета. Но у зеркала нет никакого ответа. И опера заканчивается, так и не ответив на вопрос, кто будет осчастливлен завтра в одиннадцать.

Если вы спросите меня, то я думаю, что им будет музыкант. Его музыка кажется мне более убедительной, чем этот немецкий сонет! Но это лишь частное мнение одного человека.

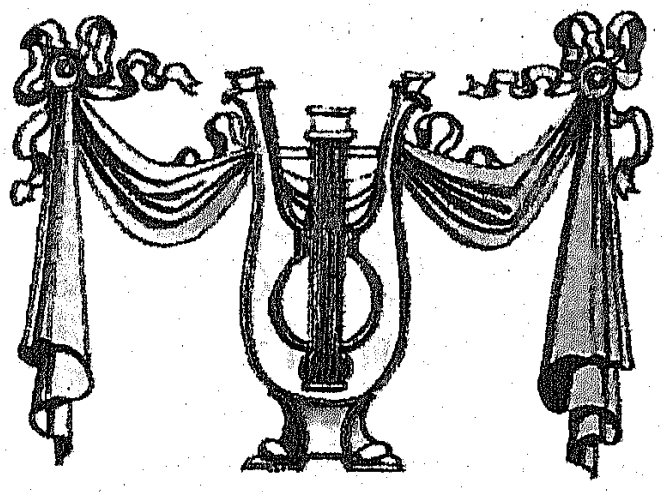


ЛОНДОН
«Ковент-Гарден»

«Ковент-Гарден» – крупнейший оперный театр в Англии. Его название происходит от наименования того района Лондона, в котором расположен театр. Он был основан в 1732 году видным английским театральным деятелем и актером Дж.Ричем. Поначалу это был драматический театр (на его открытии была дана пьеса У.Конгрива «Светские обычаи»). Первой оперой, поставленной на его сцене, был «Верный пастух» Генделя (1734).

В 1847 году «Ковент-Гарден» становится исключительно оперным театром (драматические спектакли исключаются из его репертуара). Здание театра дважды отстраивалось заново – после пожаров 1808 и 1856 года. Современный облик театра – тот, в каком он предстал после последней реставрации, осуществленной архитектором Е.М.Бэрри в 1856 году. В 1899 году, правда, несколько изменений в архитектурный план театра внес Эдвин Сакс.

С самого начала «Ковент-Гарден» был итальянским оперным театром и его официальным названием было «Королевский итальянский оперный театр». Все спектакли, независимо от того, каким был оригинальный язык оперы, шли здесь в переводе на итальянский. Примечательно, что по случаю открытия театра после ремонта в 1856 году опера Мейербера «Гугеноты» тоже шла здесь по-итальянски! Эта практика закончилась лишь в 1892 году, после того как Густав Малер поставил здесь «Кольцо нибелунга» по-немецки. С этого времени слово «итальянский» было изъято из названия театра и он стал именоваться «Королевский оперный театр». В наше время оперы здесь даются на разных языках – на тех, на которых они написаны.



КАРМЕН

Опера в четырех действиях Жоржа Бизе на либретто Анри Мильяка и Лудовико Галеви, основанное на новелле Проспера Мериме.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КАРМЕН, *цыганка*	*сопрано, меццо-сопрано или контральто*
ДОН ХОЗЕ, *капрал*	*тенор*
ЭСКАМИЛЬО, *тореадор*	*баритон*
МИКАЭЛА, *крестьянка*	*сопрано*
ЭЛЬ ДАНКАЙРО, *контрабандист*	*баритон*
ЭЛЬ РЕМЕНДАДО, *контрабандист*	*тенор*
ЦУНИГА, *капитан Хозе*	*бас*
МОРАЛЕС, *офицер*	*бас или баритон*
ФРАСКИТА, *цыганка*	*сопрано*
МЕРСЕДЕС, *цыганка*	*сопрано или меццо-сопрано*

Время действия: около 1820 года.
Место действия: Севилья и ее окрестности.
Первое исполнение: Париж, 3 марта 1875 года.

«Кармен», я уверен, самая популярная из всех опер. Существует мнение, что причиной смерти Бизе послужила душевная травма, которую он получил от провала оперы на премьере (композитор умер через три месяца после нее). Но ведь факт, что эта опера была принята гораздо лучше, чем любое из предыдущих произведений Бизе (уже в год постановки в Опера Комик «Кармен» была дана тридцать семь раз и с тех пор исполнялась на этой сцене более трех тысяч раз). На самом деле Бизе умер — в возрасте всего тридцати семи лет — от болезни; вероятно, это была эмболия (заку-

порка кровеносного сосуда). В наше время эта опера входит в репертуар всех оперных трупп и исполняется на всех языках, в том числе и по-японски. Ее популярность не ограничивается только лишь оперной сценой. Она пополнила репертуар ресторанной музыки, существует в фортепианных транскрипциях, а также в кинематографических версиях (последняя и наиболее успешная «Кармен Джонс» основана на опереточной версии, которая была хитом на Бродвее).

Нетрудно понять, в чем причина такой популярности. В опере много великолепных мелодий! Она необычайно драматична. Она так блестяща и ясна! К тому же все эти ее характерные особенности выявлены уже в увертюре. Она начинается ярко и чисто — словно солнечный день в Испании. Далее звучит знаменитая мелодия куплетов тореадора, и наконец она неожиданно становится драматичной — в тот момент, когда в оркестре слышится тема судьбы, та самая тема, которая характеризует Кармен и ее неистовую любовь.

ДЕЙСТВИЕ I

Увертюра завершается драматичным диссонирующим аккордом. Поднимается занавес. Перед нами площадь в Севилье (без малого 180 лет тому назад). Знойный полдень. У казармы группа солдат, свободных от дежурства, они разглядывают прохожих и цинично обсуждают их. Прямо напротив казармы сигарная фабрика. Появляется Микаэла. Она не местная и ищет здесь своего друга капрала дона Хозе и, когда узнает, что его здесь нет, смущенная предложениями его сослуживцев остаться с ними, уходит. Происходит смена караула, во время которой группа уличных мальчишек изображает из себя солдат. Среди сменившихся дон Хозе и его командир капитан Цунига, который в кратком разговоре с доном Хозе интересуется работающими на сигарной фабрике девушками. Очевидно, они привлекательны, поскольку группа юношей (сегодня мы назвали бы их провинциальными ковбоями) собралась у ворот фабрики и ожидает, когда они выйдут на обеденный перерыв. Звон колокола на фабрике извещает о начале перерыва, и из ворот высыпают гурьбой разбитные веселые работни-

цы, они курят сигары – довольно смелое занятие для девушки в двадцатые годы прошлого века! Но собравшиеся юноши ждут в первую очередь самую привлекательную из них – Кармен.

Оркестр возвещает о появлении Кармен коротким вариантом темы ее судьбы; вот, наконец, она сама. Она флиртует с юношами и поет. Звучит знаменитая хабанера («L'amour est un oiseau rebelle» – «У любви, как у пташки, крылья»). Это откровенное предупреждение о том, что любовь Кармен – дело опасное. Дон Хозе (он мне всегда казался каким-то формалистом и педантом) не обращает на Кармен никакого внимания, и она в конце своей песни пренебрежительно бросает в него цветок. Девушки возвращаются на работу, и все смеются над его смущением.

Приходит Микаэла, она все еще разыскивает дона Хозе. У нее письмо к нему от его матери и гостинец – хороший повод для очень нежного дуэта («Parle moi de ma mère» – «Что сказала родня?»). Не успевают они закончить свой дуэт, как на фабрике слышится ужасный шум, и работницы выбегают на улицу. Капитан Цунига, пытаясь навести порядок, выясняет, что причина паники Кармен: она набросилась на одну из девушек и полоснула ее ножом. Он приказывает дону Хозе арестовать виновницу, привести ее к нему на разбирательство в казарму и сторожить ее, пока он не решит, что с ней делать. Оставшись одна с доном Хозе, Кармен окончательно завоевывает сердце молодого солдата пьянящей сегидильей («Près de la porte de Séville» – «Близ бастиона в Севилье»). В ней она обещает петь и танцевать для него – и любить его! – в одном кабачке близ Севильи (не слишком хорошей репутации), который держит ее приятель Лильяс Пастья. Возвращается Цунига, он отдает приказ дону Хозе отвести Кармен в тюрьму. На пути туда ей удается оттолкнуть дона Хозе и убежать. В результате молодой капрал арестован.

ДЕЙСТВИЕ II

Каждое из четырех действий «Кармен» предваряется своим собственным симфоническим вступлением, или антрактом. Антракт ко второму действию основан на короткой

солдатской песенке, которую позже поет дон Хозе. Когда занавес поднимается, мы видим таверну Лильяса Пастьи. Цыганская пляска полна зажигательного веселья. Капитан Цунига, этот начальник Хозе, тоже здесь. Из посетителей он наиболее важная персона. Теперь он пытается расположить к себе Кармен. Ему это не очень-то удается — Кармен предпочитает не столь респектабельное общество. Однако ей приятно услышать, что кончается шестидесятидневный срок гауптвахты дона Хозе, который он получил за попустительство в ее побеге.

Неожиданно на сцене появляется популярный атлет. Это Эскамильо, тореадор, и, конечно, он поет свои знаменитые «Куплеты тореадора» («Votre toast, je peux vous le rendre» — «Тост, друзья, ваш я принимаю»); все хором присоединяются к нему. Как и Цунига, он покорен блеском глаз Кармен. Та же, со своей стороны, может дать ему не больше надежды.

Но время уже позднее, и пора закрывать кабак. Вскоре все уходят, и никого не остается, кроме Кармен и четырех контрабандистов — двух девушек по имени Фраскита и Мерседес, и пары бандитов — Эль Данкайро и Эль Ремендадо. Они вместе поют легкий, оживленный квинтет («Nous avons en tête une affaire» — «Предложить хотим вам работу»). Каждый говорит о необходимости девушек для осуществления контрабандных рейдов, ведь это их промысел. Там, где надо обвести вокруг пальца, отвлечь внимание, женщины незаменимы. В этот момент за сценой звучит голос дона Хозе, поющего свою солдатскую песню.

Кармен, ожидающая Хозе, выпроваживает всех из кабака и тепло приветствует дона Хозе, пришедшего сюда после своего освобождения из-под ареста. Как она и обещала, она поет и танцует для него. В разгар ее танца слышится звук трубы, который для дона Хозе является сигналом явиться в казарму. Он хочет идти, но это еще больше распаляет Кармен. «Так ты обращаешься с девушкой?» — кричит она ему. Кармен в гневе: она не желает больше видеть мужчину, для которого есть что-то более важное, чем ее любовь. Задетый ее упреками, он вынимает цветок, который она бросила ему когда-то, и в очень страстной «арии о цветке» рассказывает о том, как он вдохновлял его все те дни, что он провел в

тюрьме («La fleur que tu m'avais jeté» — «Видишь, как свято сохраняю цветок, что ты мне подарила»). Растроганная и смягчившаяся сердцем, Кармен вновь с лаской обращается к нему. Но то, чего она не могла добиться лаской, удается ревности: на пороге кабака появляется Цунига, командир дона Хозе: на свидание к Кармен пришел офицер, и капралу здесь нечего больше делать. Он высокомерно приказывает дону Хозе отправиться в казарму. Ну, уж это слишком! Дон Хозе, потеряв голову, обнажает саблю; он готов напасть на старшего офицера. В этот момент врываются цыгане и обезоруживают капитана. У дона Хозе не остается выбора: он отказывается от военной карьеры и вступает в банду цыган-контрабандистов — именно так замышляла Кармен. Второе действие завершается хором, прославляющим свободную жизнь. Его с энтузиазмом поют все, кроме Цуниги.

ДЕЙСТВИЕ III

Соло флейты, с которого начинается антракт к третьему действию, рисует поэтическую картину природы — покой и тишину дремлющих гор. Звучит хор контрабандистов, песня, к которой дон Хозе вынужден был присоединиться. Теперь они расположились на короткий привал среди гор в укромном месте, где они занимаются своим противозаконным делом. Дон Хозе страдает от тоски по родному дому (он мечтает о спокойной крестьянской жизни), его мучают угрызения совести. Лишь страстная любовь к Кармен удерживает его в лагере контрабандистов. Но Кармен больше его не любит, он надоел ей. Разрыв неизбежен. Что предсказывают карты? Фраскита и Мерседес гадают. Должен сказать, что себе они нагадали очень привлекательное будущее: Фраските суждено встретить страстного любовника, Мерседес — богатого старика, намеревающегося на ней жениться, а ей, Кармен, в который уже раз выпадают «пики» — смерть. «Бессмысленно пытаться уйти от собственной судьбы», — поет она в знаменитой «карточной» арии. Но вот звучит сигнал контрабандистам идти на дело, то есть пытаться переправить свой товар через границу. (Их хор в этом месте

всякий раз поражает меня своей шумливостью, ведь его поют правонарушители, занимающиеся незаконными и потому тайными операциями.)

Когда они уходят, появляется Микаэла, разыскивающая дона Хозе. Она очень испугана и просит защиты у Бога в трогательной арии («Je dis que rien ne m'épouvante» – «Напрасно себя уверяю»). Вдруг Хозе, которого оставили охранять часть товара, выстреливает в кого-то, кто крадется сюда. Напуганная девушка прячется. Однако не в Микаэлу целился Хозе, а, как оказалось, в Эскамильо, который пришел сюда в поисках Кармен, в которую влюблен. Узнав его, дон Хозе выхватывает нож, и между соперниками завязывается схватка, но кинжал Эскамильо ломается, и тореадор оказывается на земле. В этот момент – очень кстати – появляется Кармен, чтобы спасти тореадора. Изысканно поблагодарив Кармен, он всех приглашает на свое следующее выступление в Севилье. Эскамильо уходит, и тогда дон Хозе обнаруживает присутствие поблизости Микаэлы. Она рассказывает, почему решилась пойти в это опасное путешествие за контрабандистами: мать дона Хозе умирает и в последний раз хочет видеть его. Кармен презрительно говорит Хозе, что ему лучше идти. Но, перед тем как уйти, он поворачивается к ней и гневно предупреждает, что они еще встретятся – только смерть может разлучить их. За сценой звучит ария тореадора, Кармен пытается бежать к нему. Но дон Хозе, еще раз обернувшись к ней, грубо, изо всех сил, толкает ее, так что она падает на землю. Только после этого он удаляется. В оркестре тихо и зловеще повторяется мелодия тореадора.

ДЕЙСТВИЕ IV

Последнее действие предваряется одним из самых блестящих оркестровых фрагментов всей партитуры – покоряющим своей ритмической пульсацией симфоническим эпизодом, выдержанным в характере испанского народноко танца поло. Все в праздничных одеждах; все готовы насладиться великолепным представлением Эскамильо на арене в Севилье. Знатные дамы, офицеры, простолюдины,

солдаты — кажется, весь город собрался, желая увидеть бой быков. Наконец, появляется сам тореадор и с ним под руку Кармен, одетая с той роскошью, с какой только может позволить себе одеть свою возлюбленную победитель быков в зените своей славы. Они поют небольшой и довольно банальный любовный дуэт. И когда Эскамильо исчезает внутри театра, все, за исключением Кармен, устремляются за ним. Ее подруги, Фраскита и Мерседес, предупреждают ее, что где-то здесь скрывается дон Хозе. Она вызывающе остается стоять одна, заявляя, что не боится его.

Входит дон Хозе, он грозно надвигается на нее, в лохмотьях, израненный, — разительный контраст Кармен в день ее триумфа. Он заклинает ее вернуться к нему. В ответ — ее твердый отказ. Еще одна его мольба — и вновь в ответ лишь презрение. В конце концов она в бешенстве швыряет ему прямо в лицо золотое кольцо, которое он подарил ей. За сценой звучит ликующий хор победившему тореадору — счастливому сопернику дона Хозе. Потерявший от всего этого рассудок, дон Хозе угрожает Кармен кинжалом. Она отчаянно пытается скрыться от него в театре. Но в тот момент, когда толпа в театре с восторгом приветствует победителя — Эскамильо, дон Хозе здесь, на улице, вонзает кинжал в потерянную им навсегда возлюбленную. Толпа вываливает из театра. Дон Хозе, душевно сломленный, в отчаянии кричит: «Арестуйте меня! Я убил ее. О, моя Кармен!» — и падает к ногам мертвой Кармен.

КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА
Тетралогия

«Кольцо нибелунга» — величайше произведение искусства, когда либо созданное одним человеком, или — иначе — самая колоссальная скукотища, или — еще и так — плод крайней степени гигантомании. Именно так постоянно характеризуется эта тетралогия, и эпитеты эти отнюдь не взаимоисключаемые.

На создание этого творения — текста, музыки и подготовки премьеры — ушло двадцать восемь лет. Правда, в этот период Вагнер сделал перерыв в работе над «Кольцом», частично пришедшийся на создание «Зигфрида». Чтобы несколько отвлечься и перевести дух, он в этот период сочинил также два своих шедевра — «Тристана» и «Мейстерзингеров».

В 1848 году Вагнер начал писать либретто для оперы, которая должа была называться «Смерть Зигфрида»; в этом варианте она завершалась тем, что Брунгильда вела Зигфрида на Валгаллу. Но еще до того, как написать первую ноту партитуры, Вагнер понял, что должен предварить свое произведение подробной историей своего героя. В соответствии с этим новым замыслом он написал либретто другой оперы, которая должна была называться «Молодой Зигфрид». Эти две оперы, как можно догадаться, в конце концов стали, соответственно, «Гибелью богов» и «Зигфридом» — четвертой и третьей частями тетралогии («Гибель богов» в окончательном варианте приобрела гораздо более значительное и трагическое завершение).

Погружаясь все глубже в легенду и открывая для себя все большее социальное и этическое значение, заключенное в ней, Вагнер написал либретто «Валькирии», задумав ее как вступление к «Зигфриду», и, наконец, создал текст

«Золота Рейна» как общего вступления к трем огромным творениям.

Только после того, как четыре либретто (или «поэмы», как Вагнер их называл) были написаны и напечатаны, началось сочинение музыки — на сей раз, скорее, в прямом порядке развития сюжета, нежели в обратном. Кое-кто даже из ближайших друзей композитора, прочитав либретто, пытался предостеречь его от вовлечения в столь грандиозный замысел. Но удержать Вагнера не могли ни его друзья, ни враги, ни семейные драматические неурядицы, ни финансовые трудности, ни даже политические кризисы — он был тверд не только в желании завершить грандиозное творение, но и в стремлении получить свой собственный театр. И театр действительно был выстроен — в Байрёйте, специально для постановки «Кольца».

Но эта история не кончается триумфальной премьерой 1876 года. Первая постановка явилась причиной войны эстетических школ. «Кольцо» — то произведение, по поводу которого высказываний pro et contra было больше, чем по поводу какого бы то ни было другого произведения в истории человечества. Несмотря на решительные нападки, несмотря на очевидные трудности постановки и огромную продолжительность всей тетралогии, «Кольцо» триумфально прошествовало по сценам всех крупнейших оперных театров мира — не только в вагнеровском оригинальном немецком варианте, но также по-венгерски, по-французски, по-шведски, по-английски, по-итальянски, по-фински, по-польски. Тем не менее атаки на него продолжались; однако ни одна из них, надо полагать, не принесла «Кольцу» столько вреда, сколько принесла решительная поддержка этого творения Гитлером. Для людей поколения второй мировой войны это было — вне Германии — подобно поцелую смерти. Из четырех опер тетралогии только «Валькирия» — всегда наиболее популярная из них — оставалась в период фашизма в репертуаре многих крупнейших оперных театров тех, которые до войны ежегодно ставили полный цикл «Кольца». Что же касается молодых критиков и музыкантов, то многие из них стали смотреть на это творение как на интересный историчес-

кий феномен, не заслуживающий, однако, больше серьезного изучения.

В 1953 году произошло значительное событие — возродился театр в Байрёйте. И вместе с ним родились новые идеи постановки тетралогии. Их генератором стал внук композитора. И сразу же баталии критиков и интерес публики вспыхнули с новой страстью. Оперные театры мира возобновили постановки всего цикла, а нападки на «Кольцо» стали еще более яростными. Эстетическая война продолжается до сих пор.

ЗОЛОТО РЕЙНА

Одноактная опера[1] Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора (Вагнер желал, чтобы эта опера считалась прологом к трилогии из трех следующих за ней опер; но, поскольку все четыре оперы обычно даются как цикл, мы, как и другие, пишущие о об этом цикле, рассматриваем его как «тетралогию»).

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВОТАН, *верховный бог*		*бас-баритон*
ФРИККА, *его жена, богиня брачных уз*		*меццо-сопрано*
ДОННЕР, *бог грома*		*бас или баритон*
ФРО, *бог солнца, дождя и плодов*		*тенор*
ФРЕЙЯ, *богиня юности и красоты*		*сопрано*
ЛОГЕ, *полубог огня*		*тенор*
АЛЬБЕРИХ	*братья нибелунги*	*баритон*
МИМЕ		*тенор*
ФАЗОЛЬТ	*братья великаны*	*бас*
ФАФНЕР		*бас*
ВОГЛИНДА	*сестры девы Рейна (русалки)*	*сопрано*
ВЕЛЬГУНДА		*сопрано*
ФЛОСХИЛЬДА		*меццо-сопрано*
ЭРДА, *богиня земли*		*контральто*

Время действия: мифическое.
Место действия: в Рейне и у его берегов.
Первое исполнение: Мюнхен, 22 сентября 1869 года.

---

[1] Некоторые оперные театры делят это длинное произведение на два действия, делая антракт между 2-й и 3-й сценами.

Сцена 1. Вступительная ремарка композитора стоит того, чтобы привести ее здесь полностью: «Зеленоватые сумерки, более светлые кверху и более темные книзу. Верхняя часть сцены заполнена волнующейся водной массой, которая безостановочно течет справа налево. Ниже вода словно разрежается в сырой туман, все более и более теряющий свою плотность, так что пространство от самого дна на мужской рост вверх кажется совсем свободным от воды, которая стелется и движется, подобно облакам, над этой темной глубью. Повсюду высятся крутые утесы рифов, обрамляющих сцену. Дикие зубчатые глыбы скал сплошь покрывают все дно, так что оно нигде не представляет ровной плоскости; в полнейшем мраке можно предположить еще более глубокие расселины».

Замечательное вступление состоит всего лишь из 136 тактов восходящих секвенций покачивающейся ритмической фигуры в размере 6/8, основанной исключительно на тоническом аккорде ми бемоль мажора, однако представляющей две наиболее важные темы, которые вновь и вновь будут появляться на протяжении всех четырех опер. Прежде чем это волнообразное движение успокаивается, поднимается занавес, чтобы явить зрителю глубины Рейна и здесь Воглинду, одну из трех нимф этой реки, плещущуюся в ее водах и весело поющую. (Эти девушки — замечательные пловчихи, выполняющие — с помощью невидимых проволок — полные изящества проплывы через всю сцену, при этом умудряющиеся так брать дыхание, чтобы полнозвучно петь). Теперь к ней присоединяются две ее сестры, и все три весело играют и плещутся, все время помня при этом, что им надлежит охранять гору золота, которое дало название опере.

Из омута вылезает Альберих; он появляется в мрачной расселине и карабкается на один из рифов. Еще окруженный тьмою, он останавливается и с возрастающим удовольствием глядит на игру нимф. Волосатый и вообще гадкого вида гном, он пытается, грубо и неуклюже, схватить в свои объятия то одну, то другую из этих дочерей Рейна. Они с легкостью ускользают от него и насмехаются над ним. Он зол и разгневан. С ним кокетничает и тоже издевается над ним Вельгунда.

Внезапно его взгляд привлекает и приковывает к себе поразительное зрелище: сквозь водную массу сверху проникает сияние, которое становится все ярче и ярче, разгораясь наконец на вершине средней скалы ослепительным лучезарно-золотистым блеском; с этого момента волшебный золотой блеск разливается повсюду. Девушки с возрастающим наслаждением плавают вокруг скалы. Вся река сверкает теперь ярким блеском золота. Русалки, разговаривая между собой, рассказывают, что это золото Рейна! Их отец приказал им охранять его. Однако, кто мог бы хотеть украсть его? Ведь тот, кто сможет сковать из него Кольцо, сможет править всем миром, правда, при этом этот честолюбивый кузнец навсегда должен будет отказаться от любви. Конечно, это условие гарантирует от возможного похитителя. Но они глубоко ошибались. Болтовню сестер хорошо слышал Альберих. С возгласом: «Смейтесь еще: вот нибелунг вас насмешит» — он в бешенстве прыгает к средней скале и с неистовой поспешностью карабкается на ее вершину. Девушки с криками разбегаются и появляются в разных концах сцены. С ужасной силой он вырывает золото из скалы и поспешно устремляется с ним в глубину, быстро исчезая в ней.

Когда золото исчезает, вся сцена погружается в непроницаемый мрак. Девы Рейна безнадежно погружаются в воды реки, после того как они насмеялись над Альберихом. Вместе с ними в глубину опускаются воды. Совсем внизу, из-под земли, раздается резкий и издевательсий хохот Альбериха. Скалы исчезают в глубочайшем мраке. Вся сцена сверху донизу заполнена черной массой волнующихся вод, которые некоторое время все еще словно спускаются вниз. Постепенно волны превращаются в облака, которые рассеиваются, разрежаясь в прозрачный туман по мере того, как свет, брезжущий позади них, становится ярче. Все эти водно-воздушные метаморфозы нарисованы Вагнером звуками с потрясающей силой, мастерством и фантазией.

Сцена 2. Утренняя заря возрастающим сиянием освещает замок с блестящими зубцами, которым увенчан высокий утес на заднем плане. Между этим утесом и авансценой

предполагается глубокая долина, где течет Рейн. Вотан, правитель богов, спит со своей женой Фриккой на склоне горы. Когда Фрикка просыпается и видит замок, она будит своего мужа, указывая ему на это величественное сооружение. Это огромная крепость, которую некоторое время строили великаны и которая должна стать их домом. «Вот он встал, радуя взор», — восклицает Вотан. Но вместо радости между Вотаном и Фриккой вспыхивает ссора: одним из основных пунктов раздора является согласованная ранее плата — ни больше ни меньше как сестра Фрикки Фрейя, богиня юности и красоты, должна быть отдана в качестве платы Фафнеру и Фазольту, этим великанам-строителям. Фрикка считает, что плата эта слишком высока. Отсюда всевозможные взаимные обвинения, особенно в том, что касается частых внебрачных связей Вотана.

Ссора прерывается самой Фрейей; она поспешно вбегает, спасаясь от преследования великанов, которые теперь требуют, чтобы счет был оплачен. Вотан, который пошел на такой договор с великанами по совету Логе, бога огня, ожидает, что этот ловкий и изворотливый персонаж придумает что-нибудь, чтобы избежать этой уплаты. Фрейя зовет на помощь двух отсутствующих братьев — Доннера, бога грома, и Фро, бога плодородия. Входят великаны Фазольт и Фафнер, оба вооружены могучими копьями; они требуют причитающуюся им плату, а Вотан пытается тянуть время, говоря, что он и не думает отказаться от Фрейи. Фазольт, совершенно ошеломленный, некоторое время стоит, не произнося ни слова. Затем великаны указывают, что контракт написан в стихах на священном древке его копья, символизирующем справедливость и правосудие, и что несчастье будет править миром, если он отойдет от данного им самим торжественного обещания. Фро и Доннер появляются как раз в тот момент, когда эти исполины намереваются силой забрать Фрейю, и Доннер со своим тяжелым молотом угрожающе становится перед великанами.

Наконец к собравшемуся вместе несчастному семейству является Логе, предпринявший далекое путешествие с целью найти какую-нибудь замену Фрейе в качестве платы

великанам. Он поднимается из долины на заднем плане. Логе совершенно ненадежный, и на него нельзя положиться, — он сам как огонь: обузданный — он охраняет, свободный — сжигает и разрушает все. Особое недоверие он вызывает у Фрикки. Логе сообщает о провале своей миссии; и теперь он ненавистен более чем когда-либо. Но он рассказывает о золоте Рейна — о том, как Альберих украл его у дочерей Рейна, как они просили его, чтобы он добился, чтобы Вотан помог вернуть им это золото, и какие силы оно в себе таит, если выковать из него Кольцо. Это последнее обстоятельство тут же привлекло внимание не только Вотана, но и великанов, и даже Фрике в голову запала мысль, что это Кольцо могло бы сделать ее мужа верным.

Но когда Логе говорит им, что Альберих не медлил и уже выковал Кольцо, они понимают, что на сей раз угроза возникла самим богам. Что касается великанов, то они совещаются между собой и приходят к выводу, что «выгодней Фрейи рейнский клад золотой: верна и юность тому, кто Кольцом ее покорит». Они ставят ультиматум Вотану, что, если он сможет дать им золото к наступлению сумерек, они примут его как замену Фрейи. А пока что они забирают ее в качестве залога. Поспешно удаляясь, великаны уносят Фрейю, пронзительно взывающую к сестре и братьям о помощи.

Белесоватый туман заполняет сцену, становясь все гуще и гуще; в этом тумане боги постепенно приобретают блеклый и старообразный вид. Все стоят неподвижно, охваченные робостью и устремляя на Вотана взгляды, полные ожидания. Погруженный в свои мысли, Вотан смотрит в землю. Объяснение этим метаморфозам дает все тот же Логе: «Ах, вот что! Вот в чем дело! Живых плодов сегодня никто не вкусил! Ведь яблоки Фрейи (напомним: богини юности и красоты. — *А.М.)*, плоды золотые, вам силу и юность дают, каждый день надо их есть! Но вот садовницу вы заложили — и на ветках плод засох, завял, готов сгнить и опасть». Вотан в отчаянии. Он решает, что нужно идти в Нибельгейм — страну, где обитает Альберих, и каким-то образом заполучить это золото. Иронически ухмыляясь в сторону, Логе показывает ему путь, и Вотан спускается вслед за ним в расселину; вырывающиеся из нее сернистые пары распрос-

траняются по всей сцене и быстро заполняют ее плотными облаками. Оставшихся на сцене богов уже не видно. Сернистые пары постепенно превращаются в совсем черные тучи, которые поднимаются снизу вверх. Затем эти тучи в свою очередь превращаются в плотные, темные массы скал, которые все время движутся вверх, так что сцена как-будто все глубже и глубже опускается в землю. Издали, с разных сторон, начинает брезжить темно-коричневый свет; повсюду слышится возрастающий шум кузнечной работы (удары молота по наковальне звучат на протяжении 28 тактов). Затем гул наковален пропадает. Вырисовывается глубокое подземное ущелье, уходящее в бесконечную даль и со всех сторон впадающее, по-видимому, в узкие шахты.

Сцена 3. Так мы оказываемся в стране нибелунгов — холодном пещерном Нибельгейме. Заполучив Кольцо, Альберих сделался абсолютным вождем нибелунгов, породы карликов, живущих глубоко в горных пещерах. В холодном, пещерном Нибельгейме Альберих заставляет других гномов добывать ему все больше и больше золота и делать из него разные вещи, какие он только ни пожелает. Его брат Миме только что закончил выполнение особого задания — он изготовил чудесный убор, золотой шлем, который делает невидимым того, кто его наденет. Он называется Тарнгельм, и Альберих выхватывает его у своего ворчащего брата, надевает его себе на голову и тут же становится невидимым, лишь столп тумана обозначает то место, где он находится. Невидимый, он по-прежнему насмехается, дразнит и издевается над служащими ему собратьями.

Вотан и Логе спускаются из расселины сверху. Здесь они видят обессиленного Миме, который жалуется им на то, как все переменилось теперь в сравнении с тем, что было раньше, когда, не зная печалей, свободно и беспечно жило его многочисленное племя. Он также рассказывает им о Тарнгельме и о том, как он рассчитывал оставить его себе. Вновь появляется Альберих. Сняв с головы шлем-невидимку и привязав его к своему поясу, он взмахами плети гонит перед собой толпу нибелунгов, которые поднимаются из нижнего, глубже расположенного ущелья; они нагружены золотыми и серебряными изделиями и скла-

дывают их, все время понуждаемые Альберихом, в одну кучу, накопляя таким образом клад. Теперь ударами плети он и Миме, своего брата, загоняет в толпу нибелунгов. Альберих возвращается к явившимся к нему гостям — переодетым Вотану и Логе — и долго, с подозрительностью всматривается в них. В этот момент в оркестре вновь звучит лейтмотив ковки Кольца. Затем он обращается к своим переодетым гостям и хвастается своей силой, даже угрожает, что замышляет положить конец теперешнему правлению богов.

Хитроумный Логе играет на самолюбии карлика: он говорит, что до них дошел слух о богатстве и чудесах нибелунгов, вот они и явились в Нибельгейм, чтобы убедиться, правда ли все это. Альберих, чтобы показать силу Тарнгельма, надевает его и превращается в исполинского змея. Затем он вновь принимает свой обычный облик, чтобы удовлетворить свою гордыню. Но когда Логе, притворившись пораженным и испуганным, просит его превратиться во что-нибудь поменьше, Альберих превращается в пучеглазую жабу. Вотан наступает ногой на жабу; Логе хватает ее за голову и берет в руки шлем-невидимку. Альберих внезапно принимает свой настоящий вид, извивается под ногой Вотана. Логе связывает ему руки и ноги, и вдвоем с Вотаном они хватают связанного пленника, который бешено пытается оказать сопротивление, и влекут его с собой в расселину, из которой они спустились. Там они исчезают. Теперь их путь лежит наверх, мимо кузницы, откуда вновь доносятся удары молота о наковальню. Облака и туман вновь заволакивают сцену.

Сцена 4. Поднебесные выси, где боги держали последний свой совет, все еще в тумане. Логе и Вотан удерживают захваченного ими Альбериха и говорят ему, что он может получить свободу в обмен на весь запас золота. Воспользовавшись своим волшебным Кольцом, гном призывает нибелунгов принести все накопленное ими золото, что они и делают и тут же исчезают; проклятия их хозяина летят им вслед. Вотан, несмотря на отчаянное сопротивление Альбериха, срывает Кольцо с его пальца и надевает на свой. Наконец, Альбериха развязывают. Но прежде, чем ему удалиться, он посылает Кольцу страшное прокля-

тие: «На смерть обреченный, будет несчастный дрожать и день за днем в страхе томиться всю жизнь, властитель твой и твой жалкий раб: до тех пор пока ты опять ко мне не вернешься!» И пока трагедия не закончится, неотвратимо будет осуществляться это проклятие.

Туман, окутывающий сцену, постепенно рассеивается, и картина проясняется. Спускаются сумерки. Все боги вновь собираются вместе. Тем временем великаны приводят назад Фрейю. Фазольт так сильно влюбился во Фрейю, что он скорее оставил бы ее себе, чем заполучил все золото. В конце концов он соглашается на сделку, согласно которой гора золота должна быть такой высоты, что скроет Фрейю. Великаны втыкают свои колья в землю, отмежевывая таким образом пространство в ширину и высоту, равное фигуре богини. Логе и Фро торопливо заполняют его золотом. Но Фафнер наклоняется над всей этой горой золота, выискивая щели и указывая, куда еще надо положить золото. Наконец, чтобы закрыть последнюю щель, Логе бросает в эту груду шлем. Но оказывается есть еще маленькое отверстие, сквозь которое можно увидеть глаза Фрейи, и Фафнер настаивает, чтобы оно было замуровано кольцом с пальца Вотана. Сначала бог отказывается, но неожиданно Эрда, богиня земли, вырастает из земли. Она торжественно предостерегает его и убеждает расстаться с Кольцом: это единственный способ избежать проклятия Альбериха. Вотан, поддавшись уговору, бросает Кольцо в груду золота, и тогда великаны освобождают Фрейю.

Теперь Фафнер и Фазольт делят эту груду золота, возникает спор, кто будет обладать Кольцом. Фафнер тяжелым ударом убивает своего брата, сгребает все золото в мешок и не спеша удаляется, волоча, к великому ужасу богов, за собой тело своего брата. Мотив проклятия отчетливо звучит в оркестре. Убийство уже сопровождает золото.

Бог-громовержец, Доннер, восходит на высокую скалу, откос которой падает в долину, и там машет своим молотом. Дальнейшие события происходят на фоне сгущения туманных испарений, которые стягиваются вокруг него, собираясь в грозную тучу. Его молот ударяет, и слышны крики; ослепительная молния озаряет сцену, затем следу-

ет сильный раскат грома. Внезапно тучи расходятся. Доннер и Фро становятся видимы. От их ног перекинут через долину ослепительно светлый мост радуги, другим концом опускающийся к замку, который теперь озарен ярким блеском вечернего солнца. В оркестре звучит музыка, хорошо известная слушателям симфонических концертов как «Восхождение богов на Валгаллу» — семейство богов шествует по этому мосту-радуге через долину Рейна в свое новое святилище.

Лишь Логе остается позади. Он не питает иллюзий по поводу безопасности Валгаллы и решает вернуться в обычный мир с его нормальным образом существования. Снизу, оттуда, где течет Рейн, раздается пение невидимых дочерей Рейна, все еще оплакивающих потерю своего золота.

ВАЛЬКИРИЯ

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВОТАН, *верховный бог*		*бас-баритон*
ЗИГМУНД	*его дети*	*тенор*
ЗИГЛИНДА	*его дети*	*сопрано*
ФРИККА, *его жена*		*меццо-сопрано*
ХУНДИНГ, *муж Зиглинды*		*бас*
БРУНГИЛЬДА, *валькирия*		*сопрано*
ГЕРХИЛЬДА	*другие валькирии*	*сопрано*
ОРТЛИНДА	*другие валькирии*	*сопрано*
ВАЛЬТРАУТА	*другие валькирии*	*меццо-сопрано*
ШВЕРТЛЕЙТА	*другие валькирии*	*меццо-сопрано*
ХЕЛЬМВИГА	*другие валькирии*	*сопрано*
ЗИГРУНА	*другие валькирии*	*меццо-сопрано*
ГРИМГЕРДА	*другие валькирии*	*меццо-сопрано*
РОСВЕЙСА	*другие валькирии*	*меццо-сопрано*

Время действия: мифическое.
Место действия: Германия.
Первое исполнение: Мюнхен, 26 июня 1870 года.

Если не быть слишком педантичным, то можно согласиться, что между событиями «Золота Рейна» и «Валькирии» лежит отрезок времени примерно в четверть столетия, в течение которого Вотан множил мир своим незаконнорожденным потомством. У него была продолжительная любовная связь с богиней земли Эрдой, родившей ему девять дочерей, выросших в атлетических всадниц, наделенных множеством

полномочий. После сражений они прилетали на поле брани, чтобы подобрать только что убитых героев и поднять их на Валгаллу, где те должны были составить гвардию для охраны чертогов богов. Эти девушки известны как валькирии, и одна из них — тот персонаж, по которому называется эта опера. У Вотана была также любовная связь с безымянной смертной женщиной, произведшей на свет сына и дочь. С этой женщиной он жил под именем Вольфе, пока их дочь не была похищена. Их род называется Вельзунги.

ДЕЙСТВИЕ I

Вступление и Сцена 1. Вагнер звуками мастерски изображает разбушевавшуюся стихию. Когда занавес поднимается, мы видим жилище изнутри: «зал», построенный вокруг могучего ясеня, являющегося центром постройки. Справа на переднем плане — очаг, за ним — кладовая; на заднем плане — большая входная дверь; слева, в глубине, вход во внутреннюю комнату, куда ведут ступеньки; с той же стороны, но на переднем плане, стоит стол; за ним широкая лавка в стене; перед столом — деревянная скамейка. Отворяя снаружи входную дверь, появляется незнакомец — по всему видно, воин; он безоружен. Еще держась рукой за дверной засов, он оглядывает жилище. Он кажется изнуренным от чрезмерного напряжения сил. Его одежда и весь внешний вид указывают на то, что он спасается бегством. Никого не обнаружив, он затворяет за собой дверь; с огромным усилием смертельно усталого человека направляется к очагу и бросается на разостланную перед ним медвежью шкуру. Он падает навзничь и лежит без движения. Из внутренней комнаты выходит на сцену Зиглинда. Она думала, что вернулся домой ее муж. На серьезном лице молодой женщины возникает удивление при виде чужого человека, распростертого у очага. Зигмунд, таково имя незнакомца (Зиглинда его еще не знает), приходит в себя. Зиглинда подает ему рог с питьем. В оркестре сначала звучит мотив сострадания, а затем лейтмотив любви, свидетельствующий о зародившемся у Зигмунда и Зиглинды чувстве.

Сцена 2. Внезапно Зиглинда вздрагивает и прислушивается: она слышит, что прибыл Хундинг, который отводит в стойло своего коня. Она поспешно идет к двери и отворяет ее. Хундинг, вооруженный щитом и копьем, входит и, увидя Зигмунда, останавливается на пороге. Зиглинда, в ответ на недоумевающий взгляд Хундинга, дает объяснение случившемуся. Хундинг снимает с себя оружие и передает его Зиглинде. Он обращает внимание на сходство черт лиц Зигмунда и Зиглинды, но скрывает свое удивление и с деланым простодушием обращается к Зигмунду: «Где же так измучился ты?» Тогда гость во время ужина, который Хундинг приказал Зиглинде приготовить, рассказывает о себе. Его прозвище, говорит он, Вевальт, то есть Скорбный (нем. Wehwalt), поскольку жизнь его сурова и полна невзгод. Его сестра-близняшка была похищена его врагами; его отец — Вольфе, то есть Волк (*нем.* — Wolfe) исчез во время охоты. С тех пор он живет постоянно преследуемый злобными Нейдингами. Хундинг понимает, что его гость — это один из Вельзунгов, и потому его смертельный враг. Угрюмо и мрачно он позволяет ему разделить с ним ночлег, но утром они должны будут сразиться насмерть. Поскольку у Хундинга оружие имеется, а у Вевальта его нет, то исход сражения ясен: произойдет откровенное убийство.

Затем Хундинг приказывает жене приготовить ему его обычное ночное питье, и она, воспользовавшись моментом, всыпает в него снотворный порошок. Сделав это, она перехватывает взгляд гостя и тоже долгим взглядом явственно указывает ему с выразительной определенностью одно место на стволе ясеня. Но прежде, чем Зигмунду удается понять это ее послание, Хундинг замечает их обмен взглядами и приказывает ей отправиться в спальню, куда вскоре и сам следует за нею.

Сцена 3. Зигмунд остается один. Наступает ночь; зал освещен лишь слабым огнем очага. Зигмунд опускается на ложе близ огня и некоторое время сидит в молчаливом раздумье, охваченный сильным душевным волнением. Звучит его монолог, в котором он вспоминает, что отец завещал ему меч, который окажется у него в руках, когда он будет в беде.

Вдруг тлеющие в очаге дрова обваливаются: вспыхнувшее пламя внезапно бросает яркий свет на то место в стволе ясеня, на которое выразительным взглядом указала ему Зиглинда и где теперь ясно видна рукоять меча. В оркестре звучит триумфальный мотив меча, но герой его еще не понимает.

Огонь в очаге меркнет и в конце концов совсем затухает: на сцене полный мрак. Дверь спальни тихо отворяется. Появляется Зиглинда в белом одеянии и осторожными, но быстрыми шагами идет к очагу. Она склоняется к Зигмунду и рассказывает ему о мече. Он был вонзен в это дерево незнакомцем, появившимся в момент ее свадьбы; незнакомец сказал, что меч этот будет принадлежать тому, кто сможет его вырвать из ствола этого ясеня. Многие воины пытались это сделать, но всякий раз безуспешно. Но вот теперь «...ясно стало мне, – говорит Зиглинда, – чей привет утешил меня и кто лишь может меч достать могучей рукой...» Пока они говорили о мече, их страсть друг к другу становилась все сильнее. И вскоре они оказываются в объятиях друг друга. Большая входная дверь внезапно распахивается. На дворе – чудесная весенняя ночь. Лучи полной луны проникают в зал и светлым сиянием озаряют молодую пару, так что она вдруг становится видимой с полной отчетливостью: герой поет о весне и любви («Winterstürme wichen dem Wonnemond» – «Мрак зимы теперь побежден весной»). Зиглинда страстно ему отвечает: «Du bist der Lenz» («Ты этот Май»). Она в восторге охватывает руками его шею и глядит ему прямо в глаза. И вдруг они узнают друг друга: оба они дети того странника, который вонзил этот меч в дерево – Вольфе, из рода Вельзунгов. Пусть теперь имя ее нежданного возлюбленного будет не Скорбный, а Зигмунд, а она – Зиглинда. Зигмунд вскакивает, мощным, напряженным движением вырывает меч из ствола и показывает его Зиглинде, охваченной изумлением и восторгом: «Зигмунд, сын Вельзе пред тобой!» – восклицает он. Она бросается к нему на грудь. «Ты сестра мне, ты и жена мне, цвети же, Вельзунгов род». С этими словами Зигмунда они скрываются в весеннем лесу, освещенном лунным сиянием.

ДЕЙСТВИЕ II

Вступление и Сцена 1. Зигмунд и Зиглинда вот уже некоторое время бегут от Хундинга, который пустился за ними в погоню, и Вотан (уже больше не Вольфе) предстает на скале среди диких ущелий, где он готовится к предстоящей битве между Зигмундом и Хундингом. С ним его любимая валькирия Брунгильда, которую он наставляет содействовать в битве Вельзунгам (то есть Зигмунду). Девушка-воительница счастлива и, перепрыгивая со скалы на скалу (по крайней мере, насколько это позволяют декорации), издает свой знаменитый воинственный клич «Хо-йо-то-хо!». Но ее воодушевленный возглас несколько приглушается, когда она видит Фрикку, богиню-хранительницу домашнего очага, жену ее отца. Фрикка явилась сюда исполненная гнева, и Брунгильда считает за благо удалиться, оставив Вотана и Фрикку наедине.

Хундинг, по-видимому, приходил к Фрикке в поисках ее помощи, которую рассчитывал получить от богини-хранительницы брака как обманутый супруг. И, безусловно, у нее все моральные козыри в той партии, которая теперь разыгрывается. В брачном союзе близнецов Вельзунгов — Зигмунда и Зиглинды — она видит поругание святыни брака. Вотан обманывается, полагая, что, спасая Зигмунда, он получит героя, который решит проблемы с утраченным Кольцом — эти двое жалких человечков, Зигмунд и Зиглинда, считает Фрикка, не более чем кровосмесительные любовники; и не только она, Фрикка, не окажет им никакой помощи, но она требует, чтобы не было никакого вмешательства богов, Брунгильды в том числе. Никакой волшебной силой меча, который теперь в его, Зигмунда, руках! При известии о том, что меч у Зигмунда, Вотан вздрагивает. Фрикка замечает, какое впечатление произвели на Вотана сказанные ею слова. «Что же мне делать?» — вопрошает Вотан. «Вельзунга бросить! Пусть идет своей дорогой, — отвечает Фрикка. — Лишь сталь волшебства и меч свой разбей: Зигмунд будет сражен!» Вотан старается сохранить свое достоинство и приводит умозрительные доводы в оправдание своих сомнительных дей-

ствий; но в конце концов он вынужден признать, что Фрикка несомненно права во всем, что она говорит. Удрученный, он соглашается со всеми требованиями Фрикки, и она переживает краткий миг триумфа, когда встречает возвращающуюся Брунгильду и говорит ей, чтобы та спросила своего почитаемого отца, кому теперь суждено будет одержать победу в предстоящем поединке.

Сцена 2. Теперь следует очень долгая сцена, в которой Вотан рассказывает своей любимой дочери практически все, что произошло в «Золоте Рейна», и затем еще об Альберихе и Фафнере. На Фафнера он не может напасть сам ввиду своего договора с ним, по которому он отдал ему кольцо как плату за Фрейю, и его единственной надеждой было подвигнуть на это героя, который был бы в состоянии сразиться с великаном. Таким героем должен был стать Зигмунд — недаром Вотан закалял его волю в испытаниях скитальческой жизни. Теперь он должен отказаться от этого. Что касается Альбериха, то Эрда, в загадочное царство которой спускался Вотан, сказала ему, что любой из сыновей карлика сможет уничтожить богов. Хуже всего, что у Альбериха, несмотря на отвергнутую им любовь, есть беременная смертная женщина, «...она несет зависти плод, и зреет зло в лоне ее...» Итак, в предстоящем поединке Вотан приказывает Брунгильде: «Стой скромно за Фрикку, бейся за честь ее! Желание Фрикки — закон для меня». Другими словами, Брунгильда должна обеспечить Хундингу победу над собственным сыном Вотана, Зигмундом. Но она категорически отказывается, так как сам Вотан, как она говорит, научил ее любить Зигмунда. Снова — на сей раз твердо и гневно — он настаивает на том, чтобы она подчинилась его требованию, после чего бурно удаляется и быстро исчезает в горах. Брунгильда долго сидит в испуге и оцепенении. С тяжелым сердцем она печально наклоняется и поднимает с земли копье и щит, которые она положила рядом с собой, и медленно удаляется.

Сцена 3. Поднявшись на горный хребет и заглянув вниз, в ущелье, Брунгильда видит приближающихся Зигмунда и Зиглинду; она смотрит на них несколько мгновений, затем направляется в пещеру к своему коню, совершенно исчезая

таким образом из поля зрения зрителя. Несколько мгновений сцена пуста, и о приближающихся Зигмунде и Зиглинде мы догадываемся по краткому оркестровому вступлению к этой сцене. Наконец они появляются на горном хребте. Зиглинда торопливо идет вперед, Зигмунд старается удержать ее. Он крепко прижимает ее к себе. Вдруг она вздрагивает, охваченная внезапным ужасом: предчувствуя недоброе и виня себя в том, что навлекла на любимого гнев богов, Зиглинда уговаривает Зигмунда оставить ее и спасаться самому, так как она не в силах больше идти. Обуреваемая мрачными видениями, она теряет сознание, но постепенно обморок переходит в глубокий сон. Зигмунд прислушивается к ее дыханию и убеждается, что она еще жива. Садясь сам, он опускает ее на землю возле себя, причем кладет ее голову себе на колени. Воцаряется долгое молчание, во время которого Зигмунд с нежной заботливостью склоняется над Зиглиндой и долгим поцелуем целует ее в лоб. В этом положении – с возлюбленной сестрой и женой в своих объятиях – Зигмунд остается до конца следующей сцены.

Сцена 4. Неожиданно перед ним предстает Брунгильда. Она торжественно сообщает Зигмунду, что он должен умереть и что она пришла, чтобы забрать его на Валгаллу, где он присоединится к другим героям. Его не спасет даже его волшебный меч, так как тот, кто ему его дал (Вотан), тот и лишил его силы. Все это Зигмунд воспринимает со спокойствием, но когда он узнает, что может лишиться Зиглинды и что она должна остаться на земле и вынашивать его сына, которым она уже беременна, он приходит в полное отчаяние. Он отказывается следовать на Валгаллу и заявляет: «Гелла примет меня!» – то есть, что он скорее готов отправиться в мир подземный, чем быть разлученным с Зиглиндой. Он даже заносит свой меч, чтобы убить спящую жену и так остаться с ней навсегда. Этот жест вызывает в Брунгильде сильнейшее, бурное сочувствие. Она восклицает: «Постой! Вельзунг! Слушай меня! Пусть живет Зиглинда, и Зигмунд, с нею живи! Так быть должно! Я жребий меняю». Теперь она обещает защитить его в бою. Она быстро удаляется и исчезает вместе с конем в одной из боковых расселин. Зигфрид глядит ей вслед радостным и ободренным взором. На

сцене постепенно темнеет: тяжелые грозовые тучи нависают над задним планом, и вскоре утесы скал, ущелье и горный хребет погружаются во мрак.

Сцена 5. За сценой слышны звуки преследующего Зигмунда Хундинга. Свет начинает меркнуть; и в полутьме Зигмунд целует на прощанье Зиглинду и затем поднимается на вершину скалы, чтобы встретить врага. В следующее мгновение молния прорезает мрачные грозовые тучи. Зиглинда пробуждается ото сна. Еще одна вспышка молнии и раскат грома. Зиглинда с возрастающим ужасом глядит по сторонам, она зовет Зигмунда. Из глубины сцены, с горного хребта, раздается призыв Хундинга Зигмунду. Из еще большей дали ему отвечает голос Зигмунда. Постепенно они сближаются. Завязывается бой. В сиянии ослепительного света появляется Брунгильда; она парит над Зигмундом и прикрывает его своим щитом. В тот момент, когда Зигмунд замахивается своим мечом (Нотунгом), намереваясь нанести смертельный удар Хундингу, слева из тучи прорывается красно-огненный свет; в этом свете виден Вотан, стоящий над Хундингом и протягивающий свое копье под удар Зигмунда. Брунгильда со своим щитом в страхе отступает перед Вотаном. Меч Зигмунда разбивается о протянутое копье. В этот момент Хундинг ударом своего копья поражает в грудь оставшегося без оружия противника. Зигмунд падает мертвым. Зиглинда, слышавшая его смертельный стон, с криком безжизненно опускается на землю. С падением Зигмунда свет с обеих сторон мгновенно исчезает; густая тьма туч окутывает всю сцену. В наступившей тьме смутно видна Брунгильда, в смятении спешащая к Зиглинде; она быстро поднимает Зиглинду на своего коня и тотчас же исчезает с нею. Тучи в середине сцены разрежаются, так что ясно видна фигура Хундинга. На скале позади него стоит Вотан, опираясь на свое копье и горестно глядя на тело Зигмунда. «Ступай, раб! Склонись к ногам Фрикки», — обращается он к Хундингу. От презрительного мановения его руки Хундинг падает мертвым. И тут Вотан приходит в страшную ярость: «Но Брунгильда! Горе преступнице! Тяжко она искупит вину!» (ослушавшись его, бога Вотана). И он устремляется за валькирией.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Последнее действие начинается волнующим «Полетом валькирий» — симфонической картиной, знакомой каждому посетителю симфонических концертов, но производящей гораздо более сильное впечатление в оперном театре, когда поднимается занавес и музыка сопровождается самими девами-воительницами, летящими над горами, — сначала четырьмя, затем восемью, — кличащими друг друга знаменитым возгласом «Хо-йо-то-хо!». Вид сцены завораживает: вершина скалистой горы; справа сцену окаймляет еловый лес, слева — вход в пещеру, над которой гора достигает своей высшей точки. В глубине сцены, над откосом, открываются дали. Утесистые камни разной величины образуют край откоса. Над обрывом, гонимые ветром, проносятся облака. Герхильда, Ортлинда, Вальтрата и Швертлейта — все в полном вооружении расположились на крайней вершине горы. Что касается авторского требования (таковы сценические ремарки), чтобы девушки скакали на лошадях и чтобы каждая из них везла с собой на Валгаллу тело убитого героя, то немного найдется театров — если они вообще существуют, — в которых мог бы быть собран такой талантливый женский хор, который смог бы исполнить эту сцену буквально как оперу «на скаку». Из девяти дочерей Вотана и Эрды одна, правда, отсутствует. Это Брунгильда. И когда позже она появляется на сцене, то везет с собой не воина, а беременную женщину — Зиглинду. Брунгильда быстро объясняет своим сестрам, кто такая Зиглинда и почему Вотан преследует ее. Они боятся помочь ей, так как опасаются гнева их отца; тем не менее они говорят, что на Востоке великан Фафнер, превращенный в дракона, стережет Кольцо. Здесь — Брунгильда знает это наверняка — Зиглинда будет спасена от Вотана, поскольку он не осмелится приблизиться к этому месту. Она отдает Зиглинде подобранные осколки меча Зигмунда и говорит ей, что в один прекрасный день ее сын соединит их вместе. Взволнованная своей миссией быть матерью, Зиглинда благодарит свою спасительницу и быстро удаляется. Среди грома и черных туч на сцене появляется Вотан, и мы слышим его грозный возглас: «Брунгиль-

да?». Сестры стараются прикрыть собою Брунгильду и робко глядят в сторону леса, который теперь освещен ярким огненным сиянием, в то время как глубина сцены погрузилась в совершенный мрак. Их слова: «В гневе лютом Мститель идет» — открывают вторую сцену этого действия.

Сцена 2. В величайшем гневном возбуждении Вотан выходит из леса и, ища глазами Брунгильду, стремительно направляется к группе валькирий. Он непреклонен и требует, чтобы Брунгильда предстала перед ним. Она покорно, но твердо спускается с вершины утеса и останавливается на небольшом расстоянии от Вотана. Каков же будет его приговор? Отныне она ему больше не дочь и не будет впредь служить ему. Она больше не валькирия; он лишает ее божественных привилегий и сверхъестественной силы. Брунгильда будет лежать в глубоком сне, до тех пор пока не придет земной человек, который разбудит ее и возьмет себе в жены. Вновь ее сестры вступаются за нее; и снова Вотан обращается к ним с предостережением, что любую из них, которая осмелится вступиться за Брунгильду, ждет такая же кара. Валькирии по его приказу покидают сестру, оставляя Брунгильду одну с отцом. Черные тучи плотной массой тянутся у края обрыва; слышен дикий шум в лесу. Яркая молния прорезает тучи. Вскоре буря стихает; грозные тучи постепенно рассеиваются. Наступают сумерки, а затем и ночь — время действия последней сцены.

Сцена 3. Вотан и Брунгильда, распростертая у его ног, остались одни. Она медленно поднимает голову и спрашивает Вотана (сначала робко, потом более уверенно): «Так ли позорно дело мое, что так позорно ты дочь свою казнишь?» С чудесной женской логикой она пытается доказать Вотану, что сделала лишь то, что он сам желал. Огонь гнева Вотана несколько стихает. Очень пространно и с глубокой скорбью он говорит ей, что они теперь навсегда должны разлучиться. Он крепким сном сомкнет ее глаза, и тот, кто разбудит ее, тот и станет ее мужем. И теперь она молит отца: «Но свяжут меня сна оковы, и я достанусь в добычу трусу! Одно исполнить ты должен: ты спящую скроешь оградою грозной, чтоб лишь бесстрашный, гордый герой здесь на скале меня нашел!» Вотан прощается с Брунгильдой. Он долгим

поцелуем целует ее в оба глаза. Она в тихом изнеможении, закрыв глаза, опускается к нему на руки. Он нежно ведет ее и укладывает на моховом холме, над которым могучая ель раскинула свои ветви. Он глядит на нее и замыкает ее шлем. Взгляд его снова останавливается на фигуре спящей дочери, которую он теперь полностью закрывает большим стальным щитом валькирии. Затем он призывает Логе, бога огня, и приказывает ему, чтобы он окружил Брунгильду, погруженную в сон на скале, морем огня и чтобы пламя охраняло ее. Звучит знаменитое «Заклинание огня». Вотан трижды ударяет копьем о камень. После третьего удара из камня вырывается огненный луч, постепенно разгорающийся в светлое пламя. Повелительным взмахом копья Вотан указывает огненному морю крайнюю окружность горы, где оно должно разлиться. «Кто знает страх перед этим копьем, тот не пройдет огня никогда!» — последние слова Вотана. Взором, полным муки, он оглядывается на Брунгильду и, пройдя сквозь пламя, удаляется.

ЗИГФРИД

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) самого композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВОТАН, *верховный бог (в облике Путника)*	*бас-баритон*
ЗИГФРИД, *сын Зигмунда и Зиглинды*	*тенор*
БРУНГИЛЬДА, *некогда валькирия, теперь смертная женщина*	*сопрано*
ЭРДА, *богиня земли*	*контральто*
АЛЬБЕРИХ, МИМЕ — *братья нибелунги*	*баритон, тенор*
ФАФНЕР, *великан, превращенный в дракона*	*бас*
ЛЕСНАЯ ПТИЦА	*сопрано*

Время действия: мифическое.
Место действия: Германия.
Первое исполнение: Байрейт, 16 августа 1876 года.

Большой промежуток времени разделяет события, о которых повествуется в операх цикла «Кольцо нибелунга», хотя на сей раз легче установить, сколько лет минуло с тех пор, как уснула Брунгильда (этим завершилась «Валькирия»). В последнем действии «Валькирии» мы попрощались с Зиглиндой, и она отправилась по пути к дому нибелунгов. Там ее нашел Миме, кузнец, брат Альбериха. Там она умерла, родив своего сына, которому дала имя Зигфрид; Миме стал его приемным отцом и воспитал его. Зигфрид вырос в сильного, надменного, резкого юношу, он дитя леса, радуется общению с его обитателями и презирает карлика, вырастившего его.

ДЕЙСТВИЕ I

Вступление и Сцена 1. Занавес поднимается. Сцена представляет собою внутренний вид пещеры в скале; кругом лес. В одном из углублений устроен кузнечный горн с большим мехом. Перед горном у наковальни сидит Миме и усердно стучит молотком по мечу. В оркестре звучат ритм и мотивы, характеризующие работу кузнеца (знакомые нам еще по «Золоту Рейна»). Миме не в духе: сколько прекрасных мечей он выковал за последнее время, но этот несносный мальчишка — Зигфрид — все их тут же шутя разбивал вдребезги. Сейчас Миме, полный сомнений, кует новый меч для Зигфрида — он не уверен в успехе дела, поскольку знает, что и этот великолепный меч Зигфрид разобьет. Но в один прекрасный день, он надеется, ему все же удастся изготовить несокрушимый меч из осколков Нотунга, которые Зиглинда оставила ему, вот только теперь у него нет сил самому выковать его. (Если допустить, что в первой опере цикла — «Золото Рейна» — Миме, хотя уже и зрелый мастер, но все же еще молодой человек (скажем, двадцати пяти лет, вряд ли моложе), то, прибавив сюда еще примерно двадцать пять лет, отделяющие события «Золота Рейна» от событий, описанных в «Валькирии», плюс годы возмужания Зигфрида, которые прошли, прежде чем поднялся занавес оперы, ему посвященной, можно признать, что Миме состарился и теперь ему должно быть за семьдесят. — *А.М.*). Мечом, выкованным из осколков Нотунга, Зигфрид смог бы, Миме уверен в этом, сокрушить Фафнера и принести своему приемному отцу Кольцо с заключенной в нем сверхъестественной силой. Его вместе с целой горой золота захватил Фафнер (в конце «Золота Рейна») — он превратился в дракона и теперь лежит на этой груде золота, охраняя его.

Экспозиция уже долго длится, когда в грубой одежде лесного обитателя из леса стремительно появляется Зигфрид с серебряным рогом на цепочке. Он ведет большого медведя, взнузданного лыковым мочалом, и со смехом, шаля, науськивает его на Миме. Он пугает Миме. Карлик в недоумении: «В лесу медведей можешь бить, зачем живых-то сюда водить?» Всхлипывая (не совсем понятно почему), Миме

жалуется на дурное к себе отношение Зигфрида, и все это после того, что он сделал для Зигфрида, дни и ночи трудясь для его блага. Зигфрид остается равнодушен к этим жалобам, которые, несомненно, слышал уже не раз. Наконец он требует, чтобы Миме сказал ему, кто его отец и мать и как он появился на свет. И Миме рассказывает, что мать его звали Зиглиндой. Имени отца он не может назвать, но упоминает об осколках меча, которые оставила ему Зиглинда. Потребовав, чтобы он сегодня же выковал из них меч, Зигфрид убегает к своим мохнатым и пернатым друзьям.

Сцена 2. Не успел Зигфрид удалиться, как из леса выходит и приближается к входу в пещеру путник (это Вотан). На нем длинный темно-синий плащ, в руке копье, служащее ему посохом, на голове круглая шляпа с широкими опущенными полями. Он сам называет себя Путником, и он многое знает. Миме ничего не интересует, он хочет лишь, чтобы Путник («Если путник ты впрямь!» — как говорит Миме) шел прочь. Ничуть не смущаясь, Путник садится у очага и предлагает продемонстрировать свою мудрость ответом на любые три вопроса, которые Миме задаст ему. Если ему это не удастся, пусть Миме возьмет его голову. Миме, который хвастается своей собственной природной сообразительностью, не может отвергнуть это предложение и задает три вопроса в той области, в которой Путник считает себя в высшей степени сведущим — поскольку, как можно узнать из списка действующих лиц, он не кто иной, как принявший такой облик Вотан. Вопросы таковы: «Что за народ в недрах земных гнездится? Что за народ здесь на земле обитает? Что за народ на вершинах живет?». Ответы — каждый с дополнительными уточнениями — таковы: нибелунги, великаны и боги.

Признав ответы совершенно правильными, Миме вновь предлагает своему гостю удалиться. Но Вотан настаивает, что теперь он имеет право задать свои три вопроса, но его вопросы гораздо сложнее. На первые два Миме отвечает без затруднения — правильными ответами были: «Вельзунги» и «Нотунг». Давая эти ответы — тоже с дополнительными подробностями, — Миме демонстрирует, что знает гораздо больше по поводу семейной истории, чем то, что он расска-

зывал Зигфриду. Но третий вопрос — неприятный для него, поскольку он касается будущего, — озадачил карлика. Вопрос таков: «Кем может из тех обломков Нотунг опять быть скован?» И когда Миме в великом страхе признает, что не знает, Вотан говорит ему: «Это будет тот, кто страха не знавал». Однако он не требует головы Миме: пусть ее возьмет тот, кто не ведает страха. И вот теперь Путник удаляется.

Сцена 3. Оставшись один, Миме, раздавленный, опускается на скамью; он дрожит от страха. Оркестр изображает неистовые звуки леса: вдалеке слышится дыхание дракона, и думая, что это Фафнер, Миме, дрожа от ужаса, с криком прячется за наковальней. Когда Зигфрид возвращается, чтобы потребовать свой меч, он поначалу не может найти карлика. Наконец Миме выходит из своего укрытия, говорит ему, что Нотунг может выковать только тот, кто не ведает страха, и спрашивает Зигфрида, а знает ли он это чувство. Зигфрид не знает его. Несмотря на всю выразительность, с которой Миме описывает устрашающий шум ночного леса и тот ужас, который этот шум на него произвел, бесстрашный Зигфрид не может этого понять. (Миме корит себя за то, что не «научил» его этому чувству). Теперь Зигфрид требует наставлений в том, как, собственно, происходит ковка. Быть может, предполагает Миме, Зигфрид узнает страх, побывав в пещере страшного дракона, который живет очень далеко отсюда — «Завистью» место зовут. Зигфрид, всегда жаждущий новых ощущений, настоятельно требует, чтобы Миме отвел его туда, но сначала он должен заполучить меч. И поскольку сам Миме не в состоянии его выковать, Зигфрид берет куски, складывает их в горн и начинает работать в кузнице. Миме, сидящий поблизости, дает ему профессиональные советы, но Зигфрид, по-видимому, вдохновленный свыше, воодушевленно кует меч, не обращая внимания на наставления. Между тем карлик надеется, что, если Зигфрид сделает меч и убьет Фафнера, он сам даст ему напиток с усыпляющим зельем, убьет его и завладеет золотом. Зигфрид, продолжая ковать свой меч, поет: «Nothung! Nothung!» («Нотунг! Нотунг! Меч боевой!»). И вот когда выкованный меч Зигфрид погружает в воду, она закипает от раскаленного металла, затем он укрепляет на нем рукоятку. В конце

концов он замахивается мечом и изо всех сил ударяет им по наковальне. Она раскалывается пополам. Миме, который в величайшем восхищении вскочил было на скамью, падает от страха на землю. Зигфрид в восторге высоко поднимает меч над головой.

ДЕЙСТВИЕ II

Вступление и Сцена 1. Глухой лес. В глубине сцены — вход в пещеру. Почва поднимается до середины сцены и образует там небольшое возвышение. Налево из-за деревьев видна расколовшаяся скала. Темная ночь. Подле скалы у пещеры Фафнера расположился Альберих, он в глубоком раздумье. Он ждет того дня, когда увидит дракона убитым. Из леса выходит Путник и останавливается против Альбериха. Лунный свет, мгновенно прорвавшись сквозь облака, освещает фигуру Путника. Альберих узнает его и сначала отступает в испуге, но тотчас в величайшей ярости наступает на него. Никакой любви нет и быть не может между ним и Вотаном, который пришел предупредить его об опасных для него вещах: чтобы он берегся Миме, брата своего, который взял с собою мальчика (Зигфрида), чтобы Фафнера он убил. «Помни одно, — продолжает Путник (Вотан), — не знает мальчик Кольца, а Миме ищет его». Вместе они — Вотан и Альберих — будят Фафнера (дракона), и Альберих говорит ему, что битвы с хорошо вооруженным противником тот сможет избежать, если отдаст кольцо. Лаконичный ответ Фафнера: «Ich lieg' und besitz' lasst mich schlafen!» («Не дам ничего; не будите!»). Со смехом и советом Альбериху поладить с Миме Вотан исчезает в лесу. Альберих скрывается в боковой расселине. Сцена пуста.

Сцена 2. При свете начинающегося дня появляются Зигфрид и Миме. Меч Зигфрида висит у него на лыковой перевязи. Миме внимательно осматривает местность и наконец обращается к заднему плану, в то время как возвышенность перед ним все ярче освещается солнцем. «Вот и пещера», — говорит Миме, Зигфрид надеется теперь узнать, что такое страх. Миме довольно красочно описывает ужасающий об-

лик дракона: он свирепый, дикий, огромного роста, страшный и злой, одним глотком может проглотить Зигфрида с его мечом, он брызжет страшным ядом, и этот яд, на кого он попадет, спалит его, точно огнем; у него громадный хвост, и он может зажать им жертву с такой силой, что кости дробятся, как стекло. Но Зигфрид хочет знать лишь одно: есть ли у него сердце. И, услышав подтверждение этому и что оно на том же месте, на каком у всех зверей, Зигфрид с негодованием отсылает Миме прочь.

В ожидании, когда змей выползет испить воды в полдень, Зигфрид ложится под липою. Этот эпизод хорошо знаком любителям симфонической музыки, поскольку часто исполняется как самостоятельный номер концертных программ, и в таком случае называется «Шелест леса». Зигфрид задается вопросом, как ему узнать облик матери. Он слышит пение птиц, пытается заговорить с ними с помощью дудочки, которую он делает из тростника. Это ему не удается, и тогда он берет свой серебряный рог и трубит в него. Но ему по-прежнему не удается понять, что говорит ему птица на своем языке. Его «кустарниковая» музыка, однако, разбудила дракона — он вылезает из своего укрытия, чтобы посмотреть, кто его потревожил. Зигфрид нисколько не пугается ни устрашающего вида дракона, ни его громоподобного баса, звучащего из его пасти (о том, как достичь должного эффекта, имеется ремарка в партитуре: «Когда змей достигает возвышенности среднего плана (сцены. — *А.М.*), в ней открывается люк, через который певец, исполняющий партию Фафнера, произносит его слова в особый рупор, соединенный изнутри с пастью чудовища»; Вагнер и раньше прибегал к рупору, например в «Валькирии», когда сближались для поединка Зигмунд и Хундинг. — *А.М.*). Разгневанный вызывающим поведением юноши, дракон нападает на него. Зигфрид ранит его в хвост, а затем, когда монстр приподнимается, чтобы всей своей тяжестью навалиться на противника и тем самым открывает свою грудь, Зигфрид вонзает ему меч по рукоятку в сердце. Последние слова Фафнера — слова предостережения против нибелунга: «Но берегись, мальчик цветущий! Тот, кто дело это внушил, тебе приготовил уж смерть!» Фафнер приподнимается и падает

мертвый. Но когда Зигфрид извлекает меч из его тела, капля крови падает на его пальцы; он подносит их к губам и слизывает кровь. И — о чудо! — он вдруг приобретает способность понимать язык птиц. Голос одной из них (сопрано (голос мальчика. — *А.М.*) за сценой) говорит ему о кладе золота, о шлеме-невидимке, о всемогущем Кольце. (Изумительного по красоте эффекта достигает Вагнер, используя в этом эпизоде полиритмию — соединение двух различных трехдольных ритмов: одного для голоса Птички, другого — для передачи шелеста листвы, откуда она поет. — *А.М.*). Зигфрид благодарит Птичку и направляется в глубь пещеры, в которой и исчезает.

Сцена 3. На сцену, робко озираясь, крадется Миме, чтобы убедиться в смерти Фафнера. В то же время из расселины появляется Альберих. Он следит за Миме и, когда тот поворачивается к пещере, бросается к нему и загораживает дорогу. Между ними возникает ожесточенный спор о том, кому из них должно достаться волшебное Кольцо. Альберих более сильный из них, и он намеревается заполучить все один.

Когда Зигфрид выходит из пещеры, они видят, что он уже завладел и Кольцом, и шлемом, воспользовавшись советом Птички, и теперь он владеет всем золотом. Нибелунги исчезают в разных направлениях. Зигфрид задумчиво рассматривает свою добычу и останавливается на середине возвышения. Затем он надевает Кольцо на палец, а шлем подвешивает на поясе. Тишина. Зигфрид невольно снова замечает Птичку и слушает ее, затаив дыхание. Теперь она дает ему такой совет: «Миме не верь ни в чем». Она также говорит, что благодаря крови дракона, которую он выпил, он будет способен понимать, что у Миме в душе, независимо от того, какие тот будет произносить речи. Жест и выражение лица Зигфрида показывают, что он понял смысл пения Птички. Он видит приближающегося Миме и останавливается, опершись на свой меч и сосредоточенно наблюдая за ним.

Миме вновь заводит разговор с Зигфридом и старается расположить его к себе, чтобы он доверял ему. Но теперь Зигфрид понимает истинные намерения Миме: тот его ненавидит, как ненавидит весь род человеческий. Миме замышляет убить Зигфрида его же собственным мечом, как

только он заснет. И когда Миме предлагает ему усыпляющее питье, Зигфрид с величайшим омерзением и со словами: «Вот же тебе, гнусный предатель!» — наносит Миме быстрый удар. Миме тотчас же падает мертвый на землю. Зигфрид не выражает никаких сантиментов по поводу смерти своего приемного отца, но поднимает тело Миме, несет его на возвышение перед пещерой и сбрасывает его оттуда в пещеру. Затем он с большим усилием подтаскивает к входу в пещеру также труп змея и плотно заваливает им вход. Что касается Альбериха, то из расселины, где он скрывается, раздается его злорадный хохот, когда он видит, что Миме убит.

Вновь наш герой лежит под липой и смотрит сквозь ветви. Теперь он размышляет о своем одиночестве в этом мире. И снова его ободряет Птичка. «Гей, Зигфрид!» — зовет она и рассказывает о девушке, которая ждет, что он ее разбудит. А спит она вверху на скале, окруженная пламенем. Имя ее — Брунгильда, и принадлежать она будет тому, кто сможет пройти сквозь огонь и кто не знает страха. И вот Зигфрид с восторгом поет: «Ведь тот чудак, что его не изведал, это я и есть!». Он просит Птичку показать ему путь. Птичка начинает порхать по сцене, она кружится вокруг Зигфрида и затем, сдерживая полет, летит перед ним, указывая дорогу. Так завершается второе действие.

ДЕЙСТВИЕ III

Вступление и Сцена 1. Дикая местность у подножия скалистой горы. Ночь. Буря. Молния и сильные раскаты грома. Раскаты постепенно стихают, но молния, еще долго сверкая, прорезывает тучи. Входит Путник (Вотан). Он решительным шагом направляется к сводообразному входу в пещеру в скале, останавливается перед ним, опирается на копье и зовет, обратившись по направлению к пещере. Он призывает Эрду, богиню земли и мать валькирий, пробудиться ото сна и еще раз помочь ему. В пещере начинает брезжить голубоватый свет. Освещенная им, из глубины медленно поднимается Эрда. Она вся как бы покрыта светящимся инеем, ее воло-

сы и одежда отливают мерцающим светом. Вотан говорит ей, что его волнует, но она немногим помогает ему. Ее совет — обратиться к норнам: «Прядут они нить, послушны мысли моей», — говорит она Вотану. И когда он говорит ей, что они послушны судьбе мировой и изменить решений не могут, она советует ему обратиться к Брунгильде. И только теперь она узнает, что же случилось с ее дочерью. Она глубоко осуждает все, что творилось, пока она спала, и теперь ее единственное желание вновь уснуть. Вотан говорит ей, что теперь он полностью отвергает разрушительные дела богов, и всю его силу наследует молодой Зигфрид, полный радости и любви, который не знает злобы и который разбудит Брунгильду. «Мне конец не страшен с тех пор, как сам я предрешил его», — утверждает он. И когда Брунгильда пробудится ото сна, она исполнит великое деяние — она спасет мир. Эрда закрывает глаза и постепенно опускается все глубже и глубже; наконец она совершенно скрывается под землею; пещера снова погружается в мрак.

Сцена 2 освещена утренним рассветом. Буря совершенно утихла. Путник подходит ближе к пещере и прислоняется к ней спиной, обращая свой взор на сцену. Появляется Птичка и, порхая, направляется к первому плану. Увидев Вотана, она пугливо мечется из стороны в сторону и поспешно скрывается в глубине сцены. Мгновение спустя выходит Зигфрид. Он, естественно, не узнает деда и спрашивает у него, как ему отыскать свою девушку. Старик отвечает ему множеством намеков, которые он едва может понять (по-видимому, у публики те же трудности). В конце концов, однако, он вносит ясность: это именно он погрузил девушку в сон, и таким образом Зигфрид решает, что Путник должен быть врагом его рода. И вот теперь Путник преграждает Зигфриду путь к скале, на вершине которой, постепенно разгораясь, показывается колеблющийся огненный свет. В руке Путника копье, о которое Нотунг уже раз раскололся на куски. Зигфрид вызывает на бой Путника. Ударом своего меча он разрубает копье на две части. Из них вырывается сверкающая молния и устремляется к вершине скалы, где слабый доселе свет начинает теперь превращаться во все более яркое пламя. Громовой, быстро ослабевающий раскат раз-

дается вслед за ударом молнии. Разбитое копье — это зримый и достаточно убедительный для Вотана символ убывающей его собственной силы и возрастающей мощи нового порядка. Он приглашает Зигфрида следовать дальше: «Иди! Стал путь твой свободен!» — а сам мгновенно исчезает в полнейшей темноте. «Зигфрид трубит в рог, — цитируем ремарку Вагнера в партитуре, — и бросается в пламя, которое, спускаясь с вышины, разливается теперь по всей сцене». Он взывает: «Хо-хо! Ха-хей! Теперь мне откликнется друг!» Пламя сначала достигает наибольшей силы, а затем начинает бледнеть и постепенно переходит в более тонкое облако, как бы освещенное розоватым светом утренней зари.

Сцена 3. Пока оркестр плетет блестящую паутину из главных тем оперы, облака покрывают авансцену, и, когда они рассеиваются, вверху открывается ясное голубое небо, тогда как по краю появившейся вершины утеса (те же декорации, как в третьем действии «Валькирии») остается легкий туманный покров, освещенный красноватою утренней зарею, отблеск которой напоминает в то же время пылающее в глубине волшебное пламя. Расположение сцены точно такое же, как в конце «Валькирии». Под широковетвистой елью в глубоком сне лежит Брунгильда в блестящих доспехах и шлеме на голове, накрытая длинным щитом. Зигфрид карабкается на вершину скалы, и первое, что он видит, — это конь Брунгильды, Гране, а затем сама спящая Брунгильда. Так как она облачена в воинские доспехи, а забрало шлема опущено, он принимает ее за воина-мужчину, и даже тогда, когда он приподнял шлем с ее головы и ее длинные вьющиеся волосы рассыпались из-под него, он и тогда еще продолжает думать, что перед ним молодой воин: «Какой красавец!» — восклицает он. Мы должны помнить, что он, вероятно, никогда раньше не видел человеческого существа-женщины. Наконец, заметив, что «воин» тяжело дышит, Зигфрид вынимает меч и с нежною осторожностью перерезает с обеих сторон кольца кольчуги и снимает ее, так что Брунгильда лежит теперь перед ним в обыкновенном женском одеянии. Зигфрид отступает в испуге и изумлении. «Но то не муж!» — восклицает он. Им овладевают совершенно новые неведанные ему чувства. Он призывает на помощь мать. Ему кажет-

ся, что он впервые сейчас испытывает чувство страха. Но теперь он знает, что это та самая женщина, которую он ищет, и инстинкт подталкивает его нежно поцеловать ее в уста, чтобы тем самым пробудить ото сна.

Брунгильда, заснувшая еще до рождения Зигфрида, просыпается. Она медленно поднимается и садится на ложе. Торжественным движением поднятых рук она приветствует свой возврат к сознанию и ощущению земли и неба. Ее первая реакция — это радость от увиденного солнца. Но вскоре она задается вопросом: «Кто же меня мог разбудить?» Зигфрид называет свое имя. Она приветствует его по имени, говорит ему, каким образом она его узнала и что любила его еще до того, как он родился. Длинный дуэт, который вносит равновесие в эту сцену, выражает большую гамму чувств. Чувства Зигфрида просты и понятны: он горд тем, что достиг цели, и страстно желает обнять Брунгильду. Переживания Брунгильды более сложные, поскольку она осознает, что теперь она больше не богиня, что не бог коснулся ее, а смертный человек или, в лучшем случае, полубог явился ее спасителем. В то же время она совершенно покорена юношей (который является ее же племянником, хотя это не приходит на ум ни тому, ни другому). Они клянутся вечно принадлежать друг другу. Зная, по-видимому, что царство богов обречено («Исчезни, мир светлый богов! Пусть настанет гибель богов!» — восклицает она), Брунгильда приветствует жизнь и ее итог — смерть. «Я смеясь уступаю и смеясь все забуду, мы смеясь кончим жизнь и со смехом погибнем мы!» Полная страстного чувства, Брунгильда бросается в объятия Зигфрида.

ГИБЕЛЬ БОГОВ

Опера в трех действиях с прологом Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ПЕРВАЯ НОРНА	*дочери Эрды*	*контральто*
ВТОРАЯ НОРНА		*меццо-сопрано*
ТРЕТЬЯ НОРНА		*сопрано*
ЗИГФРИД, *внук Вотана*		*тенор*
БРУНГИЛЬДА, *дочь Вотана*		*сопрано*
ГУНТЕР	*Гибихунги*	*бас*
ГУТРУНА		*сопрано*
ХАГЕН, *их единоутробный брат*		*бас*
ВАЛЬТРАУТА, *валькирия*		*меццо-сопрано*
АЛЬБЕРИХ, *нибелунг*		*баритон*

Время действия: мифическое.
Место действия: Германия.
Первое исполнение: Байрейт, 17 апреля 1876 года.

Напомним, что, согласно одному из преданий, рассказанных Брунгильде ее отцом во втором действии «Валькирии», Альберих подкупил смертную женщину, чтобы та родила ему ребенка. Этот ребенок, почти в точности ровесник Зигфрида, воспитывался угрюмым мрачным юношей по имени Хаген. Его матерью была Гримгильда, жена уважаемого тевтонского вождя Гибиха, и у нее было два законных ребенка по имени Гунтер и Гутруна. На момент начала «Гибели богов» Гунтер является королем Гибихунгов, Гутруна и Хаген живут вместе с ним. Никто из троих не состоит в браке.

ПРОЛОГ

Ночь. Так темно, что зритель еще долго не будет знать, что сцена представляет собой скалу, где Брунгильда была погружена Вотаном в глубокий сон (в конце «Валькирии»), а впоследствии найдена Зигфридом (финал «Зигфрида»). Три норны (которые в северной мифологии в некотором роде соответствуют трем мойрам, или паркам в греческой и римской мифологии) сидят на земле и рассказывают грустные истории о смерти богов. Одна из них повествует о том, как много лет назад Вотан отдал глаз свой за глоток из источника мудрости. Теперь Вотан, который всегда предстает потерявшим один глаз, сказал Фрикке (в первом действии, сцене 2 «Золота Рейна»), что он потерял его во время сватовства к ней. Является ли это противоречие результатом забывчивости Вагнера или это тонкое напоминание о том, что правитель богов опустился до лжи, когда убеждал даму, — теперь никто точно не знает. Годится любое из этих объяснений.

Вотан, мы также знаем, соорудил свой посох из ветви мирового дерева (то есть, из ясеня). С тех пор ясень захирел, а источник мудрости высох. Вотан заставил героев Валгаллы сложить костер из веток ясеня вокруг крепости богов на горных высях; и теперь он вместе с богами и сонмом светлых героев сидит у священного костра. «Если пламя охватит его, если жар в залу проникнет к богам, тогда и бессмертных гибель скоро должна наступить». Все время, пока норны рассказывают эту зловещую сказку, они прядут золотую нить, передавая ее от одной к другой. Но когда они спрашивают друг друга, когда разыграется огонь и что станет с золотом Альбериха, нить неожиданно рвется. Напуганные, они связывают себя друг с другом концом оборванной нити и с криком: «К матери!» — исчезают.

Эта таинственная и в определенном смысле мистическая сцена готовит нас к заключительной катастрофе в третьем действии; но, поскольку она не строго необходима драматургически, а сама опера необычайно длинная, ее часто опускают.

Во время оркестровой интерлюдии постепенно утренняя заря разгорается, свет от огня в глубине слабеет. Вскоре из

пещеры появляются влюбленные — Зигфрид и Брунгильда; он в полном вооружении, она ведет за узду своего коня. Они клянутся друг другу в любви: он познал от нее мудрость, и теперь он отправляется на великие свершения. Но прежде чем уйти, он снимает с пальца свое Кольцо и передает ей; она с восторгом надевает его. В свою очередь Брунгильда отдает ему своего коня Гране. После героического прощания Зигфрид быстро ведет коня по направлению к склону гор; Брунгильда провожает его взглядом. В оркестре звучит знаменитый эпизод — «Путешествие Зигфрида по Рейну» — восхитительная музыкальная поэма, сотканная из самых значительных мотивов «Кольца».

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Зал Гибихунгов. Он под открытым небом, и позади него виден Рейн. Глубину сцены до самой реки занимает свободное пространство, скалистые возвышения окружают берег. Хаген, по-видимому, более разумный, решительный и способный, чем его единоутробные брат и сестра — Гунтер и Гутруна, — дает один хитрый совет. Настало время обоим — Гунтеру и Гутруне — жениться и выйти замуж, говорит он, и вот как он придумал это устроить. Брунгильда — самая благородная женщина в мире и могла бы стать Гунтеру прекрасной женой. К сожалению, она может достаться только тому герою, который проложит себе путь через огонь, а Гунтер не в состоянии этого сделать. А Зигфрид может. Теперь же, если бы Зигфрид влюбился в Гутруну (вот была бы замечательная пара!), он мог бы отдать Брунгильду за Гунтера («Довольно будет и просьбы, если Гутруна пленит (Зигфрида. — *А.М.*)»). А чтобы Зигфрид пленился Гутруной, необходимо лишь волшебное питье, которое хранится в винном погребе и которое заставит Зигфрида забыть Брунгильду. Гунтер, отнюдь не шокированный этим тайным планом, с благодарностью вспоминает о матери за то, что та произвела ему такого брата («Хвала будь Гримгильде, что нам тебя дала!» — восклицает Гунтер). Что касается Гутруны, то она жаждет увидеть героя, подобного Зигфриду.

Сцена 2. Ждать ей пришлось недолго. Зигфрид появляется плывущим по реке в лодке (где он ее раздобыл, остается неясным, поэтому большинство импрессарио не утруждают себя тратами на приобретение этого реквизита). И вот он вступает в зал гибихунгов. Хозяева зала сердечно приветствуют его, а Хаген из краткого разговора Зигфрида с Гунтером извлекает важную информацию от Зигфрида о том, что из всего клада Фафнера он, Зигфрид, взял себе шлем-невидимку, который он привязал себе на ремень, и Кольцо, которое он отдал одной женщине. («Брунгильда», — восклицает Хаген про себя.)

Гутруна, которая сначала, снедаемая любопытством увидеть красивого героя, с восторгом и удивлением смотрела на Зигфрида, а потом по знаку Хагена незаметно, смущенная, удалилась в свои покои, теперь возвращается с напитком, которым приветствует Зигфрида, — тем самым напитком, который может заставить каждого, кто его выпьет, все забыть. И Зигфрид, по мере того как пьет его, все больше и больше влюбляется в девушку. (Отзывчивость Зигфрида на женские ласки интересно сопоставить с противоположной неуступчивостью им Ромео). Он пламенно хватает Гутруну за руку. Она униженно склоняет голову и с жестом, выражающим, что она недостойна его, покидает залу. Зигфрид как зачарованный смотрит ей вслед. Вскоре освободившийся от воспоминаний герой больше не может вспомнить имени Брунгильды: жест Зигфрида доказывает, что при упоминании имени Брунгильды память его исчезает совершенно. И теперь он с шаловливой веселостью обращается к Гунтеру: «Дай только мне Гутруну ты». «Гутруна будет твоею», — заверяет его Гунтер. Хаген наполняет рог вином и держит его перед Зигфридом и Гунтером, которые своими мечами делают себе надрезы на руках и некоторое время держат руки над отверстием рога, позволяя каплям крови упасть в рог. Затем сначала Гунтер, а вслед за ним Зигфрид пьют из него. Хаген, однако, отказывается присоединиться к клятве. Он говорит, что его кровь может отравить напиток, так как не столь благородна. Он разрубает рог своим мечом пополам.

Сцена 3. Во время оркестровой интерлюдии сцена вновь превращается в скалу Брунгильды, где бывшая валькирия расточает восторги по поводу Кольца и покрывает его поцелуями.

Неожиданно она слышит звуки, которых не слышала вот уже двадцать лет. Это конь несет одну из ее сестер-валькирий — Вальтрауту. Она принесла дурные вести с Валгаллы. В длинном монологе, известном как «Рассказ Вальтрауты», она повествует о той судьбе, которая, по-видимому, уготована богам, и о том, что сказал Вотан как бы в мечтательном состоянии: «Когда бы детям Рейна снова Кольцо она (то есть Брунгильда — *А.М.*) отдала, от проклятья снова спасла бы богов и мир!». По своей собственной инициативе предприняла Вальтраута это путешествие, чтобы умолить Брунгильду отвести рок от богов, вернув Кольцо дочерям Рейна. Но Брунгильда совершенно предана Зигфриду: для нее пусть лучше Валгалла обратится в руины, чем нарушить клятву любви. С возгласом отчаяния Вальтраута убегает.

Стемнело. Отблеск пламени, горящего внизу, постепенно становится все ярче. Из глубины поднимается свет, все более и более разгорающиеся языки пламени начинают лизать край скалы. Неожиданно пугающая фигура вырастает перед Брунгильдой. Это Зигфрид, но благодаря волшебству своего шлема он принял облик Гунтера, а также перенял его низкий голос. Он заявляет, что пришел взять ее себе в жены, он, Гунтер Гибихунг. Отчаянно Брунгильда старается защититься — она, грозя, поднимает палец с Кольцом Зигфрида, будучи уверенная, что оно ее защитит. Но Кольцо не имеет силы над самим Зигфридом. Он нападает на нее, она бежит, они ожесточенно борются. Он хватает ее за руку и срывает Кольцо с пальца, и тогда как подкошенная она падает ему на руки. Он переносит ее к пещере. Но прежде чем последовать за нею в эту пещеру, Зигфрид вынимает меч и уже своим природным голосом поет: «Ну, Нотунг, докажи, что честно сватал я, храня невесту для брата, ляжешь ты меж ней и мной».

ДЕЙСТВИЕ II

Прелюдия и Сцена 1. Зал Гибихунгов на берегу Рейна. С одной стороны сцены Рейн несет свои потоки, с другой — вход в зал. Здесь в полудреме сидит Хаген, он охра-

няет вход, у него в руке копье, рядом лежит меч. В ночи различима фигура его отца, Альбериха; он присел перед Хагеном и оперся руками в его колени. Он говорит Хагену, что абсолютно необходимо заполучить Кольцо, прежде чем Брунгильда вернет его дочерям Рейна. Хаген, на свой грубый лад, говорит отцу, чтобы тот не беспокоился: «Кольцо я достану».

Сцена 2. Альберих удалился. Солнце начинает подниматься, и над Рейном разливается утренняя заря. Внезапно из-за куста подле самого берега появляется Зигфрид. Теперь он в своем собственном облике; только шлем еще надет на голове. Он на ходу его снимает и перевешивает к поясу. Хаген зовет в зал сестру, и Зигфрид сообщает об успехе своего похода, опуская при этом обстоятельства борьбы со своей невестой, но включая его примерное поведение в пещере, где, будучи «вблизи от ней, как он говорит, — я был далек, и меч лежал между ними». По Рейну приближается парусник, и Хаген созывает вассалов, чтобы они помогли приготовить все для свадьбы. Их грубый радостный хор — это единственный хоровой эпизод во всем «Кольце».

Сцена 4. Но когда Брунгильда является с Хагеном и видит не только Зигфрида, но и Кольцо на его пальце, ее обуревает гнев и отчаяние. Она кричит, что Зигфрид ее муж, а не Гунтер, что Гунтер, если он ее муж, пусть возьмет Кольцо и, наконец, что меч Зигфрида не лежал между ними, когда он владел ею, но что он висел в своих ножнах на стене. В конце концов, когда ей удалось посеять у Гибихунгов сомнения по поводу благородного поведения Зигфрида, тот клянется копьем Хагена — кладет два пальца правой руки на его наконечник, предлагая взять его жизнь, если обвинение Брунгильды истинно. Но теперь вперед выступает Брунгильда и столь же торжественно клянется, что Зигфрид клятвопреступник. Что же, пусть время рассудит их спор!

Сцена 5. А пока, убедив всех, что Брунгильда помутилась рассудком, Зигфрид предлагает начать праздник. Нежно обняв за плечи Гутруну, он беззаботно направляется к замку. Гости следуют за ним. Брунгильда, Гунтер и Хаген остаются одни. Последний обдумывает планы, как отомстить Зигфриду за вероломство. От Брунгильды он узнает, что герой

неуязвим в бою; уязвима лишь его спина. Наделяя его такой сверхъестественной защитой, она была уверена в том, что он никогда не повернется к врагу спиной. У Гунтера с самого начала были некоторые угрызения совести по поводу убийства Зигфрида — он не хочет нарушать кровное братство (которое, как указывает ему Хаген, уже нарушено), а также сомнения, как ко всему этому отнесется Гутруна. В конце концов Хаген строит план убийства Зигфрида завтра же на охоте, а Гутруне решает сказать, что его убил вепрь.

И как только все трое — Хаген, Гунтер и Брунгильда — сговорились в своих действиях, из зала появляется праздничная свадебная процессия: размахивая увитыми цветами жезлами, весело прыгают мальчики и девочки; мужчины несут Зигфрида на щите, а Гутруну в кресле. На заднем плане слуги и служанки сносят по горным тропинкам жертвенную утварь и животных к священным камням, которые они украшают цветами. Зигфрид и мужчины трубят в рога свадебный клич. Женщины приглашают Брунгильду пройти с ними к Гутруне. Брунгильда упорно смотрит на Гутруну, которая манит ее с приветливой улыбкой. Когда Брунгильда порывисто подается вперед, между ними быстро становится Хаген и оттесняет Брунгильду к Гунтеру, который снова берет ее за руку, после чего его также поднимают на щит. Тем временем на минуту прерванное шествие приходит снова в движение и быстро направляется к возвышению. В этот момент занавес закрывается.

ДЕЙСТВИЕ III

Прелюдия и Сцена 1. Дикая лесная скалистая долина на Рейне, который протекает вглубине мимо крутого обрыва. Три дочери Рейна — Воглинда, Вельгунда и Флосхильда — всплывают наверх и кружатся, как в хороводе. Они нежно поют об их потерянном золоте и о герое, который, как они надеются, вернет им его. Над обрывом появляется Зигфрид в полном вооружении. Он заблудился и случайно вышел на это место, хотя охотничьи рога звучат справа вдали (затем эхом отдаются слева). Сначала уговорами, затем предупреж-

дениями о том проклятии, которое лежит на том, кто владеет Кольцом, они стараются заполучить его у Зигфрида. Добродушный, он смеется над их предупреждениями, рассказывая им, как он добыл его в том первом месте, где оно хранилось, а также что он не изведал еще, что такое страх. Когда дочери Рейна исчезают, отказавшись от него как от безнадежного, он восхищенно смотрит им вслед, размышляя о том, что «если бы не Гутруна, из девушек красивых одну бы взял себе».

Сцена 2. И вот теперь остальные, кто принимает участие в охоте, находят Зигфрида. Они все собираются здесь, неся с собой тяжелую добычу. С ними Гунтер и Хаген. Все располагаются на отдых. Зигфрид рассказывает о том, как он пошел за зверем, но видел лишь водоплавающую дичь — «водяных трех птичек»: «Они мне пропели песню, что нынче я буду убит». Гунтер пугается и мрачно смотрит на Хагена. Гунтер пребывает в подавленном настроении. Зигфрид обращается к нему, чтобы приободрить его, заводит рассказ о своем детстве с Миме и битве с Фафнером, драконом. Все, полулежа, слушают. В разгар рассказа Хаген предлагает Зигфриду напиток, который изготовил он для того, чтобы Зигфрид лучше мог все припомнить. Напиток возвращает Зигфриду память, которую он потерял до того, как отправился к скале, где спала Брунгильда. Он рассказывает, как нашел ее. Слыша этот рассказ, Гунтер вскакивает в величайшем ужасе. Два ворона вылетают из куста, кружатся около Зигфрида и улетают в направлении к Рейну. Гунтер указывает на них Зигфриду и спрашивает: «Ты понял ли этих воронов крик?» Зигфрид быстро поднимается и смотрит вслед воронам, повернувшись к Хагену спиной. В этот момент Хаген вонзает копье в спину Зигфрида. Зигфрид высоко обеими руками взмахивает щитом, чтобы бросить его в Хагена, но силы покидают его, щит выпадает из его рук за спину, и сам Зигфрид падает на него. Умирающий, он призывает Брунгильду, но поздно... Хаген со словами: «Я мстил за клятву!» — направляется в сторону и исчезает на возвышении, где некоторое время в опускающихся сумерках видна его удаляющаяся фигура.

С наступлением ночи вассалы по молчаливому знаку Гунтера поднимают тело Зигфрида и медленно несут его, на-

правляясь через скалистую возвышенность. Месяц прорывается сквозь облака и все ярче и ярче освещает печальное шествие, которое достигает вершины возвышенности. И когда сцена меняется, оркестр играет суровый и мрачный «Похоронный марш Зигфрида».

Сцена 3. Снова зал Гибихунгов. Гутруна спускается сюда из своей комнаты и встречает Хагена. Он как раз пришел сказать ей о приближающейся процессии, которая несет тело ее мужа, убитого на охоте диким вепрем. Когда тело вносят, Гутруна, потрясенная горем, бросается к нему с гневным осуждением Гунтера. Ее брат, однако, говорит ей, что этим вепрем был именно Хаген. Хаген подступает с устрашающе вызывающим видом. Он признается, что действительно именно он убил Зигфрида. Он оправдывает себя тем, что покарал клятвопреступника, и утверждает теперь, что имеет право на добычу. Вспыхивает схватка двух названых братьев. В ней Хаген убивает Гунтера, короля Гибихунгов. Бросившись к Зигфриду, Хаген пытается стянуть Кольцо с его пальца. В этот момент рука мертвого Зигфрида угрожающе поднимается, и все присутствующие замирают в оцепенении от ужаса.

В этот момент из глубины зала твердо и торжественно выступает Брунгильда. Она требует: «Смолкни, ликующий горя звук!» Теперь она понимает все, что случилось, и демонстрирует искреннюю жалость к Гутруне, которая распростерлась над телом брата. Призвав вассалов, Брунгильда повелевает им сложить погребальный костер на берегу реки, чтобы сжечь на нем тело величайшего из героев. Тем временем она стоит, погруженная в созерцание лица Зигфрида, и затем в длинном соло, часто исполняемом отдельно в симфонических концертах, она поет о трагическом конце планов Вотана. Она берет Кольцо; только от нее получат золотой перстень дочери Рейна. Она надевает Кольцо себе на палец. Из рук вассала она вырывает горящую головню и, размахивая ею, обращается к кружащим здесь двум воронам: «Домой летите, вороны, вы с вестью о том, что слышали вы здесь. Час богов уже наступил. Я бросаю огонь в Валгаллы светлый чертог». Она бросает головню на костер, который быстро и ярко разгорается. Два ворона вспархивают с при-

брежной горы и исчезают по направлению к заднему плану. Брунгильда замечает своего коня, Гране, которого вводят два человека. Она бежит навстречу коню, берет повод и быстро снимает узду. Она вскакивает на него, поднимает его на дыбы для скачка, понукает его и одним прыжком взлетает в пылающий костер. Пламя тотчас же с треском вспыхивает, так что огонь заполняет все пространство позади зала дворца и даже начинает проникать в самый зал. Когда все пространство сцены кажется наполненным пламенем, оно вдруг гаснет, и вскоре от него остается только облако пара, которое постепенно сдвигается к заднему плану и там, на горизонте, располагается в виде мрачного облачного слоя. В то же время Рейн сильно вздувается, выходит из берегов, и его волны подкатывают к костру. На волнах приплывают три дочери Рейна и появляются теперь на месте сгоревшего костра. Хаген, который с все возрастающим страхом следил за Брунгильдой и за всем, что касалось Кольца, при виде дочерей Рейна приходит в величайший ужас. Он спешно отбрасывает копье, щит и шлем и как безумный кидается в воду. Воглинда и Вельгунда обхватывают его и влекут за собою в глубины вод. Флосхильда, плывя впереди сестер, по направлению к заднему плану, с торжеством высоко держит возвращенное Кольцо.

Тем временем огонь от горящего зала Гибихунгов достигает самых облаков, и в его свете становятся видны боги и герои, сидящие в зале Валгаллы, как это описано Вальтраутой в первом действии. Яркое пламя охватывает и их, и когда оно их полностью поглощает, в оркестре звучит мотив «Спасения любовью». Кажется, будто Вагнер говорит: весь мир возродится и новый порядок будет установлен через благородную любовь Брунгильды.

КОНСУЛ

Опера в трех действиях Джан-Карло Менотти
на либретто (по-английски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДЖОН СОРЕЛЬ		*баритон*
МАГДА СОРЕЛЬ, *его жена*		*сопрано*
ЕГО МАТЬ		*контральто*
АГЕНТ СЕКРЕТНОЙ ПОЛИЦИИ		*бас*
СЕКРЕТАРША		*меццо-сопрано*
М-Р КОФНЕР	*просители в бюро консула*	*бас-баритон*
ИНОСТРАНКА		*сопрано*
АННА ГОМЕЗ		*сопрано*
ВЕРА БОРОНЕЛЬ		*контральто*
НИКА МАГАДОФ, *фокусник*		*тенор*
АССАН, *друг Джона Сореля*		*баритон*
ГОЛОС С ГРАМПЛАСТИНКИ		*сопрано*

Время действия: после второй мировой войны.
Место действия: где-то в Европе.
Первое исполнение: Филадельфия, 1 марта 1950 года.

Первую полномасштабную оперу Джан-Карло Менотти приветствовали (в первый год ее постановки) артилерийским салютом из трех пушек. Так было отмечено присуждение ей Пулитцеровской премии за 1950 год как самому выдающемуся музыкальному произведению года; Нью-Йоркское общество драматических критиков назвало оперу лучшей музыкальной пьесой года. «Консулу» как лучшей опере этого года была присуждена также Донолдзоновская премия. Она имела большой успех на Бродвее, а в течение 1951 года

была поставлена в Лондоне, Гамбурге, Цюрихе, Милане и Вене.

Как долго она сможет жить на сцене – это трудный вопрос. Она поражает многих слушателей, подобно удару между глаз, поскольку затрагивает особую проблему, волновавшую всех в начале 50-х годов, и обсуждение которой занимало значительное место на страницах газет и журналов того времени. И хотя эта проблема отнюдь не была окончательно разрешена к 1956 году, когда готовилось первое издание моей книги, перемены, происшедшие в мире, привели все же к тому, что либретто оперы стало несколько напоминать прошлогодние газеты. Возможно, еще лет через пять грех актуальности будет преодолен, и либретто будут читать и воспринимать уже как историю. Будем надеяться, что так и произойдет. И тогда достоинства партитуры и личная трагедия Магды, Джона и их семей проявятся со всей остротой.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Джон Сорель выполняет какую-то неопределенную работу для какой-то неопределенной группы людей в какой-то неопределенной европейской стране. Занавес поднимается, и нашему взору предстает пустая комната в его бедном доме ранним утром; из проигрывателя по соседству доносится французская джазовая песня «Tu reviendras» («Ты вернешься»). Джон, пошатываясь, входит в комнату; Магда вбегает, чтобы перевязать ему ногу, в которую он был ранен; он объясняет ей и своей матери, что полиция арестовала его, когда он убегал с одного митинга, который власти разгоняли. В окно Магда видит, как в дом входят полицейские. Джону как раз вовремя удается исчезнуть через окно и вскарабкаться по лестнице, прежде чем они вошли.

Мать поет колыбельную песенку младенцу, лежащему в колыбели. Агент секретной полиции начинает задавать ей вопросы. Допрос становится более зловещим – он продолжается с подобающей вежливостью, хотя уже с плохо скрываемыми угрозами. Магде удается, однако, не сообщить

никакой важной для полиции информации, и, когда они в конце концов удаляются, Джон ненадолго возвращается. Он знает, что должен быстро исчезнуть. Но когда он сможет о себе дать знать, условным знаком будет разбитое оконное стекло: тогда, говорит он, они должны будут послать за резчиком стекла, Ассаном. Сцена заканчивается прощанием Джона и Магды. Магда и мать безутешны.

Сцена 2. В вестибюле консульства какой-то не обозначенной ясно страны в ожидании получения виз, чтобы покинуть страну, сидят несколько человек. Каждый из них выражает негодование по поводу бюрократизма, который олицетворяет секретарша: один из посетителей должен представить фотографии иного размера, другой — заполнить анкету и ждать два месяца (хотя при таком сроке он опоздает с выездом, что лишает смысла все хлопоты). Среди посетителей Магда; ей и вовсе отказано в свидании с консулом. Его вообще никто не может видеть. (Действительно, никто — даже публика; в конце второго действия перед ней промелькнет лишь его тень.) Пока Магда заполняет разные бланки, Магадоф, фокусник, показывает несколько простых трюков, чтобы привлечь внимание секретарши. Ничто не помогает, и сцена завершается квинтетом, в котором все просители выражают свое чувство возмущения.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Месяц спустя. Та же сумрачная комната Магды; из окна доносится та же песня — «Ты вернешься». Мать и Магда обсуждают шансы получения визы, и, когда Магда уходит, мать поет подозрительно спокойно лежащему младенцу другую колыбельную песенку. Магда возвращается вся в волнении: ожидая в консульстве своей очереди, она заснула в кресле и проснулась, испуганная сном, в котором Джон представляет секретаршу как свою сестру, и во всем этом каким-то образом фигурирует мертвый ребенок.

Вдруг в окно влетает камень, и Магда бежит к телефону и звонит Ассану. Вновь для допроса является агент секретной

полиции: если Магда выдаст ему имена друзей Джона, говорит он, она сможет соединиться с ним. Магда впадает в истерику и угрожает убить агента, если он заявится сюда еще хоть раз.

Не успевает агент уйти, как в комнате появляется Ассан; он вставляет новое стекло в окно. Он сообщает Магде, что Джон ждет ее, скрываясь в горах, и что он не покинет страну, пока не узнает, что она получила визу и они смогут быть вместе. Магда и Ассан соглашаются в том, что лучше сказать Джону, что виза уже есть, хотя это и не так, лишь бы он покинул страну и по крайней мере сам спасся.

Только после ухода Ассана Магда видит, что ее младенец умер на руках бабушки. Она слишком ошеломлена, чтобы кричать, но мать тихо плачет по Джону.

Сцена 2. Несколько дней спустя мы снова оказываемся в приемной консульства. Снова секретарша всех приводит в ярость своим бюрократизмом. Снова Магадоф пытается расположить ее к себе трюками; на сей раз он гипнотизирует всех присутствующих, и они пускаются в какой-то странный блаженный танец. Секретарша всех их прогоняет, и тогда Магда еще раз требует свидания с консулом. Ей вновь отказано. Начинается ее большая сцена — трагическая сатира на официальный формализм. Вопрос: имя? Ответ: мое имя — женщина. Цвет глаз? — Цвет слез... Занятия? — Ожидание. И так далее. Теперь даже секретарша тронута. С досадой она говорит: «Вы ведете себя очень неразумно, миссис Сорель». Но все же обещает выяснить, что можно сделать, и через секунду сообщает, что консул примет ее. Именно в этот момент его тень видна за застекленной дверью; он пожимает руку другому мужчине. И когда этот собеседник консула появляется, то оказывается, что это тот самый агент секретной полиции, который допрашивал Магду. Магда падает в обморок.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Снова приемная консула; Магда надеется увидеть консула несмотря на то, что секретарша предупреждает ее, что офис закроется через десять минут. Входит одна из просительниц; на сей раз для нее хорошие новости: ее просьба

удовлетворена. Пока она и секретарша поют дуэт, выражающий их радость, входит Ассан с плохими известиями для Магды. Джон узнал, что его малыш умер и что теперь умерла и его мать, и он решил нелегально вернуться, чтобы забрать свою жену. Магда спешно пишет записку Джону, чтобы Ассан ее передал. Она не говорит, что в письме, но мы получаем представление о его содержании из того, что происходит в заключительной сцене.

Когда секретарша остается наконец одна и собирается уходить, она поет небольшую арию, которая убеждает, что под ее холодной и деловитой внешностью в действительности скрывается отзывчивая душа, которую трогают несчастья людей, с которыми ей приходится иметь дело. Неожиданно вбегает Джон; он повсюду — и вот теперь здесь — разыскивает Магду. Почти тут же вслед за ним появляется полицейский. Он выбивает пистолет из рук Джона. Джон арестован, его уводят. Оставшись снова одна, секретарша звонит по телефону.

Сцена 2. В доме Магды раздается звонок секретарши. Но телефон прекращает звонить прежде, чем входит Магда. Она, погруженная в мрачные мысли, открывает кран газовой плиты, придвигает к ней кресло, покрывает голову платком и склоняется над конфоркой. Стены исчезают, и мы видим всех, кто был в консульстве. Все они, вместе с Джоном и его матерью (в подвенечном платье), исполняют какой-то странный балет. Магда пытается заговорить с ними, но они не отвечают. Постепенно все они исчезают, и мы слышим глубокое дыхание Магды — она вдыхает газ. Еще раз звонит телефон, Магда инстинктивно тянется к трубке. Но слишком поздно. Она падает на кресло. Телефон продолжает звонить.

ЛАКМЕ

Опера в трех действиях Лео Делиба на либретто (по-французски) Эдмонда Године и Филиппа Жиля, основанное, как обычно считается, на романе «Бракосочетание Лоти» Пьера Лоти, но на самом деле имеющим с ним лишь отдаленные совпадения.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

НИЛАКАНТА, *жрец Брахмы*	*бас-баритон*
ЛАКМЕ, *его дочь*	*сопрано*
МАЛЛИКА, *ее рабыня*	*меццо-сопрано*
ЭЛЛЕН, *английские леди*	*сопрано*
РОЗА, *английские леди*	*сопрано*
МИСТРИС БЕНТСОН, *их служанка*	*меццо-сопрано*
ДЖЕРАЛД, *английский офицер*	*тенор*
ФРЕДЕРИК, *другой английский офицер*	*баритон*

Время действия: конец XIX века.
Место действия: Индия.
Первое исполнение: Париж, 14 апреля 1883 года.

Немногие любители музыки сегодня знают что-либо из произведений Лео Делиба, за исключением его двух прелестных балетных партитур — «Сильвия» и «Коппелия» — и, конечно, «Лакме». Несмотря на красочность и старую драматургическую добротность ее сюжета, в наши дни за пределами Франции опера дается лишь от случая к случаю, как правило, специально для участия в постановке того или иного знаменитого сопрано, причем довольно легкого. Во Франции, однако, она остается популярной; достаточно сказать,

что с момента ее премьеры в 1883 году в «Опера комик» она шла на сцене этого театра более двух тысяч раз. При одном из таких представлений американка — из Бруклина — Мария ван Зандт исполнила ее с таким успехом, что эта роль на долгое время прочно ассоциировалась с этой певицей. Однако список сопрано, которые принимали участие в исполнении этой партии, включает практически всех великих сопрано, вплоть до наших дней, в том числе Аделину Патти, Марчеллу Зембрих, Луизу Тетраццини, Амелиту Галли-Курчи и Лили Понс.

ДЕЙСТВИЕ I

Эта история произошла в Индии в XIX веке, где, как всем хорошо известно, правила Англия. В начале оперы брахманский верховный жрец Нилаканта в священном саду, где стоит индусский храм, лестница, которого украшена статуями индийских богов, провозглашает волю богов: надо бороться против ненавистных поработителей Индии. Он призывает своих сторонников приблизить день изгнания англичан с индийской земли (его самого давно преследуют англичане). Из храма (издалека за сценой) доносится пение его дочери Лакме, которая обращается к богам с молитвой, чтобы они помогли Нилаканте. Постепенно ее голос становится все громче и сильнее, и вот она наконец появляется в дверях храма в сопровождении жрецов, возносящих свою молитву богу Шиве. На голове у нее чудесный золотой убор.

Когда молитва заканчивается, все уходят из сада, за исключением Лакме и ее рабыни Маллики, которые вместе в терцию поют прелестную баркаролу. Поскольку они собираются искупаться, Лакме снимает свои украшения и кладет их на берегу. Затем Лакме с Малликой садятся в лодку. Через густые кроны деревьев пробивается солнце. Все наполняется светом и сиянием.

Появляются визитеры другого рода. Это два английских офицера — Джералд и Фредерик с их подругами — дочерью губернатора Эллен и Розой, а также гувернанткой мистрис Бентсон. Все пятеро заходят в сад. У них здесь, в священном

месте у индийского храма, конечно же нет никаких дел, они просто восхищаются красотой белых цветов. Эти цветы — натуралисты называют их datura stranmonium — ядовитые. Предупрежденные об этом Фредериком, наши путешественники не прикасаются к ним. Мы еще услышим об этих цветах в последнем действии. Фредерик предупреждает беспечных друзей, что место это особое и ни один индус не простит им появления здесь. Офицер рассказывает о мятежном брахмане Нилаканте и его дочери — красавице Лакме, которую он здесь скрывает. Взволнованная и испуганная мистрис Бентсон спешит увести молодежь.

Общество уже собралось было уйти, когда Эллен вдруг замечает чудесные украшения (оставленные Лакме). Джералд восхищен ими и говорит, что он задержится здесь ненадолго, чтобы зарисовать их. Остальные уходят. Он поет свою чудесную арию «Prendre le dessin d'un bijou».

Поскольку Джералд — ведущий тенор в опере, а следовательно, ее герой, возвратившаяся Лакме застает его здесь. А коль скоро сама Лакме — ведущее сопрано, им обоим ничего не остается другого, как влюбиться друг в друга с первого взгляда. И раз так и происходит, должен исполняться любовный дуэт. Но этот любовный дуэт имеет некоторое отличие от других, звучащих в подобных ситуациях: Лакме предупреждает Джералда, что, если его застанут в этом священном саду, его непременно убьют. Поначалу Джералд не принимает это предупреждение всерьез, ведь он офицер в армии королевы Виктории. Но Лакме все же убеждает его уйти. И происходит это как раз вовремя, так как Нилаканта возвращается со своими приверженцами. Он разгневан тем, что священный сад осквернен, и клянется, что человек, который был здесь, будет убит. Возгласы мести выкрикивают и другие индусы.

ДЕЙСТВИЕ II

Праздничный день для индусов, и наши английские друзья разгуливают по базару, любуясь происходящим. Мистрис Бентсон с трудом пробирается сквозь толпу. Поскольку Роза и Эллен затерялись где-то в толпе со своими кавалера-

ми (у наших офицеров, кстати, это последний свободный день: завтра утром им предстоит отправиться на войну), мистрис Бентсон осталась одна. Ее моментально обступают рыночные воры. Один предлагает ей погадать, другой просит купить у него алмазы, еще один протискивается к ней под предлогом помочь выбраться из этого окружения, но тем временем успевает обокрасть ее. Роза и Эллен взволнованы всем происшедшим. Джералд признается, что видел очаровательную юную жрицу Лакме, и все проявляют любопытство, кто же она. Исполняется прелестный балетный номер, который танцуют местные жители.

Появляется разгневанный жрец Нилаканта, переодетый нищим. Он, по-видимому, узнал, кто именно проник в священный сад и что теперь пришелец влюблен в Лакме. Он требует, чтобы его дочь спела, — так он надеется привлечь внимание и выявить этого незваного гостя. Она поет знаменитую «песню колокольчика» (Bell Song). Это легенда об индусской девушке и о том, как она привлекла к себе великого бога Вишну своими колокольчиками. Нилаканта высматривает Джералда, чтобы убить его. И пока мимо, под звуки флейт и барабанов, маршируют британские солдаты, Нилаканта собирает своих последователей, и они прячутся в засаде, чтобы неожиданно напасть на Джералда.

Можно было не сомневаться — Джералд действительно появляется. Звучит второй его любовный дуэт с Лакме. Поначалу девушка с ним сурова: у нее ничего не может быть общего с англичанином, ведь он враг ее собратьям. Джералд, однако, уверяет девушку, что готов на все, лишь бы не оставлять ее. В конце концов Лакме уступает: в лесной чаще есть хижина, о которой никто не знает и где они смогут быть вместе. Джералд смущен. Он не может объяснить девушке, что не в состоянии принять ее предложение, поскольку, будучи офицером армии ее величества королевы Англии, должен выступить завтра против восставших индийцев. На площади появляется религиозная процессия; она несет изображение Дурга и поет ему. Девушка должна уйти, чтобы никто не видел ее вместе с англичанином. В этот момент Нилаканта незаметно подкрадывается к Джералду и ударяет его кинжалом, после

чего незаметно исчезает. Вернувшаяся Лакме склоняется над распростертым телом английского офицера; она видит, что рана не смертельна, и с радостью думает, что переправит Джералда в свое потайное место и выходит его там.

ДЕЙСТВИЕ III

Грот в джунглях — чудесное место, полное роскошных цветов. Джералд лежит здесь, поправляясь после ранения; он спит. Лакме ухаживает за ним и поет ему. Проснувшись, он испытывает чувство блаженства как от той красоты, которая ему открылась, так и от нежной заботы, которой окружила его Лакме. Джералд поет об этом необычайно проникновенно.

За сценой звучит хор — это поют индийские влюбленные, направляясь к целительному источнику, воды которого навсегда сделают их преданными друг другу. Лакме также идет туда, чтобы зачерпнуть святой воды для своего возлюбленного.

Но пока она отсутствует, появляется Фредерик. Он всюду искал своего друга-офицера и теперь очень рад, найдя его выздоравливающим. Их полк, говорит он, отправляется в поход, и Джералд должен идти с ними, как всякий английский офицер: долг превыше всего. Когда Лакме возвращается, ее охватывает волнение; она чувствует, что Джералд покинет ее. Вдалеке слышен шум марширующих солдат, и Джералд отвергает принесенный ею волшебный напиток. В отчаянии Лакме тайком срывает несколько ядовитых цветков и выпивает их нектар. Но случилось так, что она сделала это как раз перед тем, как Джералд в конце концов решает выпить волшебный напиток. Но слишком поздно. Обуреваемый чувством мести вбегает Нилаканта и уже заносит кинжал над Джералдом. Лакме, собрав последние силы, бросается между возлюбленным и отцом. «Если богу нужна жертва, — кричит она, — пусть он возмет меня». Только теперь все видят, что она умирает. Сердце Джералда разбито, а Нилаканта экстатично провозглашает, что его дочь теперь вечно будет жить с Брахмой.

ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто композитора, основанное на старинной легенде, как она изложена в повести Генриха Гейне «Мемуары господина фон Шнабелевопского».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ	*баритон*
ДАЛАНД, *норвежский моряк*	*бас*
СЕНТА, *его дочь*	*сопрано*
МАРИЯ, *кормилица Сенты*	*меццо-сопрано*
ЭРИК, *охотник*	*тенор*
РУЛЕВОЙ ДАЛАНДА	*тенор*

Время действия: XVII век.
Место действия: норвежская рыбацкая деревня.
Первое исполнение: Дрезден, 2 января 1843 года.

Существовало много вариантов легенды о Летучем Голландце, прежде чем Вагнер кристаллизовал их в свою оперу. Вальтер Скотт, будучи подлинным исследователем старины, утверждал, что легенда эта основана на историческом факте: один убийца погрузил на борт своего корабля груз с золотом; во время его плавания разразилась буря, и все порты оказались закрыты для этого корабля. Из предания, а также из суеверного страха моряков, что корабль этот все еще иногда можно видеть у мыса Доброй Надежды и что он всегда приносит несчастье, со временем родились всяческие красочные подробности, в частности, что капитан должен постоянно играть в кости с диаволом на заклад своей души,

что раз в семь лет капитан может причаливать к берегу и оставаться там, пока не найдет преданную ему до самой смерти женщину, и множество других. Капитан Марриат написал по этой легенде некогда популярный роман — «Корабль-фантом», а Гейне пересказал ее в своих «Мемуарах господина Шнабелевопского», характерным образом сатирически заострив двойной смысл морали: мужчина не должен доверяться женщине, а женщина — выходить замуж за мужчину-перекати-поле.

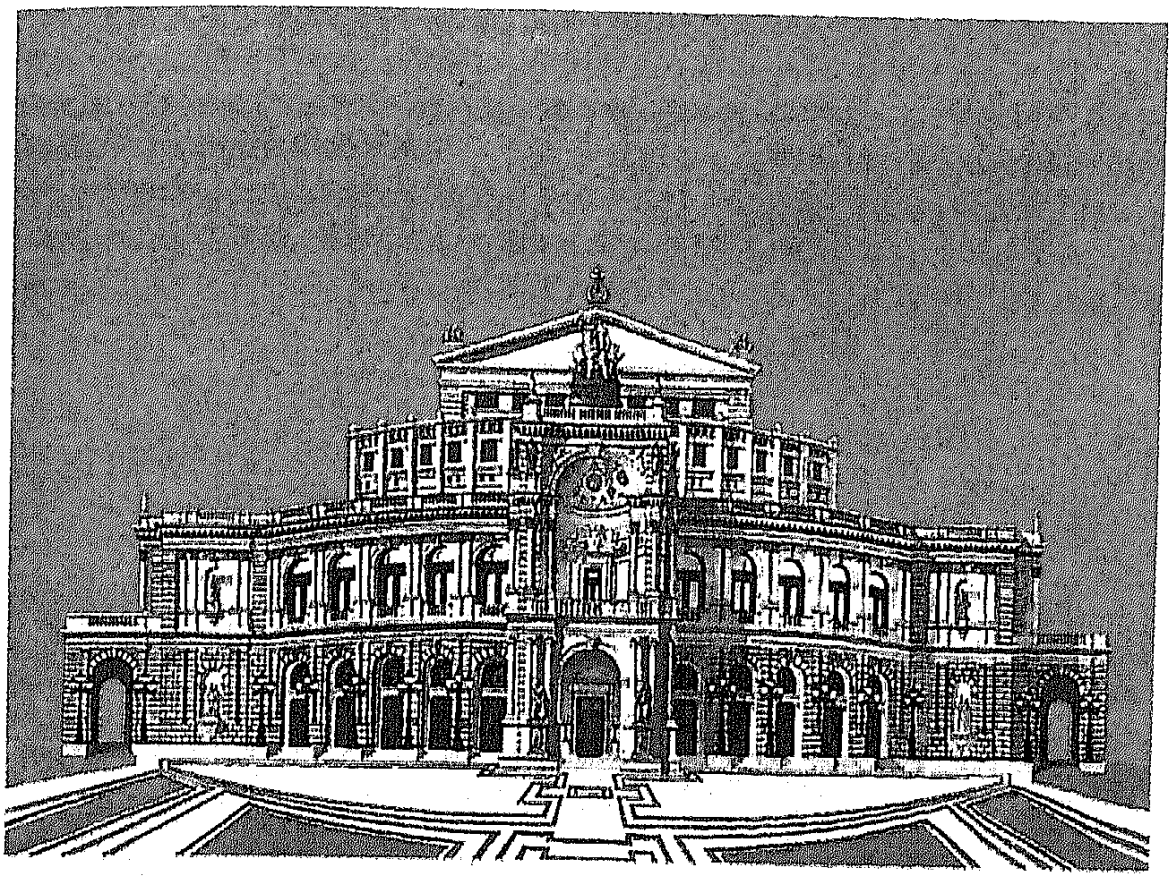
Вагнер нашел — и это тоже очень характерно — более космическое содержание в этой истории. Он сравнивал Летучего Голландца с Одиссеем и Вечным Жидом, диавола он отождествлял с потопом и штормом, а в отказе от поиска преданной женщины, что самое характерное, — он видел избавление от смерти. Обогащенная вагнеровским музыкальным гением, его версия легенды затмила все другие. Решение использовать этот сюжет для оперы пришло к Вагнеру, по-видимому, во время сильнейшего шторма, в который он попал, когда плыл из Восточной Пруссии в Англию. Путешествие, обычно занимавшее всего неделю, на сей раз продлилось три недели; матросы были в ужасе от разразившегося небывалого шторма и, охваченные страхом, пребывали в уверенности, что все это из-за того, что на корабле находился Вагнер с женой. Ветер прибил судно к скандинавскому берегу у одной из рыбацких деревень. Это стало сценой оперы, и возгласы матросов, которые звучат в этой опере, были, вероятно, впервые услышаны композитором именно там: их эхо разносилось от утеса к утесу.

Несколько недель спустя в Париже, будучи в отчаянном положении из-за отсутствия денег, он продал сценарий задуманной им оперы директору парижской Гранд-опера. «Мы никогда не будем исполнять музыку какого-то неизвестного немецкого композитора, — объяснил г-н директор. — Так что не имеет смысла и сочинять-то ее». Получив пятьсот франков за либретто, Вагнер отправился домой... писать оперу. Тогдашний директор Гранд-опера [Леон Пилле] передал либретто композитору-дирижеру Пьеру Дичу, чей «Моряк-скиталец» побил вагнеровскую оперу, будучи поставленным на сцене через три месяца. Но так было с первой

постановкой в Париже «Тангейзера», когда Дич дирижировал за Вагнера девятнадцать лет спустя. Вагнеровский «Летучий Голландец» не имел большого успеха и в Дрездене. После четырех исполнений он был положен под сукно в этом городе на двадцать лет. Сегодня, однако, эта опера неизменно входит в репертуар всех немецких, а также многих других оперных театров.

ДЕЙСТВИЕ I

Первое действие открывается хором норвежских матросов, которых разыгравшаяся на море буря забросила в бухту фиорда. Их капитан Даланд объясняет случившееся в своем монологе и в заключение приказывает рулевому быть настороже, пока команда отдыхает. Молодой рулевой старается побороть усталость, затягивая любовную матросскую песню, но вскоре и его одолевает сон. В это время таинственный корабль входит в бухту и бросает здесь якорь. Его капитан, одетый во все черное, сходит на берег. Это Голландец, он поет длинную арию о своей роковой судьбе. Только раз в семь лет ему позволяется причалить к берегу в поисках женщины, которая хранила бы верность ему до смерти. Только такая женщина может избавить его от тяготеющего над ним проклятия. Не находя такой женщины, он вынужден вечно скитаться на своем корабле по морям, наводя ужас на всех, даже на самих пиратов. Когда Даланд встречает этого благородно выглядящего чужестранца, он расспрашивает его, кто он. Даланд узнает, что он — Голландец, ищущий приюта и готовый предложить свои сокровища за это. Голландец в свою очередь, спрашивает, нет ли у Даланда дочери, и, когда узнает, что есть, предлагает Даланду жениться на ней, обещая взамен неслыханные богатства. Он показывает полную пригоршню драгоценностей, и алчный норвежец тут же соглашается. Он приглашает Голландца в свой дом, находящийся неподалеку отсюда. Действие заканчивается хором норвежских матросов, готовящих свой корабль к отплытию в их родную бухту. Голландец последует за ними.



ДРЕЗДЕН
Государственная опера

Государственная опера в Дрездене, более известная как Оперный театр Земпера, – это великолепный вклад ее архитектора Готтфрида Земпера в историю немецкой оперы. Поразительно, насколько гармонично интерьер здания, дизайн которого подчинен его назначению, продиктовал его внешний архитектурный облик. Театр, расположенный на западной стороне Театральной площади, напротив Королевского дворца, отражает свое первостепенное значение для правящего дома, который на протяжении столетий демонстрировал свой глубокий интерес к искусствам.

Открывшийся в 1841 году как Королевский Саксонский оперный театр (Дрезденская придворная опера), он был одним из первых, в котором ставились спектакли самых разных жанров, прежде чем он был отдан исключительно опере. Первой оперной постановкой в новом театре была «Эврианта» Карла Марии фон Вебера.

В 1843 году капельмейстером театра был назначен Рихард Вагнер. Это произошло через год после премьеры его оперы «Риенци». Вскоре после его назначения на сцене театра состоялись премьеры двух других его опер – «Летучий Голландец» (1843) и «Тангейзер» (1845). Ввиду своей политической деятельности Вагнер вынужден был покинуть Дрезден; он иммигрировал в Швейцарию, где прожил тринадцать лет, и вернулся только после того, как был прощен.

Первоначальное здание Земпер-Оперы сгорело в 1869 году. После долгих дискуссий здание было вновь отстроено по проекту Земпера. После 1918 года Земпер-Опера стала официально называться Дрезденской государственной оперой. Первые четыре десятилетия XX века Дрезденская опера была главным местом постановок опер Рихарда Штрауса, именно здесь родилась и выросла мировая слава этого композитора. На этой сцене состоялись премьеры его «Саломеи» (1905), «Электры» (1908), «Кавалера розы» (1911), «Елены Египетской» (1928), «Арабеллы» (1933), «Молчаливой женщины» (1935).

Во время бомбардировки Дрездена в 1945 году театр был полностью разрушен (остались только стены). Хотя театр впоследствии был покрыт современной крышей и было много дискуссий по поводу постройки театра по совершенно новому проекту, ничего не было сделано вплоть до 1975 года, когда в Вене были обнаружены первоначальные архитектурные проекты Земпера (как и Вагнер, Земпер, в силу своей политической деятельности, вынужден был в 1849 году покинуть Германию и жить в Лондоне, Париже и Вене). Понадобилось десять лет, чтобы восстановить театр в его первоначальном облике. Открытие отреставрированного театра состоялось 13 февраля 1985 года (ровно сорок лет спустя после его разрушения) оперой «Вольный стрелок» Карла Марии фон Вебера – произведением, которое было исполнено последним перед закрытием театра в 1944 году. Это было признание того вклада, который внес композитор в историю Дрезденской оперы в первой четверти XIX века.

Отреставрированный театр стал одним из лучших в Европе по своим акустическим качествам, техническому оснащению сцены. Все спектакли в нем идут на немецком языке (из уважения к слушателям города, для которого он был построен, и в напоминание, что этот театр был создан в противовес итальянской оперной труппе), и в его репертуаре значительное место занимают творения «дрезденских» композиторов – Вебера, Вагнера и Рихарда Штрауса.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие начинается — аналогично первому — веселым хором, который поют, прядя на прялках , норвежские девушки; им подпевает Мария, кормилица Сенты. Все они ждут возвращения своих отцов, братьев и возлюбленных, которые плавают на корабле Даланда. Сцена происходит в доме Даланда, где на стене висит большой портрет Летучего Голландца, до сих пор лишь героя легенды. Но легенда эта полностью захватила воображение Сенты, дочери Даланда; она безучастна к веселью подруг и после хора поет свою балладу, в которой рассказывается об истории Голландца. Сента клянется в том, что сама будет преданной до гроба женой.

Молодой охотник Эрик только что прибыл с новостью о том, что корабль Даланда в бухте. Все устремляются встречать его. Все, кроме Эрика. Он удерживает Сенту. Он влюблен в нее и ожидает от нее согласия выйти за него замуж. Ей жаль юношу, но она совершенно поглощена мыслями о Летучем Голландце. Он отчаянно пытается убедить ее, обращается к ее разуму и обещает жениться на ней, но она дает только туманный, уклончивый ответ. Приход отца Сенты прерывает их разговор. Отец приводит с собой самого Голландца. Он так похож на того, кто изображен на портрете, что не остается никаких сомнений в том, кто он. И когда отец рассказывает о своих планах выдать Сенту замуж за гостя, она тут же, будто в каком-то трансе, соглашается.

Звучит большой, полный страстной любви дуэт. Действие завершается благословением, которое дает им Даланд.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие вновь переносит нас в фиорд. Оба корабля — Голландца и норвежского моряка — стоят в бухте. Норвежские матросы и их девушки пытаются зазвать команду таинственного голландского корабля принять участие в их веселье. Долгое время их веселые приглашения остаются безответными. Но вот команда голланского ко-

рабля неожиданно откликается — кратко, таинственно, насмешливо. Норвежцы обескуражены; они еще раз поют свой хор и затем удаляются.

Эрик снова умоляет Сенту отказаться от ее страстного увлечения Летучим Голландцем и вернуться к прежней любви. Голландец, подслушавший этот любовный разговор, решил, что Сента, как и все другие женщины, неверна ему. Несмотря на все ее мольбы, он и на сей раз приказывает своим матросам готовиться к отплытию и сам поднимается на борт своего корабля. Сента в отчаянии взбегает на высокий утес. «Я буду верна тебе до смерти», — кричит она и бросается в бездну. Корабль Голландца после столетий скитаний тонет в морской пучине. Норвежцы на берегу в ужасе видят, как Сента и Голландец наконец соединяются — в морской пучине. Летучий Голландец нашел свое — типично вагнеровское — спасение.

ЛОЭНГРИН

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто композитора, основанное главным образом на средневековой поэме «Состязание певцов в Вартбурге».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГЕНРИХ ПТИЦЕЛОВ, *германский король*	*бас*
ЛОЭНГРИН	*тенор*
ЭЛЬЗА, *принцесса Брабантская*	*сопрано*
ФРИДРИХ ТЕЛЬРАМУНД, *брабантский граф*	*баритон*
ОРТРУДА, *его жена*	*сопрано или меццо-сопрано*
КОРОЛЕВСКИЙ ГЛАШАТАЙ	*баритон или бас*

Время действия: 933 год.
Место действия: Антверпен.
Первое исполнение: Веймар, 28 августа 1850 года.

История «Лоэнгрина» дает повод для обсуждения извечной проблемы: должна ли опера исполняться на языке оригинала или на языке слушателей, для которых она поставлена. До того как композитор, который был также дирижером в Дрезденской опере, смог создать свое новое произведение, он вынужден был покинуть Германию из-за своих революционных убеждений. Это было в 1849 году, когда революционные идеи распространились по всей стране. Его временным прибежищем стала Швейцария, где не было шансов поставить эту оперу, и в конце концов он вернулся, полный надежд, во Францию и Англию. Но, несмотря на то что Вагнер в равной степени гордился своей музыкой и своей поэзией, он был далек от мысли, что

в какой-либо из этих стран его опера может быть поставлена по-немецки. Он писал в то время своему другу Эдуарду Девриенту: «Сейчас я занят переводом моей последней оперы «Лоэнгрин» на английский язык и подготовкой ее исполнения в Лондоне». Тогда из этих попыток ничего не вышло, и первое лондонское исполнение оперы состоялось более двадцати лет спустя, причем было оно не по-немецки и даже не по-английски, а по-итальянски.

Когда год спустя премьера оперы в конце концов смогла состояться, произошло это благодаря оригинальному немецкому языку, поскольку она была дана для немецкой публики. Это было в Веймаре в 1850 году, когда Вагнер все еще находился в изгнании. Оркестр был укомплектован всего пятью первыми скрипками и шестью вторыми. При этом произведение состояло из 38 номеров, а хоров исчислялось до тридцати. Несмотря на все усилия дирижера, которым был величайший поклонник Вагнера Ференц Лист, опера была плохо принята. (Как иначе могло быть при столь неадекватных средствах?)

Лист во всех подробностях сообщил Вагнеру о том, как прошла премьера, поскольку композитор не мог сам присутствовать на ней. Великий Вагнер был очень рассержен: исполнение длилось более четырех часов, что дало Вагнеру основание счесть, что Лист всюду брал слишком медленные темпы. Однако Вагнер никогда до этого не слышал оркестрового исполнения оперы — пусть хотя бы на репетиции, даже при минимальном составе оркестра; он только мог играть себе ее на фортепиано. Таким образом, он не осознавал, что эти длинные, тягучие пассажи в начале увертюры — как, впрочем, и многие, аналогичные им далее, — лучше всего звучат, когда исполняются оркестром очень медленно. На фортепиано, которое не в состоянии долго продлевать звучащий аккорд, такие эпизоды должны исполняться несколько быстрее. Одиннадцать лет спустя, когда Вагнер впервые слушал полное исполнение оперы (это было в Вене), он признал, что Лист был прав. Исполнение оперы целиком, без купюр и без учета антрактов, занимает три с половиной часа. Потому многие оперные театры купируют некоторые эпизоды, что может заметить только истинный aficionado (знаток либретто).

Лоэнгрин

УВЕРТЮРА

Любимая всеми увертюра к опере основана почти полностью на теме Священного Грааля. Сам Вагнер очень точно описал ее в романтически-возвышенном стиле: «Восторженному взгляду, исполненному жажды возвышенной, неземной любви, представляется сначала, будто прозрачнейший голубой эфир небес облекается в едва уловимые, но в то же время с волшебной силой приковывающие взор, чарующие образы. В бесконечно нежных, тонких линиях вырисовываются — постепенно все явственнее — очертания сонма ангелов, свершающих священнодействие, сопровождающих святой сосуд и неслышно спускающихся со светлых высот на землю. Волшебное видение, становясь все более отчетливым и зримым, изливает на многострадальную землю упоительно-сладостные ароматы: подобно златому облаку, ниспадают клубы восхитительного фимиама, завладевая чувствами изумленных людей, проникая до сокровеннейших глубин их сердец и заставляя их трепетать в дивном священном порыве. То упоительная боль, то блаженно-жуткая радость заполняют души созерцающих; подавленные ранее радости любви пробуждаются в них чудом животворного явления, разрастаясь с неодолимой волшебной силой. Вместе с нарастающим чувством любви теснится в груди, разрывая ее, могучее и страстное стремление полностью отдать себя, раствориться до конца в этом чувстве — и все это с такой силой, какой не знало еще никогда ни одно человеческое сердце...»

ДЕЙСТВИЕ I

Равнина на берегу Шельды, близ Антверпена. Правитель Германии в XII веке король Генрих Птицелов прибыл в Антверпен. И вот он сидит под вековым дубом Правосудия; возле него графы и дворяне саксонской дружины. Против них стоят брабантские графы и дворяне во главе с Фридрихом Тельрамундом; рядом с ним Ортруда. Глашатай, отделившись от свиты короля, выходит на середину сцены; по

его знаку четверо королевских трубачей трубят клич. Король Генрих обращается к собравшимся здесь рыцарям и говорит им о возобновляющейся войне с восточными ордами. Все готовы последовать за ним на битву. Но имеется одна трудность, и он призывает Фридриха Тельрамунда огласить суть дела. Фридрих Тельрамунд выступает вперед и с все усиливающимся волнением рассказывает удивительную историю. Готфрид Брабантский, будучи еще мальчиком, странным образом исчез. Его сестра, Эльза, на которой Тельрамунд когда-то намеревался жениться, взяла его с собой в лес, и больше мальчик оттуда не вернулся. Но это еще не все: она, должно быть, убила его. Таким образом, чтобы избежать брака с убийцей, Фридриху Тельрамунду пришлось взять себе в жены другую женщину – Ортруду Фрисландскую. И вот теперь во имя жены он провозглашает себя полноправным правителем Брабанта. На зов глашатого является Эльза, сама невинность, одетая во все белое. Она поет свою знаменитую арию «Сон Эльзы», в которой восторженно рассказывает о явившемся ей во сне прекрасном рыцаре, который обещал прибыть к ней и защитить ее. Спор, по общему согласию, должен быть решен, согласно средневековой традиции, в поединке. Но кто вступится за Эльзу? Глашатай торжественно трубит, оповещая о предстоящем турнире. Но никто не отзывается. Он трубит еще раз. И снова нет желающего выступить за Эльзу. Принцесса и ее служанки продолжают горячо молить, и – о чудо! – вдали появляется рыцарь в ладье, ведомой лебедем. Он в блестящем серебряном вооружении и опирается на свой меч; на голове у него шлем, а за спиной щит, у пояса маленький золотой рог. Фридрих в молчаливом недоумении смотрит на рыцаря. Ортруда, стоявшая до того в гордой позе, смертельно пугается при виде Лебедя. В сильнейшем смущени все обнажают головы. Стоя одной ногой в ладье, а другой уже на берегу, рыцарь наклоняется к Лебедю.. В простой арии он благодарит Лебедя, с грустью прощаясь с ним, и затем обращается к королю, предлагая свою защиту для Эльзы. Но прежде она должна дать два обета: выйти за него замуж, если он окажется победителем, и никогда не спрашивать его имени и откуда он пришел. Эльза принимает оба условия.

Рыцарь торжественно заявляет, что «Эльза невиновна и чиста душой, а лжив позорно Фридрих Тельрамунд». Трое саксонских дворян выходят на стороне рыцаря, трое брабантских — на стороне Фридриха; они торжественно проходят друг против друга и отмеряют место для боя. Когда все шестеро образовали полный круг, они вонзают в землю пики. Глашатай объявляет правила турнира. Король, оба соперника и рыцари произносят молитву.

Сам поединок очень краток. Тельрамунд повержен на землю, рыцарь-чужестранец великодушно сохраняет ему жизнь. Действие кончается большим ансамблем — хор славит победителя, имя которого никому не известно. Едва ли я открою секрет, если скажу, что это — Лоэнгрин.

ДЕЙСТВИЕ II

Хотя жизнь Тельрамунду была сохранена, оба — он и его жена Ортруда — оказались в немилости. Ночь они провели в пререканиях на ступенях антверпенского собора, где на утро должно состояться бракосочетание Эльзы и ее спасителя. Прежде чем настает рассвет, на балконе появляется Эльза в белом одеянии; она проходит к балюстраде, облокачивается на нее и подпирает голову рукой. Фридрих и Ортруда сидят на ступенях собора против нее, в темноте. Ортруде, притворившейся дружественно настроенной по отношению к Эльзе, удается заполучить для себя почетное место на свадебном торжестве.

Настает рассвет, во дворе замка появляются рыцари и другие люди. Глашатай извещает о двух важных вещах: во-первых, Эльза и ее спаситель должны пожениться и, во-вторых, поход против венгров должен начаться вскоре после этого под предводительством нового правителя Брабанта — то есть, конечно, Лоэнгрина.

Затем начинается долгая свадебная процессия. Все рыцари и дамы собираются и поют хвалу прелестной супружеской чете. Но неожиданно появляется Ортруда, она насмехается над Эльзой, что та не знает даже имени и происхождения своего жениха. Эльза напугана, но ее успокаивает появление

короля с его воинами. Ортруде приказано удалиться, и процессия возобновляет свое шествие, которое прерывается еще раз — теперь из-за Тельрамунда. Стоя на ступенях собора с четырьмя своими людьми позади, он преграждает путь процессии и выражает свои обвинения в еще более резкой форме, чем Ортруда. Он требует, чтобы сам король задал вопрос об имени и происхождении чужестранца. На это отвечает рыцарь. Он не скажет об этом никому, кроме Эльзы. Она действительно желает спросить его? В конце концов, Эльза — всего лишь человек и к тому же женщина. Прошел больший срок, чем могла бы выдержать любая героиня, и Эльза начала сомневаться. Затем — после очень красивого концертного номера — свадебная церемония возобновляется, и пока Эльза не задает своего фатального вопроса. Тельрамунду удается шепнуть Эльзе, что ночью он будет находиться рядом. Но она отталкивает его, и процессия радостно движется дальше в собор.

Тогда, уже перед самым входом в собор, зловеще еще раз появляется Ортруда. Лейтмотив запретного вопроса гремит в оркестре, и действие завершается музыкой, в которой мастерски соединяются мотивы сомнения и радости.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Блестящее оркестровое вступление после нескольких своих последних тактов, в которых происходит модуляция (из соль мажора в си бемоль мажор), приводит прямо к знаменитому «Свадебному хору». Участники свадебных торжеств поют его счастливой чете в ночь их свадьбы и затем оставляют их наедине в свадебных покоях. Эльза и ее все еще безымянный рыцарь — теперь уже ее муж — поют любовный дуэт, но в этот момент сомнения вновь овладевают ею. Ее супруг старается смягчить их арией, в которой сравнивает ее с нежнейшими ароматами природы. Однако сомнения не проходят. Он сурово напоминает ей о данной ему клятве и повторяет свои торжественные уверения в любви. Но яд, который Ортруда и Тельрамунд влили в уши Эльзы, продолжает действовать. Ей уже видится ладья, ведомая лебедем, который увозит ее

супруга. И она уже вне себя, исступленно, не обращая внимания на протесты супруга, в конце концов задает фатальный вопрос: «Скажи мне — кто же ты?»

Прежде чем он решается ответить (а ответить он должен), в спальню врывается Тельрамунд и с ним четверо из его людей. Эльза мгновенно передает Лоэнгрину меч, и он тут же убивает Тельрамунда — нанеся ему всего один, но сверхъестественной силы удар. «Все наше счастье прошло, как сон!..» — с печальным вздохом произносит Лоэнгрин. Он приказывает перенести и положить тело перед королем, а Эльзе предстать перед монархом в своих парадных одеждах.

Сцена 2. Без перерыва сцена превращается в то, чем она была в первом действии: равнина на берегу Шельды. Розоватый свет утренней зари. Постепенно разгорается солнечный день. Сюда сходятся графы со своими дружинами, готовыми отправиться в поход. Раздаются звуки труб короля. Король со своей саксонской дружиной появляется слева. Все мужчины ударами в щиты приветствуют короля Генриха. Четыре дворянина приносят на носилках тело Фридриха и кладут его на землю в середине круга. Появляется Эльза с большой свитой женщин. Она медленно приближается неуверенной походкой. Король идет ей навстречу и провожает ее к креслу, установленному против дуба Правосудия. Появляется Лоэнгрин, вооруженный так же, как в первом действии; он идет на авансцену, торжественный и серьезный. Звучит его рассказ. Спокойно, но твердо он рассказывает о своем доме на горе Монсальват, где рыцари охраняют святой Грааль и служат ему. «Из года в год слетает с неба голубь, чтоб новой силой чашу наделить: святой Грааль — источник чистой веры, и в чаше искупленье он несет». Его отец — Парсифаль, король всех рыцарей Грааля, а сам он — Лоэнгрин. Но теперь, поскольку его тайна открылась, он должен вернуться. И как бы он ни сожалел, он должен покинуть не только свою супругу, но и короля Генриха.

Неожиданно слышатся крики со стороны берега. Они сообщают о приближении Лебедя, везущего ладью. При всеобщем напряженном ожидании Лоэнгрин идет к берегу и, наклонившись к Лебедю, грустно глядит на него. Затем в порыве жестокой скорби он вновь возвращается к Эльзе. На

сей раз он сообщает ей поразительную вещь: лишь год ей нужно было бы ждать, и тогда «в сиянье Грааля дивном твой брат вернулся б, ведь он жив еще». Теперь же он, Лоэнгрин, обязан возвратиться к себе. И он передает Эльзе свой меч, рог и кольцо, чтобы она, когда вернется Готфрид, передала их ему. Лоэнгрин направляется к берегу реки. Он торжественно преклоняет колено и предается немой молитве. Взоры всех обращены на него с напряженным ожиданием. С неба слетает белый Голубь Грааля и парит над ладьей. Лоэнгрин бросает на него взгляд, полный благодарности, быстро встает и освобождает Лебедя от цепочки. Лебедь тотчас же погружается в воду, а вместо него из воды Лоэнгрин выводит на берег прекрасного мальчика в блестящем серебряном одеянии. Это Готфрид. «Господь Всевышний дарит Брабанту верный меч и щит!» — говорит Лоэнгрин. Он быстро прыгает в ладью, которую Голубь тут же увозит. Эльза с последним радостным просветлением глядит на Готфрида; тот идет вперед и склоняется перед королем. Все смотрят на мальчика с блаженным изумлением; брабантцы почтительно преклоняют перед ним колена. Готфрид спешит в объятия Эльзы. Краткий миг восторга, и вслед затем Эльза быстро обращает свой взор в сторону берега. Лоэнгрина уже не видно. Он вновь появляется уже вдали. Склонив голову, он стоит в ладье, опершись на свой меч. Испустив последний вздох, Эльза падает на землю бездыханная.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств этого сюжета. При том, что история Лоэнгрина легендарна, время событий, о которых идет речь в опере, может быть точно установлено. Правление короля Генриха Птицелова достаточно хорошо документировано. В 923 году он заключил мирный договор с венграми на десять лет. В своей вступительной речи в первом действии оперы (которая часто решительно купируется) король сообщает собравшимся воинам, что эти десять лет истекли.

ЛУИЗА

Опера в четырех действиях Джузеппе Карпентьера
на либретто (по-французски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛУИЗА	*сопрано*
ЖУЛЬЕН, *ее возлюбленный*	*тенор*
ЕЕ ОТЕЦ	*бас*
ЕЕ МАТЬ	*контральто*
ЛУНАТИК	*тенор*

Время действия: 1900 год.
Место действия: Париж.
Первое исполнение: Париж, 2 февраля 1900 года.

Истинным главным героем «Луизы» является Париж. Это город, в котором опера была впервые поставлена почти столетие назад — 2 февраля 1900 года, если быть точным. И Париж, хотя он и поражает и даже шокирует в том виде, в каком он представлен в опере, получил музыкальный портрет самого своего сердца. В апреле 1900 года, через два месяца после премьеры, с певицей, исполнявшей тогда заглавную партию, сделалось плохо прямо на сцене во время второго действия. Спектакль продолжила совершенно неизвестная публике девушка, притом иностранка, которая значилась во втором составе спектакля. Хотя она никогда до этого не выступала на большой оперной сцене, ей пришлось дебютировать главной арией оперы — арией Луизы из третьего действия. Успех был мгновенным, и более чем на тридцать лет она становится любимицей французской оперной публики. Имя ее Ма-

рия Гарден. Она спела «Луизу» на сцене «Опера комик» более двухсот раз.

Эта опера произвела фурор в Париже того времени в силу нескольких причин. Прежде всего, это ее импрессионистическая музыка. Такое впечатление производили некоторые реминисценции Дебюсси в опере; однако, следует иметь в виду, что «Луиза» на два года старше «Пеллеаса и Мелизанды». Во-вторых, в опере едва ли найдется хоть одна ария, написанная по привычным образцам. Ария Луизы и «Колыбельная» в последнем действии – это те немногие эпизоды, которые можно исполнять отдельно как концертные номера. В-третьих, либретто (самого композитора) написано не в стихах, а в прозе, и это обстоятельство делает пьесу как бы слишком реалистической для оперы. В-четвертых, — и это самое главное – действие оперы происходит в то же время, в какое живет ее слушатель, а действующие в ней лица – представители низших классов. То есть ведущие певцы выглядят и говорят, как мужчины и женщины, работающие на улицах и фабриках самого Парижа. Ничего подобного не было раньше на парижской оперной сцене.

ДЕЙСТВИЕ I

Первое действие происходит в квартире рабочего в доходном доме. Его дочь Луиза влюблена в одного романтически настроенного молодого поэта, который занимает соседнюю комнату. Этот юноша, Жульен, может быть прямым потомком Рудольфа, поэта в «Богеме». Когда опера начинается, он стоит на балконе, жестами, через окно, объясняясь в любви «Мими» – то есть своей Луизе. Они вспоминают о том, как они встретились, и обсуждают свой побег, на который они решились, если родители Луизы не дадут согласия на их брак. Ее мать, которая теперь появляется и нарушает их диалог, считает Жульена никчемным и говорит об этом совершенно откровенно. Затем с работы возвращается отец. Он очень устал, и его жена и дочь уговаривают его, чтобы он немного отдохнул и отвлекся от работы. Но он чувствует, что не может себе этого позволить; и кроме того, он убеж-

ден, что самое лучшее, что может быть на свете, это работать на благо своей семьи, чтобы она была счастлива и всегда все были вместе. За ужином отец читает письмо, которое Жульен оставил для него и в котором он просит благословить его брак с Луизой. Отец настроен доброжелательно, но что касается матери Луизы, то ее эта просьба приводит в негодование. Когда же девушка возражает на особенно резкие высказывания матери в адрес ее возлюбленного, мать дает ей пощечину. Отец, однако, всеми силами пытается восстановить спокойствие. Он просит дочь сесть и почитать ему вслух газету. В статье, которую она начинает читать, обсуждаются некоторые весенние проблемы в Париже. Это всегда очень сентиментальная тема, и девушка не может сдержать слез.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 происходит на улице, у подножия Монмартра, прямо напротив ателье портного, где Луиза работает. Вся первая половина этой сцены — незатейливые зарисовки жизни парижских улиц ранним утром. Оркестровое вступление рисует пробуждение Парижа, и, когда занавес поднимается, мы видим множество народа: молочницу, девушку-разносчицу газет, тряпичницу, старьевщика и многих других, занимающихся своим делом и при этом отпускающих циничные реплики в чисто французском стиле о жизни вообще. Персонаж, фигурирующий в списке действующих лиц как Лунатик (он гуляка, возвращающийся под утро домой в своем вечернем костюме), сам себя характеризует как парижский Дух Наслаждения, и, когда он уходит, старьевщик посылает ему вслед ругательства, поскольку тот соблазнил его дочь и они сбежали.

Появляется Жульен, также чтобы покрасоваться со своими друзьями из мира богемы там, где работает Луиза. Он рассказывает им о своем плане: если отец воспротивится его намерению жениться на Луизе, он просто похитит ее из дома. Эта романтическая идея у всех находит бурное одобрение, а один из друзей советует украсить Луизу венком как музу.

А вот наступает момент, когда мать Луизы провожает дочь в ателье; это происходит обычно каждое утро. Жульен и его друзья уходят, распевая серенаду; тем временем Жульен в романтическом расположении духа заявляет, что мешанина звуков, которую он слышит вокруг себя, это голос самого Парижа, нашептывающего ему об успехе его амурных планов. В конце концов, когда мать Луизы уходит, Жульену удается перехватить свою возлюбленную. Сначала она говорит ему, что так любит своих родителей, что никогда не сможет оставить их, но ведь и его она тоже любит! Страсть все больше и больше овладевает Жульеном, и в конце концов Луиза сдается. Она обещает вскоре убежать с ним, но пока — с окончанием этой сцены — она исчезает за дверью своего ателье. Издалека вновь слышен голос города — дудка пастуха, выгоняющего коз в предместье Парижа.

Сцена 2 переносит нас внутрь ателье, в то помещение, где девушки шьют платья. Все подтрунивают над Луизой, что она влюблена. Вскоре с улицы доносятся голоса веселой компании, а затем и голос Жульена. Он поет серенаду. Все девушки восхищаются его голосом и привлекательной внешностью, и, пока они столпились у окна и выглядывают на улицу, Луиза совсем теряет голову — теперь она окончательно покорена Жульеном. Она незаметно, тихо выходит из цеха, чтобы бежать с ним.

ДЕЙСТВИЕ III

После вступления третье действие начинается с самой известной в этой опере арии — «Depuis le jour». Луиза и Жульен скрываются в маленьком домике на склоне Монмартра, откуда виден весь Париж. В этой своей арии Луиза выражает чувство экстатичного счастья от своего нового существования со своим возлюбленным. Вся первая половина действия — это, в сущности, длинный любовный дуэт не только совершенно влюбленных друг в друга созданий, но и столь же страстно влюбленных в Париж.

С окончанием дуэта на сцене появляется хор представителей богемы. Они пришли, чтобы приветствовать Жульена

и Луизу, и Луиза — это кульминация торжества — увенчивается как королева Монмартра. Лунатик выступает во всей этой церемонии в качестве короля дураков.

Неожиданно в глубине сцены появляется фигура отца Луизы; он быстро прекращает все это веселье. Он пришел сообщить Луизе, что ее мать очень больна; он рассказывает ей о том, как он ночью прокрадывается в ее комнату в тревоге, не умерла ли она. Жульен тоже очень тронут горем старика и его рассказом, и он отпускает Луизу домой, уверяя ее, что она может вернуться к нему в любой момент, когда захочет.

ДЕЙСТВИЕ IV

Когда это действие только начинается, отец, по-видимому, поправил свое здоровье. Он снова работает. К своей бедности он относится философски. Обстоятельство, позволяющее ему так к этому относиться, это то (как мы можем это предположить), что его любимая дочь снова с ним. Он старается обращаться с ней ласково. Он заключает ее в свои объятия и поет колыбельную песенку. Но Луиза отказывается от этого благополучия. Она стремится вернуться к своему возлюбленному, к своей свободной жизни, там, на вершине Монмартра. За окнами ее комнаты слышатся звуки веселой компании в ритме вальса, и Луиза подхватывает их и, потеряв голову, поет о свободной жизни и свободной любви. Ее родители шокированы, а отец просто приходит в ярость. В конце концов он кричит ей, чтобы она убиралась вон. Если это то, чего она хочет, пусть идет, пусть танцует, пусть смеется! Он даже начинает наступать на нее, и тогда мать встает между ними. Но Луиза ловит отца на слове — и выбегает из комнаты, чтобы вернуться к Жульену.

Только теперь старик понимает, что он наделал. «Луиза, Луиза!» — кричит он. Но ее нет. Он гневно потрясает кулаком городу, который похитил у него его дочь. «Париж!» — стонет он, полный ненависти к этому городу.

ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК

Опера в двух действиях Гаэтано Доницетти на либретто (по-итальянски) Фелице Романи.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АДИНА, *богатая девушка*	*сопрано*
НЕМОРИНО, *молодой крестьянин*	*тенор*
БЕЛЬКОРЕ, *сержант*	*баритон*
ДУЛЬКАМАРА, *лекарь-шарлатан*	*бас*
ДЖАННЕТТА, *крестьянская девушка*	*сопрано*

Время действия: XIX столетие.
Место действия: Италия.
Первое исполнение: Милан, 12 мая 1832 года.

Доницетти выдавал оперы буквально десятками. Согласно последним подсчетам, произведенным Джанандреа Гавацценн в его новой итальянской биографии композитора, всего их было семьдесят, а «Любовный напиток» — сороковая по счету. Композитору было всего тридцать четыре года, когда он написал ее. Одно из писем Доницетти, которое цитирует Гавацценн, дает представление о том, насколько быстро он работал. Адресуясь к своему либреттисту, он писал: «Я должен написать оперу за две недели. Вам на вашу работу я даю неделю. Но поимейте в виду: у нас есть немка примадонна, тенор, который заикается, буффо с голосом, как у козла, и никудышный французский бас. При всем этом вы можете себя прославить».

И действительно, прославились оба — и композитор и либреттист. А теноровая партия и впрямь написана для героя, который заикается!

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Действие происходит в итальянской деревне приблизительно в то время, когда и была написана опера, то есть в тридцатые годы XIX столетия. Героиня, Адина, — богатая молодая женщина, владеющая несколькими фермами. На одной из них и разворачиваются события оперы. Хор друзей Адины поет как раз в тот момент, когда поднимается занавес и начинается опера. Друзья Адины поют прелестный номер, ведущий голос в котором принадлежит близкой подруге Адины, Джаннетте. Тем временем Неморино, безответно влюбленный в Адину, поет о своей любви к ней в нежной арии «Quanto è bella, quanto è cara» («Как красива, как грациозна»).

Что же касается Адины, то она в это время читает собравшимся у нее друзьям роман о Тристане и Изольде. В нем рассказывается, как его герои полюбили друг друга благодаря вошебному эликсиру, и Неморино, рассуждая как бы сам с собой, загорается желанием раздобыть такой волшебный напиток.

Раздаются звуки барабана — это солдаты под командованием сержанта Белькоре вступают в деревню. Внимание бравого вояки Белькоре сразу же привлекает Адина, и он довольно бурно излагает ей свое предложение выйти за него замуж. Девушка легко, но кокетливо отвергает его. Теперь, когда все остальные расходятся, своими ухаживаниями донимает ее бедный заикающийся Неморино. В долгом дуэте Адина отправляет прочь и Неморино (в город к больному дяде), который поднадоел ей патетичными изъявлениями своей любви («Chiedi all'aura lusinghiera» — «Попроси легкий ветерок»).

Сцена 2 переносит нас на деревенскую площадь. Все поселяне высыпали сюда — они взволнованы появлением в их краях богато одетого человека. Это д-р Дулькамара, и он представляется знаменитой комической арией «Udite, udite, o rustici» («Услышьте, услышьте, о поселяне»). Он — лекарь-шарлатан и к тому же торгует всякой всячиной. И что же он имеет на продажу? Конечно, волшебный эликсир. Выпей его — и ты станешь неотразим в любви! Почти все выстраиваются к доктору за напитком, который стоит к тому же столь

дешево. Но подозрительный Неморино хочет именно тот напиток, который «Изольду приворожил». Он получает его... за гораздо большую цену (Неморино расстается с последней золотой монетой). Конечно же, это точно такая же бутылка, как и все другие — то есть бутылка обычного бордо. Но Неморино принимает изрядное его количество, пьянеет и, теперь уверенный в себе, довольно бесцеремонно обращается к Адине. Такое новое и неожиданное к себе отношение задевает самолюбие девушки, и она тут же, назло Неморино, дает согласие сержанту Белькоре, сопернику Неморино, выйти за него замуж.

Бедный Неморино! Дулькамара ведь сказал ему принять эликсир через двадцать четыре часа, но Адина уже пообещала выйти замуж за Белькоре этим же вечером, так как получен приказ на следующее утро сержанту выступить в поход. Все приглашаются на свадьбу, а Неморино молит — тщетно — отложить ее хотя бы на день. Этим концертным номером (квартет с хором «Adina credimi, te ne scongiuro» — «Адина, поверь, тебя умоляю») завершается первое действие оперы.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 начинается с событий, происходящих несколько часов спустя после того, что случилось в первом действии. Все поселяне собрались в саду дома Адины, чтобы помочь ей приготовить все необходимое для празднования ее свадьбы с сержантом Белькоре. Д-р Дулькамара играет в этом главную роль: вместе с Адиной он поет баркаролу — очаровательный дуэт, начинающийся словами: «Io son ricco e tu sei bella» («Я богат, а ты прелестна»). Когда сообщают о приходе нотариуса, сбитый с толку влюбленный Неморино советуется с д-ром Дулькамарой по поводу своего неприятного положения. Естественно, шарлатан рекомендует ему приобрести у него еще одну бутылку эликсира — такую, которая на сей раз даст результат уже через полчаса. К сожалению, у Неморино нет больше денег. В результате, когда доктор оставляет его, он обращается за советом к своему сопернику, сержанту Белькоре. Тот рекомендует ему записаться в действующую армию, поскольку в таком

случае он получит двадцать скуди — такова плата каждому рекруту. В забавном дуэте достигается соглашение, и Неморино пулучает свое вознаграждение.

Сцена 2. Как и должно быть в мире музыкальной комедии, все оборачивается самым лучшим образом в финальной сцене оперы, действие которой происходит в тот же вечер. Мы узнаем — из хора болтливых девушек, — что Неморино только что стал обладателем дядиного наследства. Сам Неморино еще ничего не знает об этом, и, когда он появляется — теперь более самоуверенный, чем раньше, из-за выпитой второй дозы «эликсира», — все девушки в него тут же влюбляются. Он ведет себя так, как будто на него не производит никакого впечатления их внимание, даже внимание со стороны его возлюбленной Адины; и она, в свою очередь, теперь очень расстроена таким оборотом дела. Д-р Дулькамара, видя шанс заполучить нового клиента, предлагает Адине свой эликсир. В прелестном дуэте она объясняет, что у нее самой есть эликсир получше его, а именно набор различных женских хитростей.

В этот момент Неморино, оказавшись один, поет свою самую знаменитую арию в этой опере — «Una furtiva lagrima» («Слезы любимой видел я»). Он видит, как несчастна Адина, и в этой своей арии уверяет, что с радостью умер бы, лишь бы она была счастлива. Тем не менее, когда Адина подходит к нему, он демонстрирует свое равнодушие к ней. И даже когда она отдает ему выкупленную ею у Белькоре его рекрутскую расписку, он не смягчается. В конце концов она не в силах больше сдерживаться и признается, что любит его. Их дуэт завершается страстным излиянием чувств, — конечно, они счастливы. И теперь опера стремительно движется к своему концу. Белькоре воспринимает эти новости философски: на свете немало других предметов, достойных завоевания бравым солдатом, говорит он. О том, что Неморино стал обладателем наследства, знают уже все. А старый добрый д-р Дулькамара искренне убежден сам и убеждает других, что счастье влюбленных — это результат действия его химических опытов, то есть изобретенного им эликсира. Опера кончается тем, что все покупают себе по бутылке этого «Любовного напитка».

ЛЮБОВЬ ТРЕХ КОРОЛЕЙ

Опера в трех действиях Итало Монтемецци на либретто (по-итальянски) Сема Бенелли, основанное на одноименной драме Бенелли.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АРКИБАЛЬД, *король Альтуры*	*бас*
МАНФРЕД, *его сын*	*баритон*
ФИОРА, *жена Манфреда*	*сопрано*
АВИТО, *прежний принц Альтуры*	*тенор*
ФЛАМИНИО, *воин замковой стражи*	*тенор*

Время действия: X век.
Место действия: Италия.
Первое исполнение: Милан, 10 апреля 1913 года.

Уже в последние годы жизни, которые он провел в Калифорнии (США), Итало Монтемецци сформулировал свое музыкальное кредо. Музыка, в которой нет мелодии, неубедительна, сказал он. Ни академический формализм, ни «реализм» в музыке, говорил он, не привлекают его. Единственное, что он желает, это окунуть персонажей своих опер в музыкальную атмосферу, в которой они жили бы и выражали себя.

На первый взгляд это кажется довольно умеренными амбициями, но достичь этого могли лишь очень тонко чувствующие композиторы. В своей опере «Любовь трех королей» он осуществил это с ошеломляющим успехом. Об отчаянно драматической истории опера повествует с достоинством и обстоятельностью, которые редко можно встретить в творениях даже более реалистических «реалистов», каковыми были веристы, к которым Монтемецци порой причисляют. Одна-

ко при этом не теряется ни грана высокого драматического эффекта.

Довольно странно, но шедевр Монтемецци обычно более высоко оценивается в стране, принявшей композитора, то есть в Соединенных Штатах, чем в его родной Италии. Сюда, за океан, его постоянно приглашали дирижировать исполнениями своих произведений, и в его опере были заняты ведущие исполнители. Он был сдержанным человеком, и все любили его как гуманистическую личность и уважали как музыкального поэта безукоризненной честности.

ДЕЙСТВИЕ I

За сорок лет до тех событий, с которых начинается действие оперы, Аркибальд захватил север Италии и сделал себя королем Альтуры. По настоянию Аркибальда одним из условий заключения мирного договора было то, что красавица Фиора, обрученная с местным принцем Авито Альтурским, становилась невестой его собственного сына, Манфреда.

Так оно и произошло, и Аркибальд, теперь слепой старик, продолжает жить в королевском замке, с подозрением относясь к своей невестке. Несмотря на свою слепоту, он остро чувствует всеми другими чувствами и нервами все, что происходит с ним и вокруг него.

Когда опера начинается и поднимается занавес, мы видим зал замка, погруженный в глубокий сумрак. Манфреда нет — он на войне, и старый Аркибальд очень надеется на его возвращение. В ожидании Манфреда горит канделябр, и после разговора с гвардейцем, Фламинио, о событиях сорокалетней давности, Аркибальд приказывает ему потушить свет: этой ночью Манфред не вернется. Фламинио, который преданно служит новому королю, остается, однако, патриотичным альтуранцем даже по прошествии всех этих лет. Когда приближается рассвет и он слышит отдаленные звуки деревенской свирели, он с тревогой уводит старика прочь, так как знает, что означает этот звук.

Почти тут же после их ухода в зал из своей комнаты входит Фиора и с нею Авито. Их невинная любовь есть нечто

такое, что Аркибальд, по-видимому, чувствует, и Авито смущается еще больше, когда замечает, что свет был погашен: кто-то, чувствует он, мог шпионить за ними. Фиора старается ободрить его, и здесь происходит короткая, но страстная любовная сцена. Вдруг за сценой слышится крик: «Фиора! Фиора! Фиора!» Авито предпочитает скрыться, прежде чем возвращается Аркибальд. Она, кажется, тоже старается воспользоваться слепотой старика, но он догадывается о ее присутствии — он слышит ее взволнованное дыхание, он требует ответа, с кем она только что говорила.

Ласково и вкрадчиво она лжет ему: здесь никого не было, говорит она, но она чувствует также, что он ей не верит. К счастью, их прерывает Фламинио, который сообщает о приближении Манфреда. Этот необычайно страстно любящий свою жену воин покинул поле военных действий, чтобы провести с ней ночь. Она приветствует его больше с вежливостью, чем с теплотой, рассказывает ему, как она его ждала (что Аркибальд, говорит она, подтвердит), и отводит его в свою комнату. Когда они удаляются, старик бормочет сам себе горькую молитву: «О Господь, после того, как ты забрал мои глаза, позволь мне в самом деле быть слепым!»

ДЕЙСТВИЕ II

На следующий день Манфред должен попрощаться с Фиорой и вернуться в полк. На террасе, расположенной высоко на стене замка, он просит у нее какой-нибудь знак ее расположения, но тщетно. Затем он молит лишь о том, чтобы она помахала ему шарфом, пока он не исчезнет из поля зрения. Она тронута – больше из жалости, чем по любви – и, когда он уходит, она берет шарф у служанки и машет им с зубчатой стены замка. Но когда приходит Авито, скучное махание прекращается. Он также желает уехать и навсегда, но их страсть берет верх над ними, и в разгар их дуэта возвращается Аркибальд с Фламинио. Он не может, конечно, видеть Авито, который с кинжалом бросается на него. Но Фламинио молча вмешивается; Фиора дает ему знак бежать, и он так и поступает.

Теперь старик маниакально обвиняет Фиору в том, что она была с любовником. Испуганная, но еще гордо сохраняющая самообладание, она сначала все отрицает. Он холодно держится с нею, и теперь она в отчаянии говорит ему, что действительно, у нее есть любовник и что она с ним смеется над стариком. Он настойчиво требует, чтобы она сказала его имя, и она столь же настойчиво отказывается это сделать. В конце концов он толкает ее на скамью и с холодной ненавистью душит ее насмерть.

Манфред, который видит, что прощальные взмахи шарфом прекратились, в тревоге, что Фиора может упасть с парапета, спешно возвращается. Его отец рассказывает ему, что он сделал и почему, и Манфред ощущает глубочайшее чувство жалости к красавице, которая могла испытывать такую сильную любовь, хотя и не к нему. Аркибальд поднимает безжизненное тело Фиоры, кладет его на свои все еще сильные плечи и удаляется со сцены вслед за своим скорбящим сыном.

ДЕЙСТВИЕ III

Тело Фиоры лежит в склепе в замке. За сценой слышно пение хора, поющего панихиду. На сцене — группа альтуранцев, которые скорбят о потере своей принцессы и выкрикивают возгласы мщения.

Когда входит Авито, они почтительно отступают. Он обращается к ней; он рыдает в отчаянии, и в конце концов склоняется к ней, чтобы поцеловать ее губы. Манфред, вошедший в этот момент, говорит ему, что ее губы были капканом, чтобы схватить любовника, чье имя она так отчаянно скрывала. Но Авито счастлив умереть за любовь Фиоры. Тем временем Манфред снова ощущает лишь сожаление, что столь сильная любовь, как ее, не могла принадлежать ему, который любил ее так же сильно. Он тоже склоняется к ней, чтобы испить с ее губ этот смертельный яд.

Когда слепой Аркибальд ощупью пробирается ко гробу и спотыкается о лежащее у его ног тело, то им оказывается Манфред, которого он узнает. От своего умирающего сына он узнает, сколь трагичным и фатальным оказался его план.

ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР

Опера в трех действиях Гаэтано Доницетти на либретто (по-итальянски) Сальваторе Каммарано, основанное на романе Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛОРД ЭНРИКО АШТОН ЛАММЕРМУРСКИЙ	*баритон*
ЛЮЧИЯ, *его сестра*	*сопрано*
АЛИСА, *компаньонка Лючии*	*сопрано или меццо-сопрано*
ЭДГАРДО, *владелец Равенсвуда*	*тенор*
ЛОРД АРТУРО БАКЛОУ	*тенор*
РАЙМОНДО, *капеллан Ламмермура, воспитатель Лючии*	*бас*
НОРМАН, *начальник равенсвудского гарнизона*	*тенор*

Время действия: 1669 год.
Место действия: Шотландия.
Первое исполнение: Неаполь, 26 сентября 1835 года.

Роман Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста» в наше время редко читают, поскольку он не принадлежит к числу лучших его творений. Тем не менее он привлекал к себе внимание оперных композиторов как богатый возможностями сюжет. И три композитора — Бредаль, Карафа и Маззукато — воспользовались им еще до Доницетти. Ни одна из ранних оперных версий не сохранилась на театральных подмостках, а из всех произведений самого Доницетти эта опера оказалась самой часто исполняемой.

Доницетти особенно мог привлекать этот сюжет, поскольку один из его дедушек, Доналд Айзетт, был шотландцем. Тем не менее, для целей оперы имена скоттовских персонажей были благоразумно изменены на их более благозвучные

итальянские эквиваленты. Так, Люси стала Лючией, Генри — Энрико, Эдгар — Эдгардо; но названия мест, где происходит действие оперы, остались прежними. Были сделаны и еще некоторые изменения, помимо необходимых сокращений. Например, скоттовский Эдгар кончает жизнь в высшей степени не по-оперному — он дико мчится на своей лошади в зыбучих песках. Ни один тенор не смог бы спеть две длинные арии, заканчивающиеся верхним ре бемолем, в подобных обстоятельствах. Эдгардо у Доницетти, таким образом, вместо скачки на лошади вполне разумно наносит себе удар кинжалом. При таком исходе итальянский тенор имеет значительное преимущество. Заключительная ария, кстати, одна из лучших, написанных Доницетти, была наскоро сочинена и записана всего за полтора часа, когда композитор ужасно страдал от головной боли.

Но в первую очередь эта опера — превосходное средство продемонстрировать талант не столько тенора, сколько сопрано, и многие великие певицы выбирали ее для своего дебюта в Нью-Йорке. Среди них Аделина Патти, Марчелла Зембрих, Нелли Мелба, Мария Баррьентос и Лили Понс. Две из них — Понс и Зембрих — также выбрали эту роль, чтобы отметить свои юбилеи двадцатипятилетия своих дебютов в «Метрополитен-опера».

ДЕЙСТВИЕ I
ОТЪЕЗД

Сцена 1. В саду замка Равенсвуд, ныне захваченного лордом Энрико Аштоном, отряд гвардейцев под командованием Нормана ищет прокравшегося сюда человека. Пока идет этот поиск и осмотр каждого куста и грота, сам Энрико рассказывает Норману, а также воспитателю Лючии капелану Раймондо о сложных обстоятельствах, в которых он теперь находится. Он надеется поправить их, устроив брак своей сестры Лючии с богатым и могущественным лордом Артуро Баклоу, которому весьма благоволит монарх. К несчастью, Лючия не желает участвовать в этом. Норман, у которого имеется подозрение о причине этого

нежелания Лючии, с насмешкой говорит, что оно кроется в любви Лючии к другому. И он рассказывает, как однажды какой-то незнакомец спас ее от взбесившегося быка и что с тех пор она тайно встречается со своим спасителем каждое утро в этом саду. Незнакомец, о котором говорил Норман, – не кто иной, как Эдгардо Равенсвудский, заклятый враг Энрико.

В этот момент возвращается отряд стражи. Стражники заметили незнакомца, но не смогли его задержать. Однако они со всей определенностью подтверждают, что это именно Эдгардо. Энрико обуревает жажда мести («Cruda funesta smania» – «Дикая жажда мщения»). Со всей злобой он выражает свою ненависть к человеку, являющемуся заклятым врагом его семьи, который угрожает разрушить его планы выгодного брака Лючии.

Сцена 2 предваряется совершенно восхитительным соло арфы – возможно, рисующим парк, где происходит эта сцена, а возможно, двух прелестных женщин, сидящих у фонтана и поглощенных откровенным разговором. Лючия ди Ламмермур рассказывает своей подруге Алисе таинственную историю об этом фонтане, а та, в свою очередь, настоятельно советует ей прекратить видеться с ее возлюбленным Эдгардо, которого она встречает в этом саду. Но Лючия отстаивает свою любвь к Эдгардо и восторженно воспевает его. История фонтана рассказывается в нежно льющейся мелодии («Regnava nel silenzio» – «Тихая ночь царила вокруг»), ее любовь воспевается в арии («Quando rapita in estasi»).

Когда входит сам Эдгардо, чтобы встретиться со своей возлюбленной, Алиса тактично удаляется. Он обязан, говорит он Лючии, уехать во Францию; но прежде, чем отправиться в путь, он хотел бы помириться с Энрико, сказать ему о своей любви к Лючии и просить ее руки. Этот план пугает Лючию, и она молит своего возлюбленного не делать этого. Эдгардо с горечью перечисляет причины, которые у него имеются, чтобы ненавидеть Аштона, но сцена завершается чудесным прощальным любовным дуэтом («Verrando a te sull'aure» – «К тебе на крыльях ветра»), в котором сначала Лючия, затем Эдгардо и наконец они

вместе поют одну из самых чудесных мелодий в этой необычайно мелодичной опере. Влюбленные обмениваются кольцами и расстаются.

ДЕЙСТВИЕ II
БРАЧНЫЙ КОНТРАКТ

Сцена 1. Из беседы между Энрико и Норманом, которая происходит в холле замка Ламмермур, мы узнаем, что все письма Эдгардо к Лючии были перехвачены. К тому же одно письмо было сфальсифицировано, чтобы показать ей, что Эдгардо изменил ей и теперь женат на другой женщине. Когда Норман уходит, Энрико использует все доводы, чтобы убедить свою сестру выйти замуж за лорда Артуро Баклоу. Он совершенно разбивает ее сердце, когда показывает ей фальшивое письмо, и добавляет, что ее долг перед семьей жениться на этом влиятельном человеке, который ее так любит. Бедная Лючия никогда не давала согласия на это замужество, но теперь она настолько подавлена, что у нее нет сил противиться.

Сцена 2. Собственно говоря, лорд Артуро уже в замке, и следующая сцена происходит в большом зале. Поет праздничный хор, Артуро клянется в верности, и, когда появляется Лючия (она еще в слезах), брачный контракт подписывается.

Именно в этот момент в зал врывается плотно закутанный в плащ чужестранец. Это Эдгардо, вернувшийся из Франции. Он пытается заявить о своих правах на Лючию, но Раймондо показывает ему подписанный брачный контракт. В ярости он не видит ничего, кроме этого контракта, не слышит никаких объяснений Лючии. Его враги обнажают шпаги. И только благодаря вмешательству преданного старого воспитателя Лючии, капеллана Раймондо, удается избежать кровопролития на свадебном торжестве. В порыве ярости Эдгардо швыряет и топчет кольцо («Maledetto sia l'istante» — «Проклят будь, тот день злосчастный»). В секстете все главные персонажи, не говоря о свадебном хоре гостей, выражают свои противоречивые эмоции. Этот ансамбль производит оглушительное впечатление. В конце концов разъяренный Эдгардо покидает зал.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Сразу после бракосочетания. Энрико посещает Эдгардо в его уединенной комнате в башне Вольфскраг, чтобы очернить и унизить его и чтобы специально вызвать у него приступ ярости рассказом о подробностях свадебной церемонии. Эти двое мужчин открыто бросают обвинения друг другу и в заключительном дуэте этой сцены договариваются о дуэли, которая назначается на кладбище среди надгробий Равенсвуда. При исполнении оперы эта сцена обычно опускается.

Сцена 2. Собравшиеся на бракосочетание гости все еще пируют в парадном зале замка, когда Раймондо, наставник Лючии, прерывает общее веселье. Лючия, объявляет он надломленным от ужаса голосом, обезумев, заколола мужа его же шпагой («Dalle stanze ove Lucia» — «Из покоев, куда супруги»).

В следующее мгновение появляется сама Лючия. Объятые ужасом гости расступаются. Она еще в белых подвенечных одеждах, смертельно бледная, почти как призрак. В руке у нее шпага. Следует знаменитая «Сцена сумасшествия» («Il dolce suono mi colpi di sua voce» — «Я слыхала дорогой его голос»). Лючии грезится, что она все еще с Эдгардо; она вспоминает о прежних счастливейших днях, представляет себе, что выходит за него замуж. И в конце этой сцены, понимая, что смерть близка, она обещает ждать его.

Сцена 3 переносит нас за пределы замка, где среди надгробий своих предков бродит Эдгардо. Он безутешен. Приближающаяся траурная процессия прерывает его мрачное философствование. Он спрашивает, кого хоронят, и узнает, какие ужасные события произошли. Звонят погребальные колокола. Это звон по Лючии. Только теперь он осознает, что она всегда была ему верна. Он поет свое заключительное «Прощай!» («Tu che a Dio spiegasti l'ali» — «Ты, на небо отлетая») и затем, прежде чем Раймондо сможет остановить его, вонзает кинжал себе в сердце. Вместе с виолончелью, исполняющей мелодию, он на последнем вздохе поет свои последние слова прощания.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств этого сюжета. Роман Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста» основан на обстоятельствах действительно имевшего место свадебного контракта, приведшего к трагедии, которая произошла в Шотландии в 1669 году. Жанет Далримпл (Лючия) убила своего нового мужа, Дэвида Данбара (Артуро), за которого она была насильно выдана замуж ее отцом виконтом Стэром (Энрико), вместо того чтобы быть отданной за любимого ею лорда Резерфорда (Эдгардо). В реальной жизни неудачливый поклонник приходился невесте дядей.

МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ

Опера в трех (первоначально в двух) действиях Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джузеппе Джакозы и Луиджи Иллики, основанное на одноименной драме Давида Беласко, которая, в свою очередь, является обработкой новеллы Джона Лютера Лонга.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ (ЧИО-ЧИО-САН)	*сопрано*
СУЗУКИ, *ее служанка*	*меццо-сопрано*
БЕНДЖАМИН ФРАНКЛИН ПИНКЕРТОН, *лейтенант американского флота*	*тенор*
КЭТ ПИНКЕРТОН, *его жена*	*меццо-сопрано*
ШАРПЛЕС, *консул США в Нагасаки*	*баритон*
ГОРО, *маклер-сват*	*тенор*
ПРИНЦ ЯМАДОРИ, *богатый японец*	*баритон*
ДЯДЯ ЧИО-ЧИО-САН, *бонза*	*бас*
КОМИССАР	*бас*
ЧИНОВНИК РЕГИСТРАТУРЫ	*баритон*

Время действия: около 1900 года.
Место действия: Нагасаки.
Первое исполнение: Милан, 17 февраля 1904 года.

Три наиболее популярные итальянские оперы, входящие в репертуар всех оперных театров — «Севильский цирюльник», «Травиата» и «Мадам Баттерфляй», — с треском провалились на своих премьерах, и из этих трех, быть может, с наибольшим шумом провалилась «Мадам Баттерфляй». Все, от композитора и главных участников спектакля до оркестрантов и бутафо-

ров, не сомневались в триумфе автора «Манон Леско», «Богемы» и «Тоски». Однако даже великолепная музыка, сопровождающая первый выход Баттерфляй (партию которой спела великая Розина Сторкио), была встречена грозной тишиной зала. А молчание итальянской публики — это самое зловещее, что только может быть. В дальнейшем, по ходу первого действия, раздавались выкрики: «Это из «Богемы»... Дайте нам что-нибудь новенькое!» Свист сопровождал закрытие занавеса после первого действия, и затем, когда в самом начале второго действия сквозняк взметнул платье Сторкио, кто-то крикнул: «Баттерфляй беременна!» И дальше последовал целый шквал освистаний, мычаний, кукареканий и других непристойностей. Газетные обозреватели в целом были немногим более вежливы.

Пуччини, обескураженный и подавленный, отменил второе запланированное исполнение в Ла Скала, хотя это означало уплату значительной суммы неустойки, забрал партитуру, сделал в ней большое количество изменений, главным из которых было разделение длинного второго действия. И теперь в опере стало три действия. Три с половиной месяца спустя исправленная версия оперы была поставлена в Брешии под управлением Артуро Тосканини.

Теперь опера имела огромный успех. В первом действии публика аплодировала декорациям и потребовала повторения на бис небольшой арии Пинкертона, а также полностью всего дуэта. Далее еще четыре номера оперы были исполнены на бис, и после каждого из них — совершенно в итальянской манере — композитор выходил на сцену, чтобы поклониться вместе с певцами. «Никогда больше, — процитируем Жоржа Марека, лучшего биографа Пуччини, — «Мадам Баттерфляй» не проваливалась».

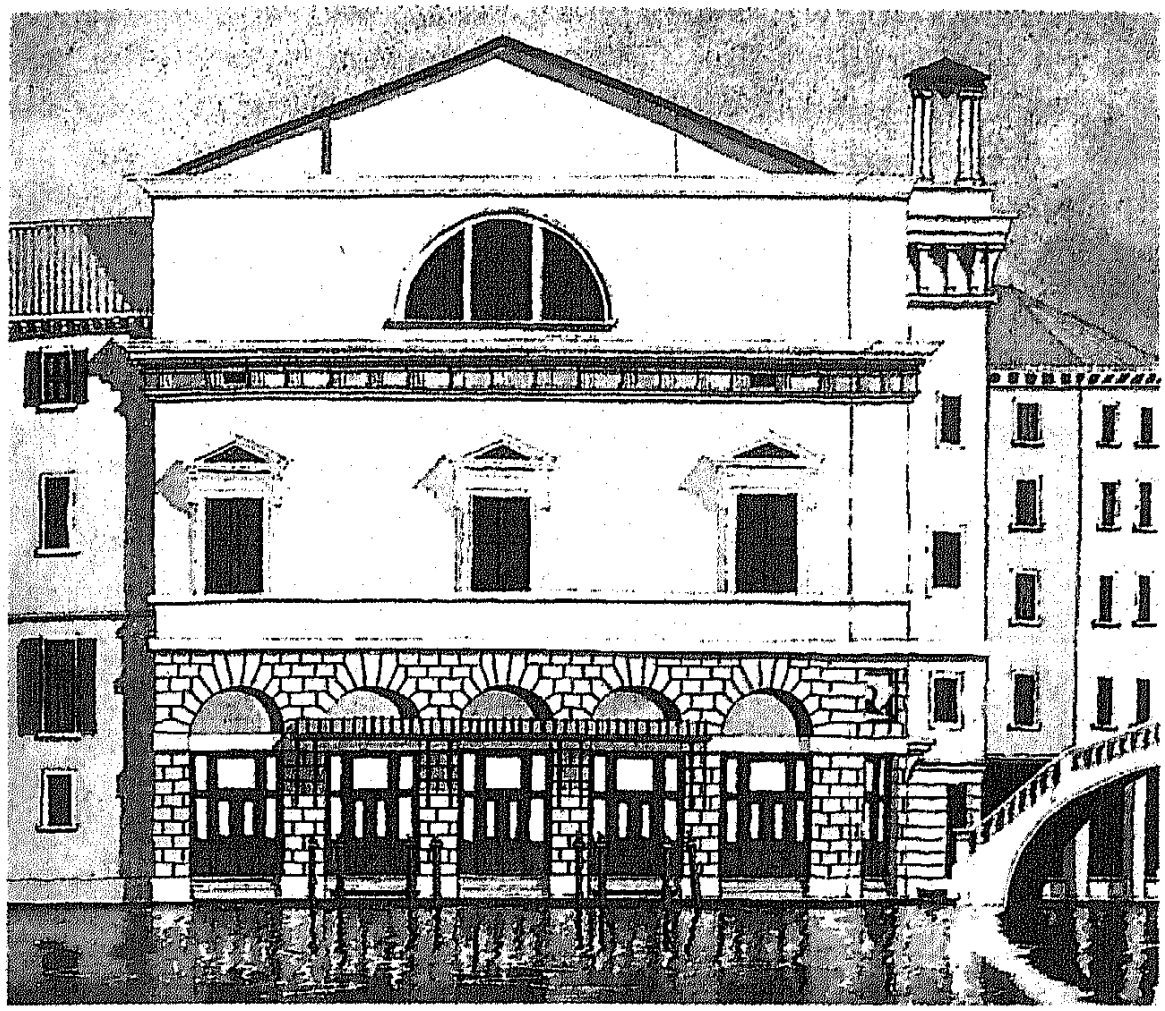
Почему же сначала провал, а затем триумф? Это не может быть объяснено, как в случае с «Травиатой», составом исполнителей: труппа «Баттерфляй» была абсолютно первоклассной. Быть может — высказывалось и такое предположение, — освистание оперы было инспирировано недругами композитора, как это произошло с «Севильским цирюльником». Я, скорее, думаю, что это, однако, вернее было бы отнести на счет природы итальянской оперной аудитории, для которой нет ничего более приятного, чем открыто выражать свои мнения — не важно, правильные или ошибочные.

ДЕЙСТВИЕ I

На рубеже столетий, примерно за сорок пять лет до того, как атомная бомба разрушила Нагасаки, этот портовый город был довольно приятным местом. На склоне холма, с которого открывается вид на бухту, стоит очаровательная японская вилла. В ее сад, где начинается действие оперы, пришли японский торговец недвижимостью и американский морской офицер. Это — торговец Горо, маклер-сват, офицер — лейтенант американского флота. Горо устроил свадьбу лейтенанта и теперь показывает ему дом, который сдается в аренду на 999 лет (естественно, с удобной для Пинкертона оговоркой, что возможно отказаться от этого пункта договора). Свадебный контракт, кстати, содержит аналогичный пункт о том, что договор временный.

Приходит гость — консул США в Нагасаки мистер Шарплес, он пытается убедить Пинкертона, что в таком устройстве дел заключается опасность: он знает будущую супругу, ее имя Чио-Чио-сан, или мадам Баттерфляй, и он беспокоится, что в итоге ее нежное сердце будет разбито. Но Пинкертон не собирается ко всему этому относиться серьезно и даже предлагает тост за тот день, когда он действительно по-настоящему женится — в Соединенных Штатах.

Пришло время для теперешней брачной церемонии. Пинкертон и Шарплес идут в глубь сцены и смотрят вниз на тропинку, ведущую в гору, откуда доносятся нежные, веселые голоса. Слышится голос Баттерфляй, парящий над плотным гармоническим звучанием голосов сопровождающих ее подруг (гейш). *И вот все они появляются на сцене.* Она рассказывает Пинкертону о себе и своей семье, что у нее только мать и что она несчастна: «Бедность ее так ужасна». Она сообщает о своем возрасте (ей минуло всего пятнадцать лет), показывает ему всякие безделушки — статуэтки, которые она носит в широком рукаве кимоно («Это души предков», — объясняет Баттерфляй), в том числе кинжал, которым ее отец совершил самоубийство по приказу микадо. Баттерфляей со всем жаром юного сердца признается Пинкертону, что решила принять его веру: «Буду бога вашего рабою, став вам женою». Она бросается в объятия Пинкертона. Тем време-



ВЕНЕЦИЯ
«Ла Фениче»

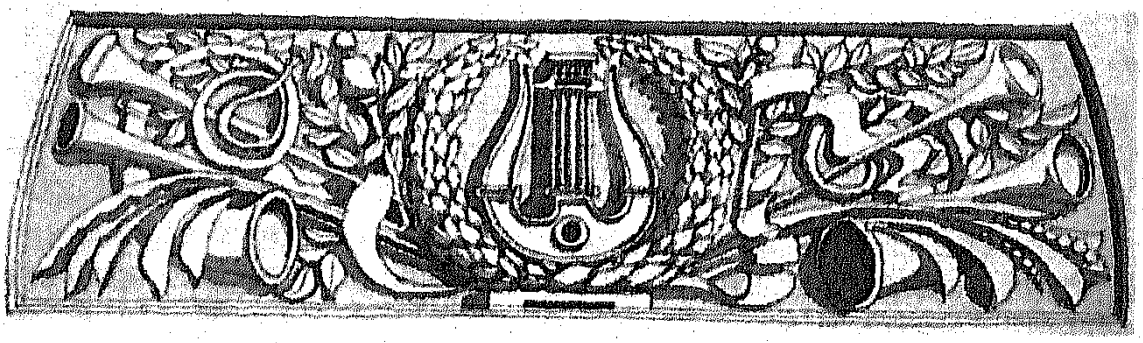
29 января 1996 года, когда театр был закрыт на ремонтные работы, в нем произошел пожар, который его уничтожил. Городское начальство сочло это преднамеренным поджогом. Подозрение пало на подрядчиков. Все были уверены, что это дело рук мафии, поскольку все обстоятельства трагедии очень уж напоминали то, как был превращен в груду пепла театр «Петруццелли» в Бари в 1991 году. И хотя на восстановление театра быстро были получены миллионы долларов в качестве помощи спонсоров и ассигнованы средства итальянского правительства, ничего не было сделано до тех пор, пока городское начальство не дало добро на эти работы.

Один из самых любимых в мире оперных театров, особенно самими исполнителями, «Ла Фениче» был построен в 1792 году, чтобы заменить собой «Сан-Бенедетто», самый красивый из семи театров Венеции, который сгорел в 1774 году (отсюда его название «Ла Фениче», что по-итальянски означает «Феникс» – птица, способная, как считается, возродиться из пепла). Театр, декор интерьера которого напоминал миланский «Ла Скала», был открыт оперой Джованни Паизиелло «I giuochi d'Agrigento».

Театр быстро завоевал репутацию одного из наиболее престижных в Италии и даже во всей Европе. 6 февраля 1813 года Джоаккино Россини дебютировал на сцене «Ла Фениче» своей оперой «Танкред» – первой из трех, написанных им специально для этого театра (две другие: «Сигизмондо» (1814), «Семирамида»(1823)). Две из 10 опер Винченцо Беллини также были написаны для этого театра: «Капулетти и Монтекки» (1830) и «Беатриче ди Тенда» (1833).

В 1842 году в театре «Ла Фениче» появился Верди со своей оперой «Навуходоносор» («Набукко»). Через два года ему заказывается первая – «Эрнани» – из пяти опер, которые он напишет специально для этого театра. Остальными будут «Аттила», «Риголетто», «Травиата», «Симон Бокканегра».

С тех пор театр много раз реконструировался – в 1854 году, в конце первой мировой войны, в 1939 году. И вот теперь мы знаем, что случилось с ним 29 января 1996 года...



нем Горо раздвинул рамы, превратив маленькие комнатки в одну большую залу. Здесь все готово для совершения брачного обряда. Присутствуют Шарплес и чиновники. Баттерфляй входит в комнату и становится на колени. Пинкертон стоит около нее. Родные Баттерфляй остались в саду, все они стоят на коленях. Императорский комиссар исполняет краткий обряд церемонии, и все поют тост счастливой паре. Неожиданно веселье прерывается появлением грозной фигуры. Это бонза, дядя Баттерфляй, японский священник; он узнал, что Баттерфляй была у миссионера и намерена отказаться от своей традиционной религии в пользу христианства. Теперь он пришел, чтобы увести ее отсюда. Все родственники оказываются на стороне бонзы. Бонза проклинает Баттерфляй. Ее мать пытается защитить ее, но бонза грубо отстраняет ее и с угрожающим видом подходит к Баттерфляй, крича ей прямо в лицо свое проклятие. В ход событий вмешивается Пинкертон, приказывая всем молчать. Дядя бонза останавливается пораженный, потом вдруг, приняв решение, требует, чтобы родные и знакомые удалились из этого дома. Пинкертон также приказывает всем уйти. В растерянности гости покидают новобрачных. Мать пытается снова подойти к Баттерфляй, но ее увлекают за собой другие родственники. Действие завершается длинным чудесным любовным дуэтом — Баттерфляй забывает о своих волнениях. Ночь. Чистое звездное небо. Пинкертон сидит на скамейке в саду. К нему подходит Баттерфляй. Они объясняются друг другу в любви. Вместе они — лейтенант и Баттерфляй (теперь мадам Пинкертон) — входят в свой новый дом.

ДЕЙСТВИЕ II

Три года минуло с тех пор, как Пинкертон уехал, но ни одной весточки от него не было. Сузуки, которая молится за Баттерфляй своим японским богам, пытается убедить свою хозяйку, что он больше никогда не вернется. Поначалу мадам Баттерфляй сердится, но затем поет свою знаменитую экстатичную арию «Un bel dì vedremo»

(«В ясный день желанный»), в которой подробно описывает, как в один прекрасный день он приплывет в бухту, поднимется на холм и снова встретит свою любимую жену.

Вскоре появляется гость — Шарплес, американский консул. «Мадам Баттерфляй...» — обращается он к ней. «Мадам Пинкертон», — поправляет она его. У него письмо, которое он хочет прочесть ей, но Баттерфляй так гостеприимно возбуждена, что он никак не может сделать это. Их прерывает свадебный маклер, Горо, пришедший вместе с консулом, но все это время бродивший по саду. Он привел с собой принца Ямадори, желающего жениться на Баттерфляй. Дама вежливо, но твердо отказывает принцу. Тем временем Шарплес вновь предпринимает попытку прочитать письмо. В нем ведь говорится о том, что Пинкертон женился на американке, но консул не в силах произнести эти трагические слова — он вслух (в дуэте) читает лишь часть письма. На мгновение ей кажется, что лучшим ответом было бы покончить с собой. Шарплес мягко советует ей принять предложение принца. Это невозможно, настаивает она, и приводит объяснения этому. Это ее сын, и имя ему Страданье (Dolore). Но это, добавляет она, только пока. Когда же вернется отец, малыш будет зваться Счастьем (Gioia). Совершенно сокрушенный Шарлес уходит.

В гавани раздается пушечный выстрел. Это прибывает американский корабль — корабль Пинкертона «Авраам Линкольн»! С радостью Баттерфляй и Сузуки украшают дом и поют при этом чудесный дуэт («цветочный» дуэт «Пусть цветы своими лепестками...»). Теперь они ждут прихода хозяина. Баттерфляй, Сузуки и маленький Страданье всматриваются в ночную бухту, ожидая прибытия корабля. Баттерфляй делает три дырочки в бумажных рамах: одну для себя, другую, пониже, для Сузуки, третью, еще ниже, для ребенка, которого сажает на подушку, делая ему знак, чтобы он смотрел сквозь сделанную дырочку. Звучит красивая мелодия (она использовалась уже в дуэте с письмом) — ее исполняет оркестр и без слов поет хор за сценой, рисуя безмолвие ночи. Так завершается второе действие.

ДЕЙСТВИЕ III

Начало третьего действия застает Сузуки, Баттерфляй и малыша Страданье там же, где они были в конце второго. Только теперь малыш и служанка, уставшие, уснули; Баттерфляй по-прежнему стоит неподвижно и вглядывается в гавань. Утро. Из порта доносится шум. Баттерфляй переносит своего спящего малыша в другую комнату; она поет ему колыбельную. В сад входит консул Шарплес в сопровождении лейтенанта Пинкертона и Кэт Пинкертон, его жены-американки. Сузуки сразу понимает, кто она. Она не осмеливается сказать об этом своей хозяйке. Также и Пинкертон. Он поет, и его прощание с некогда счастливым для него домом звучит необычайно страстно. Он уходит. В этот момент появляется Чио-Чио-сан, она видит Кэт и понимает, какая трагедия ее ждет. С достоинством она говорит Кэт, что та может забрать ее сына, если Пинкертон придет за ним — «Отца воля священна».

Оставшись одна с малышом, она знает то единственное, что ей надо сделать. Она сажает сына на циновку личиком налево, дает ему в руки американский флаг и куклу, предлагая ему поиграть в нее, в то же время осторожно завязывает ему глаза. Затем уходит за ширму и там вонзает в себя кинжал своего отца, который она всегда носила с собой (она показывала его в первом действии). И в тот момент, когда она в последний раз обнимает сына, в комнату вбегает Пинкертон с воплем отчаяния: «Баттерфляй, Баттерфляй!» Но, конечно, он опоздал. Он опускается на колени возле ее тела. В оркестре гремит азиатская мелодия, символизирующая фатальный исход; она звучала всякий раз, когда упоминалось о смерти.

МАНОН

Опера в пяти действиях Жюля Массне на либретто (по-французски) Анри Мельяка Филиппа Жилля, основанное на романе Антуана Франсуа Прево «История кавалера Де Грие и Манон Леско».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАНОН ЛЕСКО	*сопрано*
ЛЕСКО, *ее кузен*	*баритон*
ГРАФ ДЕ ГРИЕ	*бас*
КАВАЛЕР ДЕ ГРИЕ, *его сын*	*тенор*
ГИЛЬО ДЕ МОРФОНТЕН, *старый арендатор*	*бас или баритон*
ДЕ БРЕТИНЬИ, *аристократ*	*баритон*
ПУССЕТТА, ЖАВОТТА, РОЗЕТТА — *актрисы*	*сопрано*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Амьен, Париж, Гавр.
Первое исполнение: Париж, 19 января 1884 года.

Полуавтобиографический роман аббата Антуана Франсуа Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» вдохновил на создание сценических произведений многих выдающихся композиторов. До Массне оперу по этому роману написал Обер, а балет Галеви. После оперы Массне свою оперу на этот сюжет написал Пуччини, а еще позже сам Массне вернулся к этому сюжету и написал «Портрет Манон» — одноактное продолжение, которое никогда не было особенно популярным.

Однако нет проблемы с популярностью «Манон» (название, которое Массне отстаивал и защищал как свое авторское; другие оперы назывались «Манон Леско»). После «Фауста» и «Кармен» это наиболее популярная французская опера как в самой Франции, так и за ее пределами. Это также одно из самых продолжительных произведений Массне и такое, к которому он испытывал особую привязанность. Возможно, одна из причин в том, что композитор, по-видимому, испытывал особую личную симпатию к характеру привлекательной и несчастной героини.

В своих мемуарах композитор рассказывает две истории на этот счет. Первая относится ко времени создания партитуры оперы. Однажды на прогулке он увидел цветочницу, глаза которой горели, как ему показалось, страстным желанием испытать дорогие удовольствия, которые никак не вязались с ее положением. «Это она, — сказал он себе. — Это Манон». И далее он повествует о том, как хранил в себе этот образ девушки все то время, что работал над оперой. И это при том, что никогда не видел ее ни до того, ни после.

Другая история связана с постановкой оперы. Первой его мыслью было пригласить на роль Манон м-м Миолан-Карвальо, жену его импрессарио, великолепную актрису. (Она была первой исполнительницей партии Маргариты в «Фаусте» Гуно.) Однако в 1884 году ей было пятьдесят шесть — слишком много для роли пятнадцатилетней девочки. Галантный Массне, стремившийся заполучить каким-нибудь образом ее портрет, посвятил ей партитуру.

Затем он подумал о юной сопрано по имени Вайлант, которой он показал часть партитуры. К сожалению, когда пришло время, она стала выступать в опереттe, и ее импрессарио не отпустил бы ее. Но в тот момент, когда Массне разговаривал с импрессарио в холле театра, мимо шла известная фигура в броской шляпе (серой, украшенной множеством роз).

«— Хейлбронн! — воскликнул я (так повествуется в мемуарах).

— Я самая.

— Вы все еще поете? — спросил я ее.

— Нет. Я достаточно богата. Однако... могу я вам признаться? Я оставила театр. Но он преследует меня. Ах, если бы только я могла найти хорошую роль!..

— У меня есть: Манон.
— Манон Леско?
— Нет, просто Манон.
— Я могу послушать музыку?
— В любой момент, как только захотите».

В тот же вечер Массне спел и сыграл для нее всю партитуру (что продолжалось до половины пятого утра). По завершении этого исполнения это многоопытное, но еще достаточно молодое сопрано было растрогано настолько, что плакало самыми истинными слезами. «Это моя жизнь, — сказала она. — Но что моя жизнь!»

Вот так получилось, что Мария Хейлбронн стала первой исполнительницей этой роли. Ее исполнение, как и сама опера, имело огромный успех, но певица умерла после примерно восьмидесяти исполнений оперы. Массне глубоко страдал. «Я предпочел скорее снять оперу, чем видеть в роли Манон другую певицу».

Перерыв в постановках оперы затянулся: вскоре после ее снятия с репертуара самим Массне театр «Опера комик» сгорел, и «Манон» не возобновлялась еще десять лет. Тем временем это произведение стало необычайно популярным во всем мире, и когда «Опера комик» вернулась к ней, она сделала это с энтузиазмом. Только в этом театре опера шла около трех тысяч раз, и до сих пор она составляет основу репертуара этого театра.

ДЕЙСТВИЕ I

Первое действие происходит во дворе гостиницы в Амьене (Франция). Богатый старик по имени Гильо и его молодой компаньон Де Бретиньи чудесно проводят время на увитой плющом веранде с тремя молодыми женщинами. Среди толпы с важным видом расхаживает гвардеец по имени Леско, ожидающий прибытия с дилижансом своей пятнадцатилетней кузины, Манон. Прибывает карета, создается общая суматоха. Из кареты выходит очаровательная Манон. Она направляется в монастырь, и Леско, который видит ее в первый раз в своей жизни, совершенно очарован

ее прелестной внешностью и ее милым смущением, так как это вообще ее первое в жизни путешествие в мир. Пока Леско занимается багажом кузины, Гильо пытается флиртовать с нею. Поскольку она улыбается ему, он предлагает ей свой личный экипаж. Леско прерывает их беседу и говорит Манон, что она должна хранить честь семьи Леско. Пока Леско уходит, чтобы сыграть партию в азартные игры с несколькими своими приятелями военными, она остается одна и поет маленькую арию («Voyons, Manon, plus de chimeres» — «Ах, нет, Манон, гони мечтанья»), из которой мы узнаем, что монастырскому уединению она гораздо охотнее предпочла бы познание мирской жизни.

И вот является герой — юноша привлекательной внешности кавалер Де Грие. Он видит Манон; она видит его, и они влюбляются друг в друга с безрассудством, которое можно встретить только в первых действиях опер. Во всяком случае, их любовный дуэт не оставляет у нас никаких сомнений по поводу тех чувств, которые они питают друг к другу. Она видит карету Гильо. Секунда потребовалась, чтобы, окрыленные любовью, оба решили бежать в Париж. И для этого они воспользовались каретой Гильо. Действие завершается всеобщим смятением, когда обнаружилось, что Манон и Де Грие исчезли.

ДЕЙСТВИЕ II

Манон и Де Грие уже некоторое время живут в маленькой квартирке в Париже. Второе действие открывается их совместным чтением письма, которое молодой человек только что написал своему отцу, графу Де Грие. В нем он описывает чары Манон и милые черты ее характера и молит отца разрешить ему жениться на ней. Прежде чем он успевает отправить письмо, в комнату врываются два офицера. Один из них разгневанный кузен Манон, Леско, который настоятельно требует ясности, действительно ли Де Грие намерен жениться на Манон. Чтобы доказать свои добрые намерения, молодой влюбленный показывает Леско то письмо, которое он только что написал своему отцу. Но в то время, пока

Леско читает, компаньон Леско (которым является Де Бретиньи; он лишь переоделся) отводит Манон в сторону. Очевидно, он ее очень хорошо знает и уже наполовину влюблен в нее. Он говорит ей, что по приказу графа Де Грие ее юный возлюбленный сегодня же ночью должен быть обманным путем похищен. Но ей не следует бояться, ибо о ней хорошо позаботятся и ее благодетелем будет именно он, Де Бретиньи. Участвующие в этой сцене — Манон и Де Бретиньи, с одной стороны, и Леско и Де Грие, говорящие о письме, с другой — образуют замечательный квартет.

Когда двое офицеров удаляются, а Де Грие уходит отправить письмо, Манон поет грустную маленькую прощальную песенку, обращаясь к столику («Adieu, notre petite table» — «Прощай, мой маленький столик»), который был свидетелем ее счастливых дней с Де Грие. И когда молодой человек возвращается, он поет ей о своих мечтах — тихое, взволнованное, проникнутое любовью описание того, как они заживут, когда поженятся. Даже эта демонстрация преданности не вдохновила Манон предупредить возлюбленного о задуманном его похищении.

Итак, когда раздается стук в дверь и Де Грие выволакивают из комнаты, ее слабые крики «нет! нет!» раздаются слишком поздно. Так их маленький мирок оказался разрушен.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Действие теперь переносится на многолюдную парижскую площадь, Cours la Reine (Кур-ла-Рен). Старый Гильо навязчиво флиртует, тем же занят и Леско, напевая сентиментальный мотив («Ma Rosalinde» — «Моя Розалинда»). Де Бретиньи посмеивается над Гильо, предостерегая его от того, чтобы пытаться похитить у него Манон — как раз то, что старый глупец решил сделать. На сцене появляется Манон и очаровывает всех знаменитым «Гавотом от Манон» («Пользуйтесь жизнью»).

Вскоре появляется граф Де Грие, и Манон узнает от него, что ее прежний возлюбленный, молодой Де Грие, поступил в духовную семинарию Сен Сюльпис и решил посвятить свою

жизнь церкви. Затем возвращается Гильо, приведя с собой целую балетную труппу из оперы в надежде отбить Манон у Де Бретиньи. Но она не хочет слышать ни о каком развлечении. Она оставляет недоумевающих кавалеров и уезжает в Сен Сюльпис. Занавес падает.

Сцена 2. Приемная в семинарии Сен Сюльпис. Слышатся звуки органа. Наш герой, теперь аббат де Грие, только что отслужил свою первую службу, и все поздравляют его. Старый граф Де Грие пришел с визитом к сыну, чтобы попытаться убедить его оставить церковь, жениться на какой-нибудь респектабельной молодой даме и остепениться. Но молодой аббат решительно отвергает это предложение, поскольку решил навсегда забыть Манон и посвятить себя религиозной жизни; и не разделяющий его намерений старый граф оставляет сына, иронически с ним попрощавшись. Де Грие, однако, крайне трудно забыть Манон. Он поет об этом в арии «Ah! fuyez, douce image» («Сгинь, исчезни, уйди...»), в которой просит свою память не тревожить его воспоминаниями о возлюбленной.

Начинается богослужение. Манон проникает в комнату, и когда за сценой звучат торжественные звуки Magnificat, она страстно молит о прощении и о том, чтобы вновь соединиться с Де Грие. Вторая часть ее молитвы, по крайней мере, достигает результата. Когда Де Грие видит Манон, он поначалу пытается противиться ей, но ее чары, ее мольбы и память об их прошлой любви в конце концов перевешивают чашу весов в принятии решения. Действие завершается их побегом из церкви.

ДЕЙСТВИЕ IV

В роскошном — и при этом пользующемся дурной славой — парижском игорном доме, известном под названием «Отель Трансильвания», собрались посетители. Среди гостей Леско (который выигрывает) и старый Гильо с тремя очаровательными спутницами. Манон приводит с собой своего романтического возлюбленного, Де Грие, которому довольно неприятно находиться в этом малопочтенном заведении. Но она уговаривает его попытать счастья, и он

соглашается, принимая вызов Гильо. Де Грие улыбается удача (как обычно бывает у новичка), и он выигрывает большую сумму денег, к великой радости Манон. Старый мошенник обвиняет Де Грие в жульничестве, и едва не вспыхивает драка. Гильо удаляется, проклиная соперника, но вскоре он возвращается с офицерами полиции. Он указывает на Де Грие и Манон, обвиняя их, и их тут же арестовывают. В критический момент входит старый граф Де Грие. Звучит общий ансамбль, в котором сын умоляет отца простить его и его возлюбленную Манон. Отец говорит сыну, что он устроит так, что вскоре его отпустят. Но Манон, которая знает, какая судьба ждет женщину, подобную ей, когда она попадает в беду, шепчет: «Ah! c'en est fait! je meurs». Для нее это конец — она готова умереть.

ДЕЙСТВИЕ V

Манон осуждена на ссылку в Луизиану. И Де Грие вместе с Леско ожидают ее на дороге в Гавр, чтобы попытаться вызволить ее из рук гвардейцев, сопровождающих ее в порт, чтобы посадить на корабль. До них доносится пение приближающихся издалека гвардейцев. Подходят двое солдат, они беседуют об их пленниках, которые, судя по всему, должны умереть. Они говорят именно о Манон. Леско удается подкупить этих гвардейцев. Де Грие и Манон остаются одни, чтобы спеть свой финальный дуэт. Де Грие хочет отправиться вместе с ней в новую страну и зажить там новой счастливой жизнью. Но Манон, наполовину потерявшая рассудок от болезни и раскаяния, в состоянии думать только о прошедших счастливых днях, которые они провели вместе. Ночь кончается, Де Грие убеждает ее бежать вместе с ним, но слишком поздно. Она теряет последние силы.

Умирая в объятиях своего любимого, она произносит последние слова: «Et c'est l'histoire de Manon Lescaut!» («Вот и вся история Манон Леско»).

МАНОН ЛЕСКО

Опера в четырех действиях Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Руджеро Леонкавалло, Марко Праги, Доменико Оливы, Джузеппе Джакозы, Джулио Рикорди и Луиджи Иллики, основанное на романе аббата Прево «История кавалера Де Грие и Манон Леско».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАНОН ЛЕСКО, *пятнадцатилетняя девушка*	*сопрано*
ЛЕСКО, *ее брат*	*баритон*
КАВАЛЕР ДЕ ГРИЕ	*тенор*
ЖЕРОНТ ДЕ РАВУАР, *откупщик*	*бас*
ЭДМОНД, *студент*	*тенор*
УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ	*тенор*
МУЗЫКАНТША	*меццо-сопрано*
ФОНАРЩИК	*тенор*
КАПИТАН КОРАБЛЯ	*бас*
ПАРИКМАХЕР	*мимическая роль*
СЕРЖАНТ СТРЕЛКОВ	*бас*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Амьен, Париж, Гавр, Луизиана.
Первое исполнение: Турин, 1 февраля 1893 года.

Две оперы — «Манон» Массне и «Манон Леско» Пуччини основаны на одном и том же небольшом популярном романе аббата Антуана Франсуа Прево «История кавалера Де Грие и Манон Леско», но опера Массне вот уже восемь лет шла по всему миру с большим успехом, когда Пуччини задумал создать свою версию. Подобная конкуренция,

казалось, никогда особенно не волновала Пуччини. Его друг Леонкавалло, автор «Паяцев», уже вовсю работал над «Богемой», когда Пуччини начал писать свой шедевр на тот же сюжет. «Богема» Леонкавалло (на русской сцене шла под названием «Жизнь Латинского квартала». — *А.М.*) оказалась совершенно забытой, тогда как опера Пуччини стала одной из самых часто исполняемых опер. Однако что касается «Манон», то обе трактовки этого сюжета пользуются одинаково большим успехом и живут в интернациональном оперном репертуаре (имеющаяся еще одна его версия — опера Обера, предшествовавшая двум вышеназванным — имеет лишь историческое значение).

Когда Пуччини решил — в 1890 году — создать свой вариант «Манон», оба — и он, и Леонкавалло — были бедны и совершенно никому не известны. Верно, что к этому времени были поставлены две оперы Пуччини — «Виллисы» и «Эдгар», но ни та, ни другая не имела успеха. Что же касается Леонкавалло, то до постановки «Паяцев» было еще два года. Именно Леонкавалло написал первый набросок либретто «Манон» для Пуччини. Но потребовалось еще два года и труд пяти литераторов, чтобы либретто приобрело окончательный вид, удовлетворивший Пуччини. И только когда эта опера была наконец поставлена, автор был провозглашен великим оперным композитором. В то время Пуччини было тридцать пять лет. С тех пор ему сопутствовал (за исключением «Ласточки») успех.

ДЕЙСТВИЕ I

Оживленная площадь против почтового двора во французском городе Амьене. Множество народа. Веселые толпы людей. Повсюду студенты — они пьют, играют в азартные игры, волочатся за девушками. Здесь же два приятеля — Эдмонд, совершенно беззаботный, пользующийся успехом у дам (он поет мадригал о любви, о молодости; все охотно его подхватывают) и другой, более серьезный молодой человек по имени Де Грие, знатный, но бедный, которого насмешливо расспрашивают, не влюблен ли он? Но у него еще не было любовных приключений, и он не был влюблен, что

и вызывает шутки со стороны других молодых людей. Вскоре прибывает карета. Из нее выходят три важных персонажа нашей истории. Один из них – старый аристократ по имени Жеронт, другой – молодой армейский офицер Леско и третий участник нашей истории – сестра Леско, прелестная Манон, героиня оперы. Ей всего пятнадцать лет, и она направляется в монастырь, чтобы стать монахиней. Ее брат еще совсем подросток. Жеронт, этот старик, замышляет вскоре похитить Манон. Он что-то на ухо говорит трактирщику – заказывает экипаж, чтобы спешно увезти Манон, которая приглянулась ему еще по дороге сюда, когда они вместе ехали.

Красота Манон, когда ее здесь увидели, на всех производит огромное впечатление, особенно на Де Грие, который робеет, но все же представляется ей, спрашивает ее имя, интересуется ее планами и просит, чтобы они встретились тайно. Он мгновенно вспыхнул страстной любовью к ней и сообщает нам об этом в чудесной арии «Donna non vidi mai» («Право, она прелестна»).

Беспечный студент Эдмонд слышал разговор Жеронта по поводу его плана увезти Манон. Он сообщает Де Грие о приготовлениях с экипажем, затеянных Жеронтом, и происходит так, что, когда Манон выходит на условленную встречу с Де Грие («Vedete? Io sono fedele» – «Прийти к вам я обещала»), юноша быстро увлекает ее прочь, воспользовавшись заказанным Жеронтом экипажем, прежде чем тот узнает об этом. Леско (захмелевший и увлеченный карточной игрой, вместо того чтобы оберегать сестру) спокойно относится к случившемуся. Он говорит Жеронту, что Де Грие никогда не будет способен обеспечить в Париже любящую всевозможные удовольствия Манон и что настанет время, когда он ей надоест. Этим циничным замечанием завершается первое действие оперы.

ДЕЙСТВИЕ II

Как и предвидел Леско, Манон не выдержала долгой жизни с Де Грие. Он слишком беден для нее, и вот теперь ею завладел старый Жеронт; он окружил ее роскошью. Тем временем Де Грие (под руководством Леско) пытался раздобыть

денег карточной игрой. Когда занавес поднимается, мы застаем Манон в ее будуаре; она наводит на себя красоту; ей помогают служанки. К Манон приходит ее брат; он восхищен роскошью, в которой она теперь живет («Sei splendida e lucente!» — «Живешь ты так богато»). Но она говорит, что все это ей надоело и она тоскует по Де Грие («In quelle trine morbide» — «Ах, в этом блеске роскоши»). Пока они беседуют, группа певцов исполняет мадригал, который специально сочинил для Манон старик Жеронт («Sulla vetta tu del monte» — «Ярче звезд у милой глазки»). Чуть позже приходит сам Геронт с друзьями и учителем танцев для Манон. Во время урока все выражают свое восхищение, а Манон очаровательно поет мотив менуэта.

Наконец все расходятся. Появляется смущенный Де Грие. Влюбленные обмениваются взаимными упреками и пылко клянутся в вечной любви («Nell'occhio tuo profondo» — «Я взор, наполненный лаской»). В кульминационный момент неожиданно возвращается Жеронт; он оказывается свидетелем этой любовной сцены. Поначалу он высокомерен и иронично-любезен. Но затем Манон совершает ошибку: она недвусмысленно объясняет ему, почему предпочитает ему Де Грие, и указывает ему на зеркало, чтобы он посмотрел на свое морщинистое лицо. Старый распутник закипает ненавистью к Манон, он уходит озлобленный, бормоча угрозы в ее адрес. Молодые любовники решают бежать вместе. В этот момент появляется запыхавшийся Леско; он предупреждает их, что Жеронт обвинил Манон в распутстве, что она вот-вот будет арестована и что им нужно бежать немедленно. Но Манон слишком долго копается со своими украшениями, и, прежде чем им удается покинуть дом, возвращается Жеронт со стражей. Удел Манон — отправиться в ссылку, и, несмотря на отчаянные мольбы Де Грие, ее уводят, чтобы взять под стражу.

ДЕЙСТВИЕ III

Перед началом этого действия звучит короткое, но очень выразительное интермеццо («Тюрьма. Путь в Гавр»). В либретто здесь приводятся строки из романа Прево, в которых

говорится о том, что Де Грие решил следовать за Манон, куда бы ее ни отправили.

Когда занавес поднимается, открывается вид площади. Ранний рассвет. Манон — в тюрьме. Сюда, на площадь, пришли Леско и Де Грие. Брат Манон говорит, что если дать денег охране, то он сможет устроить его разговор с Манон и что тогда вскоре она будет на свободе. Эта сцена происходит в бухте Гавра, где на рейде стоит корабль, на котором отправят в ссылку Манон и других таких же, как она, падших женщин. Манон появляется за своим тюремным окном, и здесь происходит краткая страстная любовная сцена («Tu... amore?» — «Ты... любимый, опять ты меня спасаешь!»). Но планы Леско, как водится, проваливаются. Он нанял несколько человек, чтобы они отбили ее у гвардейцев. Но доносящийся из-за сцены шум свидетельствует о провале этой операции. И вот сержант читает список женщин, которым суждено отправиться в ссылку и которые теперь должны погрузиться на корабль. Пока это происходит, толпа на берегу комментирует происходящее («Rosetta! Eh! Che aria!» — «Розетта! — Ишь, горда как!»). Манон среди этих несчастных, и Де Грие в отчаянии молит капитана корабля позволить ему плыть с ними — как слуге или как угодно еще — столь долго, сколько он сможет быть со своей возлюбленной. Капитан тронут мольбами этого аристократического юноши и позволяет ему плыть с ними. Де Грие взбегает по трапу в объятия Манон. Так завершается это действие.

ДЕЙСТВИЕ IV

Либреттисты Пуччини помещают последнее действие оперы в довольно странное место. Они в следующих выражениях описывают его: «Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orleans». Короче — пустынное место в Новом Орлеане (Соединенные Штаты Америки). Но если мы вспомним, что история эта произошла в XVIII веке с тогдашним территориальным делением Америки, то указание это может относиться к обширному пространству

между Миссисипи и Роки-Маунт. Во всяком случае, география в этом действии довольно неопределенна.

Манон и Де Грие прибыли в Америку и затерялись в каком-то пустынном месте. Медленно бредут они по дороге. Де Грие всячески пытается облегчить страдания Манон («Tutta su me ti posa» — «Я поддержу тебя»). Ясно, что она тяжело больна и не может двигаться дальше. В изнеможении она падает. Манон убеждает Де Грие, чтобы он оставил ее и пошел искать помощи. Он так и делает, а она поет свою арию, полную отчаяния, — «Tutto dunque e finito» («Все кончено теперь»).

Когда Де Грие возвращается, не найдя помощи, он видит Манон умирающей. Он заключает ее в свои объятия, и они нежно поют о своей любви. Силы совсем оставляют ее, и с последним усилием она просит у Де Грие прощения и умирает («Io t'amo tanto» — «Ах, тебя я обожаю»).

МАРТА

Опера в четырех действиях Фридриха фон Флотова на либретто (по-немецки) Вильгельма Фридриха (псевдоним Фридриха Вильгельма Риза), основанное на балете-пантомиме «Леди Генриетта», созданном по сценарию В. де Сен-Жорджа и с музыкальными эпизодами Фридриха фон Флотова.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛЕДИ ГАРРИЕТ ДЮРАМ, *почетная фрейлина королевы Анны*	*сопрано*
ЛОРД ТРИСТАН МАЙКЛФОРД, *ее кузен*	*бас*
НЭНСИ, *ее фрейлина*	*меццо-сопрано*
ПЛУНКЕТТ, *молодой фермер*	*баритон*
ЛИОНЕЛЬ, *его молочный брат*	*тенор*
СУДЬЯ	*бас*

Время действия: начало XVIII века.
Место действия: Ричмонд (Англия) и его окрестности.
Первое исполнение: Вена, 25 ноября 1847 года.

Хотя сам композитор был по рождению немцем, а язык его оперы в оригинале — немецким, «Марта» во многом творение, рожденное благодаря интернациональным музыкальным связям. Во-первых, она была сочинена в Париже, где Флотов провел большую часть своей музыкальной жизни. Во-вторых, ее либретто (Фридриха Риза) основано на французском балетном либретто. В-третьих, ее сюжет разворачивается в Англии XVIII века, и, таким образом,

она вполне английская. И наконец, в-четвертых, в больших полиязычных оперных театрах, где ее дают, она, как правило, исполняется по-итальянски. Примечательно в связи с этим, что именно в ней оказалась одна из лучших партий, воплощенных на сцене Карузо. А две наиболее знакомые арии из нее известны не под немецкими их названиями, а под итальянским и английским. Это, конечно, «M'appari» («Ах, такой кроткий») и «The Last Rose of Summer» («Последняя роза лета»).

УВЕРТЮРА

Увертюра, популярный номер программ симфонических концертов, составлена в виде попурри из наиболее ярких мелодий оперы, заимствованных главным образом из музыки для сцены Ричмондской ярмарки в I действии («Wohlgemuth, junges Bluth» — «Веселись, молодежь») и широкой мелодии из финала III действия («Mag der Himmel» — «Да простит вас небо»).

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Леди Гарриет Дюрам, наша героиня — аристократическая фрейлина королевы Англии Анны. Это обстоятельство указывает на то, что наша история произошла в начале XVIII века. Вступительная сцена происходит в будуаре миледи. Наша героиня из высшего света, и у нее самой есть фрейлины, ей прислуживающие. Но она пресытилась придворной жизнью. Причем настолько, что ей надоел даже очаровательный маленький хор, который поет специально для нее, и она отсылает его. Она отправляет прочь всех, кроме самой любимой своей фаворитки, Нэнси. Эта Нэнси в своей арии высказывает предположение, что Гарриет в плохом настроении из-за любви. Нет, говорит Гарриет, ничего подобного. Это просто ужасная тоска. (Действительно, из всего того, что нам приходилось читать о дворе королевы Анны, создается впечатление, что это было очень скучное место.)

Как бы то ни было, две девушки поднимают немного настроение сверкающим колоратурным дуэтом на тему о ennuie (*фр.* — скука). Тут появляется одна из причин этой скуки — лорд Тристан Майклфорд, о приходе которого извещают трое придворных. Этот уже немолодой щеголь возомнил, что Гарриет влюблена в него. Нет ничего более абсурдного. Лорд Тристан своим глупым пустомельством ужасно надоел и без того скучающей леди. Одним словом, две девушки теперь развлекают себя тем, что потешаются над ним. Чтобы побесить Тристана, леди заставляет его то подать ей веер, то отворить, то затворить окно, и Тристан, немолодой и тучный, ужасно устает от этой беготни.

В этот момент под окном с пением проходят деревенские девушки; они направляются в Ричмонд на ярмарку: на ней, согласно стародавней традиции, они предлагают свои услуги в качестве работниц тем фермерам, которым это требуется. «Замечательная идея», — думает томящаяся от скуки Гарриет, и тут же предлагает Нэнси переодеться и присоединиться к девушкам. Лорд Тристан, решает леди Гарриет, должен последовать за ними, переодевшись в крестьянина Боба. Старый глупец упорно сопротивляется этой затее, но девушки упрашивают его всеми способами и вынуждают его включиться в их авантюру. Сцена заканчивается тем, что они репетируют крестьянский танец, после чего, ведомые старым джентльменом, выбегают из дома и сливаются с толпой.

Сцена 2 переносит нас на знаменитую Ричмондскую ярмарку. Ясный, солнечный день; все девушки и фермеры поют мелодичный хор, в котором объясняют, в чем суть дела на этой ярмарке. Только что судья огласил здесь закон королевы, по которому нанятая на ярмарке служанка обязана — если онаполучила задаток — проработать на своего хозяина в течение целого года, не имея права без его согласия покинуть его (до следующей ярмарки). Курьезный закон! (Но он необходим для завязки пьесы). Наши девушки еще не явились сюда и, следовательно, об этом законе ничего не знают.

На сцене появляются два героя этой истории — Лионель и Плункетт. Они здесь, чтобы нанять слуг на свою ферму,

и создается впечатление, что они молочные (сводные) братья, хотя на самом деле это вовсе не так. Из очень мелодичного дуэта, звучащего после хора («Ja, seit früher Kindheit Tagen» — «Да, с ранних дней детства»), мы узнаем следующие важные факты: отец Лионеля появился на ферме родителей Плункетта вместе с маленьким мальчиком. Вскоре он умер, не раскрыв своего истинного имени. Но он оставил малышу кольцо, которое, если в нужной момент показать его королеве, заставит ее оказать его владельцу помощь. Двое мальчиков росли и воспитывались вместе как братья, и теперь они так же вместе содержат ферму, которую им оставили родители Плункетта.

Этот важный эпизод экспозиции полнозвучно представлен зрителям, и вот начинается ярмарка. Явившиеся сюда со всей округи девушки отвечают на вопросы о том, что они умеют делать, и перечисляют свои достоинства; фермеры нанимают их на работу и заключают с ними контракты. Разговор обеих половин хора — нанимающих и нанимаемых — очень эффектен и представляет собой самую удачную сцену первого действия. Тем временем переодетые леди Гарриет, Нэнси и лорд Тристан с изумлением наблюдают за всем этим. Плункетта и Лионеля привлекает красота наших двух девушек, и они подходят, чтобы поинтересоваться, что они умеют делать. Лорд Тристан пытается увести девушек, но тем понравились два симпатичных молодых человека, да и вся эта шутливая затея. В прелестном квартете («Nun fürwahr»; «Ну, воистину») они заключают контракт. Девушки будут служить на ферме один год. Оплата: пятьдесят крон за год, кружка темного пива по воскресеньям, изюмовый пудинг на Новый год. С легким сердцем они соглашаются и получают даже задаток. Но затем, когда они захотели закончить свою шутку и намереваются идти домой с лордом Тристаном — не тут-то было! Их не пускают. Юноши настаивают на выполнении заключенного контракта. Все фермеры, а также судья, принимают сторону молодых людей. И действие завершается тем, что юноши сажают девушек в свой экипаж, чтобы отвезти их на свою ферму. Лорд Тристан отчаянно пытается вмешаться в дело, но хор веселящихся на ярмарке людей оттесняет его.

ДЕЙСТВИЕ II

Юноши привезли на ферму своих вновь нанятых служанок, зная о них лишь, что их зовут Марта и Юлия (так представились им леди Гарриет и Нэнси). Не много требуется времени, чтобы понять, что с ведением хозяйства у девушек возникнет много проблем, поскольку они не только не способны выполнять какие бы то ни было работы, но и вообще наотрез отказываются что-либо делать. Два чудесных квартета — следствие этой комичной ситуации. Первый выражает первоначальное изумление фермеров и может быть условно назван: «Ну так что же вы знаете об этом?» Второй известен под названием «Квартет с прялками»: выведенный из терпения неумением девушек обращаться с прялкой, Плункетт, чтобы их научить, сам садится за работу и начинает вертеть колесо. Дамы смеются над ним. Лионель также включается в процесс их обучения. (Партия леди Гарриет, то есть Марты, написана для очень высокого сопрано в расчете на искусство венской певицы Церр, любившей щеголять верхним регистром. *А.М.*). Результат этого урока — с точки зрения домашнего хозяйства — совершенно нулевой, но необычайно приятный для слушателя благодаря музыкальной выразительности этого эпизода. Плункетт приходит в негодование и отправляет Юлию прочь из комнаты. Но что касается Лионеля, то он очарован своей Мартой и говорит с нею очень нежно. В дуэте он обещает никогда не заставлять ее делать того, чего она не хочет. Единственное, о чем он ее просит, так это чтобы она пела ему народные песни. Тронутая этим благородным молодым человеком, она обещает ему так и делать. И вот она поет ирландскую народную песню «The Last Rose of Summer» («Последняя роза лета»). (В России эта мелодия стала известна еще до того, как русская публика познакомилась с оперой Флотова: в год, когда только состоялась премьера «Марты» в Вене, М.И.Глинка опубликовал свои вариации на эту, как он считал, шотландскую, а на самом деле ирландскую песню; примечательно, что и у Глинки, написавшего свои вариации раньше, и у Флотова эта песня в одной и той же тональности — фа мажоре. — *А.М.*). Итак, Лионеля настолько взволновало пение Марты,

что он в порыве восхищения просит ее выйти за него замуж. Но она только смеется над этим предложением. Его серьезность, однако, очень трогает ее (Марта дарит Лионелю на память букет цветов). В этот момент возвращается Плункетт; он тащит за собой Нэнси, которая успела перебить всю посуду в кухне. Часы бьют полночь. Неожиданно все успокаивается, и наши герои исполняют еще один очаровательный квартет — «Notturno».

Молодые люди запирают ферму и отправляются в свои комнаты. Не успевают они уйти, как глупый старый воздыхатель лорд Тристан забирается через окно в комнату, где находятся леди Гарриет (Марта) и Нэнси (Юлия). Он прибыл сюда с экипажем, чтобы устроить побег девушек, и после короткого терцета (даже очень короткого, чтобы не мешать драматическому правдоподобию) они убегают.

ДЕЙСТВИЕ III

В начале действия звучит чудесная застольная песня, которую поет Плункетт, уже изрядно выпивший хорошего старого английского портера со своими друзьями в таверне в парке. Это хвала портеру. (Исполнение этой песни требует объемного густого голоса. Этот номер был написан Флотовым в расчете на огромной силы голос Карла Формеса, солиста Венской оперы в те времена. — *А.М.*) Дело происходит в Ричмонде. Затем Плункетт и Лионель отправляются, чтобы попытаться взглянуть на добрую королеву Анну, которая в этот день охотится здесь же, в парке, со своими фрейлинами. Мгновение спустя — конечно, когда Плункетта и Лионеля здесь нет, — в таверну входят фрейлины королевы — знатные дамы, одетые для охоты. Естественно, они поют охотничью песню. И вот Плункетт, возвратившись в таверну, находит здесь Нэнси — девушку, которую он нанял как служанку на год под именем Юлия. Он тут же пытается возвратить ее себе, но она, конечно, категорически отказывается. Ее спутники отгоняют парня, угрожая ему шпагами.

Когда они уходят, сюда бредет сводный брат Плункетта, Лионель. Он безутешен. Он все еще влюблен в свою наня-

тую в качестве служанки девушку — леди Гарриет, имя которой, как он уверен, Марта. И теперь он поет знаменитую арию, известную в английском варианте как «How So Fair», в итальянском «M'appari», а по-немецки — «Ach, so fromm» («Ах, такой кроткий»). Ария кончается — и в этот момент входит сама леди Гарриет — знатная дама, одетая в костюм охотницы. Лионель узнает в ней свою Марту и умоляет ее вернуться. Она отказывается, и звучит их сердитый дуэт («Frecher Knecht, ich kenn euch nicht» — «Дерзкий слуга, я вас не знаю»). В конце концов она зовет на помощь — прибегает Тристан. Входят все остальные участники охоты (за исключением, конечно, королевы). Наши фермеры совершенно обескуражены. Исполняется большой ансамблевый номер, музыкальный материал которого впервые звучал в увертюре. Ведущим здесь является Лионель, который молит небеса о прощении — не для себя, но для девушки, которая, как он убежден, дурно с ним обошлась («Mag der Himmel euch vergeben» — «Да простит вас небо»). За сценой слышны звуки фанфар. Они свидетельствуют о приближении королевы. Лионеля, угрожавшего фрейлине королевы, берут под стражу. Неожиданно он вспоминает о своем кольце. Он отдает его своему другу Плункетту, чтобы тот передал его королеве, ведь сам Лионель теперь арестован, но он знает, что кольцо, будь оно вручено королеве, сможет спасти его. Лионеля уводят, и действие на этом заканчивается.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1. Лионель, благодаря своему кольцу и милосердию королевы Анны, освобожден. Его навещает леди Гарриет — она ведь, в конце концов, любит его. Все это она объясняет Нэнси и затем еще раз поет «Последнюю розу лета». Но Лионель, который из-за нее был арестован, не хочет иметь с ней никакого дела, поскольку не верит в ее искренность. Теперь Гарриет пытается расположить его к себе, сообщая ему об одной большой тайне: это именно она лично передала кольцо королеве Анне, и тогда выяснилось, что Лионель (это, конечно, не было известно ему

самому) совсем не фермер, а не кто иной, как граф Дерби! Даже это поразительное известие не может изменить настроение удрученного молодого человека, и дуэт завершается тем, что Лионель в негодовании оставляет Марту, то есть леди Гарриет.

Но не так-то просто победить темпераментную молодую англичанку, и она вовлекает в свой план действий Нэнси и Плункетта. Эти вторые персонажи оперы теперь поют свой любовный дуэт, из которого еще задолго до его окончания становится ясно, что тенор и сопрано могут уже вот-вот оказаться в объятиях друг друга, в то время как меццо-сопрано и баритон все еще глупо препираются и корчат из себя каких-то аристократов.

Сцена 2. В заключительной сцене план леди Гарриет находит свое осуществление. Сооружена копия Ричмондской ярмарки. Все выглядят, одеты, действуют и — до некоторой степени — поют точно так же, как на ярмарке в первом действии оперы. Леди Гарриет (опять в облике Марты) говорит, что может все делать очень хорошо, возможно, не как служанка, но как женщина и жена, а Нэнси, оказывается, может чудесно ткать. Лионель совершенно покорен Мартой, а Нэнси нисколько не удивлена, оказавшись в объятиях Плункетта. В заключение все снова поют «Последнюю розу лета». А как же еще должна закончиться музыкальная комедия?

МЕДИУМ

Опера в двух действиях Джан-Карло Менотти
на либретто (по-английски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАДАМ ФЛОРА *(Баба, или Папа)*	*контральто*
МИССИС ГОБИНЬЮ } *ее клиенты*	*сопрано*
МИСТЕР ГОБИНЬЮ }	*баритон*
МИССИС НОЛАН	*меццо-сопрано*
МОНИКА, *ее дочь*	*сопрано*
ТОБИ, *мимическая роль*	*танцор*

Время действия: настоящее.
Место действия: Италия, США, или практически любое место в западном мире.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 8 мая 1946 года.

Еще задолго до «Медиума» Менноти уже создал две одноактные оперы, поставленные в «Метрополитен-опера» — «Амелия на балу» и «Островной бог». Ни та, ни другая не удержались в репертуаре театра (обычная ситуация в этом музыкальном учреждении). «Старая дева и вор», написанная для радиопостановки, также просуществовала недолго. Что же касается «Медиума», то эта опера, несмотря на плохую ее посещаемость в течение первых недель ее показа в театре на Бродвее, медленно набирала силу и в конце концов стала настоящим хитом. Вместе с «Телефоном», этой небольшой одноактной оперой, даваемой в дополнение к «Медиуму», поскольку та не может составить программу целого оперного вечера, ее успех убедил многих американских композиторов, что стоит писать

оперы не для крупных оперных театров, а для малых камерных коллективов, которые могли бы исполнять их в небольших театрах, но зато много вечеров подряд. Впоследствии «Медиум» продемонстрировал еще одну возможность применения талантов оперных композиторов – писать оперы для кино: это была первая американская опера, по которой был снят фильм, и он широко демонстрировался с большим коммерческим успехом в кинотеатрах Америки.

Менотти сам рассказал, как он пришел к мысли сочинить «Медиум»:

«Хотя опера была написана лишь в 1945 году, идея «Медиума» пришла мне в голову в 1936 году, в маленьком австрийском городке Санкт-Вольфганг, неподалеку от Зальцбурга. Друзья пригласили меня побывать на спиритическом сеансе у них дома. Я с готовностью принял их приглашение, но, должен признаться, отнесся к этому весьма скептически. Однако, когда сеанс начался, мною стала овладевать какая-то тревога. Хотя я не видел ничего необычного, постепенно мне стало ясно, что мои хозяева, страстно желавшие во все это верить, действительно видят и слышат свою умершую дочь Додли (имя, которое я, между прочим, сохранил в своей опере). Именно я, а не они, чувствовал, что сбит с толку. Созидательная сила их веры и убеждения заставила меня пересмотреть мой скептицизм и изумиться сложности мира».

ДЕЙСТВИЕ I

Все действие оперы происходит в маленькой гостиной спиритуального медиума, известного как Мадам Флора или просто Баба (Папа). Ее социальный уровень – нижние ступени среднего класса. Комната, в которой происходят события, старомодно обставлена, над столом висит лампа, которая может опускаться и подниматься во время сеансов, а в углу устроен кукольный театр, закрытый большим занавесом. С помощью этого театра мадам Флора вызывает к жизни сверхъестественные феномены, которыми она и одурачивает своих, к счастью, доверчивых, посетителей.

Два ассистента Бабы — ее дочь Моника и грациозный, брошенный родителями и нашедший приют в этом доме глухой мальчик по имени Тоби (оба они еще подростки) — весело играют костюмами Бабы, пока она отсутствует дома. Вдруг они слышат шум входной двери и ее шаги на лестнице. Баба появляется в комнате. Она очень рассержена тем, что они глупо забавляются, вместо того чтобы приготовить все необходимое для предстоящего сеанса. Пока они спешно готовятся, Моника (которая выглядит даже старше своей средних лет матери) успокаивает Бабу, с юмором что-то рассказывая ей.

Приходят три клиента — Мистер и миссис Гобинью и миссис Нолан, которая здесь впервые. Семейство Гобинью, несколько смущаясь, делится своими впечатлениями о том, сколь благотворно воздействие мадам Флоры. И вот в полутемной комнате начинается сеанс. Пока все сидят за столом, касаясь рук друг друга, Баба начинает стонать, Моника появляется в декорациях кукольного театра, освещенная призрачным голубым светом, и слышится ее голос, — она поет: «Mother, mother, are you there?» («Мама, мама, ты здесь?»). Миссис Нолан, которая потеряла свою дочь Додли, задает разные простые вопросы; но, когда она начинает спрашивать конкретно о золотом медальоне (на что Моника не может ответить уверенно), голубой свет исчезает. Миссис Нолан приподнимается, чтобы устремиться к театру, и в этот момент сеанс прекращается.

Семейство Гобинью давно потеряло своего ребенка, который утонул в фонтане в их саду в Париже. Когда сеанс возобновляется, Моника из-за занавеса имитирует смех малыша, который приносит успокоение родителям, постоянно приходящим сюда ради того, чтобы услышать его, и платящим за это. Но вдруг мадам Флора истерически вскрикивает: ей чудится, будто кто-то касается ее. Она зажигает свет и не может прийти в себя, даже когда три ее клиента поют и задают вполне резонный вопрос: «Почему вы боитесь умерших?». Она в спешке всех прогоняет и в ярости набрасывается на Тоби, обвиняя мальчика в каких-то его трюках.

Очевидно, что Баба гораздо больше выбита из колеи, чем это могло быть из-за какой-то невинной проделки Тоби.

Моника успокаивает ее длинной колыбельной, которая выливается в дуэт, Тоби тем временем аккомпанирует на тамбурине («O black swan» — «О, черный лебедь»). И даже когда этот спокойный дуэт кончается, Баба все еще не может прийти в себя. Ей кажется, что она слышит голоса; она посылает Тоби вниз, чтобы он запер дверь. И когда он сообщает, что никого в доме нет, Баба опускается на колени и молится.

ДЕЙСТВИЕ II

Прошло несколько дней, и второе действие, как и первое, начинается с того, что Тоби и Моника весело играют вместе. На сей раз, однако, игра более продолжительная и кончается, когда немой начинает свой танец, чтобы привлечь девушку. Совершенно очевидно, что он влюблен в нее.

Когда мадам Флора с трудом втаскивает свое усталое тело вверх по лестнице, Моника уходит в свою комнату, а медиум начинает расспрашивать мальчика о том, что же все-таки случилось в тот злополучный день. Действительно ли это он касался ее горла? Как и раньше, Тоби отрицает это. В конце концов она берет плетку и безжалостно стегает его.

Но супруги Гобинью и миссис Нолан приходят снова: сегодня вечер традиционного сеанса. Очень нервозная, Баба пытается отговорить их, она уверяет их, что ее сеансы — это все профанация. Она демонстрирует им свои хитроумные приспособления, заставляет Монику имитировать голоса. Но переубедить верующих невозможно, и они даже отказываются взять обратно заплаченные ими деньги. Придя в бешенство, Баба в конце концов спускает их с лестницы и, несмотря на уговоры и мольбы Моники, навсегда прогоняет из дома Тоби.

Затем она запирает Монику в ее комнате, берет бутылку виски из буфета, изрядно выпивает и, опьяневшая, садится за стол. Ей кажетя, что она снова слышит голоса, ей чудится, что она вновь переживает все ужасы своей жизни, ее охватывает необъяснимый и безымянный страх, она пытается отогнать мрачные мысли и поет колыбельную; она молится

и в конце концов, выжатая эмоционально и физически, засыпает. Это очень сильная сцена.

Тоби прокрадывается вверх по лестнице; он пытается проникнуть к Монике в запертую дверь и прячется за диваном, когда Баба во сне грохочет бутылкой. Он высовывается снова и пытается что-то найти в комоде. От стука случайно упавшей крышки Баба просыпается. Тоби мгновенно прячется за занавесом кукольного театра и, естественно, не может ответить на крик Бабы: «Кто здесь?» Тогда она хватает из ящика револьвер и выстреливает прямо в занавес. По нему начинает течь кровь: она капает из падающего тела Тоби.

Моника неистово колотит в дверь. Баба оцепенело шепчет: «Я убила духа».

МЕФИСТОФЕЛЬ

Опера в четырех действиях с прологом и эпилогом Ариго Бойто на либретто (по-итальянски) композитора, основанное на драме Иоганна Вольфганга Гёте «Фауст».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МЕФИСТОФЕЛЬ, *дьявол*	*бас*
ФАУСТ, *философ*	*тенор*
ВАГНЕР, *его любимый ученик*	*тенор*
МАРГАРИТА, *крестьянская девушка*	*сопрано*
МАРТА, *ее мать*	*контральто*
ЕЛЕНА ТРОЯНСКАЯ	*сопрано*
ПАНТАЛИДА, *ее спутница*	*контральто*
НЕРЕЙ, *ее спутник*	*тенор*

Время действия: Средневековье и античность.
Место действия: Небеса, Германия и Греция.
Первое исполнение: Милан, 5 марта 1868 года.

Нет конца попыткам создания произведений на тему Фауста. Со времени появления великой пьесы Марло (которая сама, в свою очередь, основана на сомнительном историческом рассказе о средневековом философе и, вероятно, на каких-то утерянных сценических версиях этого сюжета) вплоть до первой постановки на сцене шедевра Гёте было написано и поставлено приблизительно тридцать немецких драм. И если у драматургов величайший шедевр Гёте отбил охоту конкурировать с ним, то композиторов, наоборот, он вдохновил на создание все новых и

новых произведений. Помимо трех опер, представленных в нашей книге (Бойто, Гуно и Берлиоза), оперы на этот сюжет написали Шпор, Бертин, Брюггеманн, Бузони и Люц. Бетховен замышлял оперу на этот сюжет; Шуман сочинил несколько музыкальных эпизодов для драмы; Вагнер зашел столь далеко в осуществлении своего замысла, что сочинил увертюру; Лист написал «Фауст-симфонию», несколько хоров и песен; и еще многие другие композиторы написали кантаты, отдельные сцены, песни и другие сочинения, вдохновленные Гёте. Один композитор — Флоримон Герве — написал даже оперетту «Маленький Фауст», которая, будучи поставленной на сцене, пользовалась большим успехом во Франции и за ее пределами, и в течение шестидесяти пяти лет исполнялась во многих европейских странах, а также в Нью-Йорке.

Бойто, который сам написал либретто, был композитором, обладавшим большим литературным талантом; он снабдил Верди первоклассными либретто для «Отелло» и «Фальстафа» , а также для Амильаре Понкьелли написал либретто «Джоконды». Он был также одним из всего лишь нескольких композиторов, включивших в свое либретто кроме первой части гетевского «Фауста» также и вторую часть этой великой философской драмы. В результате премьера оперы, состоявшаяся в 1868 году, длилась шесть часов. Это был полный провал. Сюжет оказался слишком философичным, а сценического действия явно было недостаточно. Бойто, всегда очень напряженно работавший, потратил семь лет на сокращение и переработку оперы для новой постановки и еще один год на окончательную доработку. Нижеследующее краткое описание основано на этой окончательной версии.

ПРОЛОГ

Как и у Гёте, пролог состоит из диалога между Мефистофелем, просовывающим голову через сооруженные на сцене облака, и небесным воинством, которое вовсе на сцене не появляется. Мефистофель с сардонической усмеш-

кой и подчеркнутой любезностью заключает пари, что сможет соблазнить знаменитого философа, д-ра Фауста, и заставить его согрешить. Мистические хоры — херувимов и других духов — кажется, не слишком обеспокоены этим хвастовством, но они поют очень впечатляющие хоры.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1 изображает веселое пасхальное воскресенье в средневековом Франкфурте-на-Майне: студенты, горожане, дети — все соединились в вихре всеобщего веселья. Старый философ Иоганн Фауст наблюдает за происходящим вместе со своим любимым учеником Вагнером, и, когда толпа расходится, они затевают короткий философский разговор. Проходит странный Серый Монах, и Фаусту кажется, что он замечает в нем нечто сверхъестественное. Когда философ покидает сцену, незнакомец следует за ним.

Сцена 2. Фауст, один в своем кабинете, поет очень красивую арию, восхваляя божественную природу, и при всем этом он пребывает в волнении. Таинственный Серый Монах, последовавший за ним, неожиданно сбрасывает свой плащ и предстает Мефистофелем — самим дьяволом. Он поет арию, в которой описывает свою собственную дьявольскую природу. Фауст нисколько не напуган. Однако, прежде чем сцене завершиться, он подписывает контракт с Мефистофелем. На земле Мефисто будет служить Фаусту и продемонстрирует ему необычайную красоту. Но в подземном мире — в аду — Мефисто заполучит душу старого ученого мужа.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 — это знаменитая сцена в саду. Вечером, в саду Маргариты, Фауст (теперь красавец юноша — таким он стал по милости Князя Тьмы) ухаживает за юной и еще совершенно невинной немецкой девушкой. Чтобы не мешать ему, Мефисто тем временем ухаживает за ее матерью, Мартой. (Одно из отступлений Бойто от гетевского «Фауста»: у Гете

Марта не мать Маргариты, а ее подруга (соседка). — *А.М.*). Естественно, что двое мужчин вполне преуспели в осуществлении своих коварных планов, о которых мы узнаем из нескольких необычайно мелодически насыщенных дуэтов и квартетов.

Сцена 2 — Вальпургиева ночь. Мефисто берет своего protege на высочайшую из вершин в горах Гарца. Дьявол предводительствует дьявольским хором мужчин и женщин — колдунов и ведьм; и они исполняют свои сатанинские обряды. Вдруг Фауст видит образ Маргариты. Она скована цепями, и у нее на шее кровавая полоса. Но дьявольский хор, не обращая на них внимания, продолжает свои сатанинские действия.

ДЕЙСТВИЕ III

Маргарита отравила свою мать и утопила свое незаконнорожденное дитя. Теперь ее рассудок помутился. Близок час, когда ее выведут из тюремной камеры, чтобы казнить. Она поет об этом полную боли арию. Мефистофель приводит к ней Фауста, он готов помочь ей бежать. Но бедная, потерявшая рассудок Маргарита ничего не понимает. Она в восторге, видя своего старого возлюбленного; они поют трогательный дуэт. Но когда появляется Мефисто, она пугается. Она отказывается покинуть камеру, несмотря на все его уговоры; она молит Небеса и с последним вздохом умирает. Секунду Мефистофелю кажется, что он завладел ее душой для ада («Она осуждена на муки!»). Но в этот момент слышится ангельский хор свыше. «E salve!» («Она спасена!») — поет он.

ДЕЙСТВИЕ IV

В музыке последнего действия происходит полная перемена. До сих пор мы находились в средневековой Германии; теперь мы в античной Греции. Мефисто перенес сюда Фауста — во времени и пространстве — в страстном стремлении

философа к красоте, и здесь перед ними предстала самая красивая из всех когда-либо существовавших женщин — Елена Троянская. Она восхитительно поет со своей спутницей Панталидой. Мефисто, этот до мозга костей средневековый персонаж, чувствует себя здесь неуютно. Он говорит об этом и удаляется прежде, чем начнется балет. Баланс действия создается любовным дуэтом между Фаустом и Еленой; хор и спутник Елены, Нерей, с восхищением комментируют этот любовный роман, развивающийся на их глазах.

ЭПИЛОГ

Фауст, вновь старый философ, ночью сидит в своем кабинете. Мефистофель по-прежнему пытается завладеть его душой, но Фауст, раскаивающийся в своих деяниях, больше не поддается искусу. Даже когда дьявол наполняет комнату видениями сирен, старый философ лишь молится Богу. Сверху в ответ слышатся голоса херувимов. Тщетно Мефисто старается употребить все свои магические силы. У Фауста теперь новая идея красоты: это видение небесных врат. И когда — в экстазе — его бренное тело испускает последний вздох, херувимы посылают на него поток роз. Он прощен навеки. Дьявол проиграл пари.

МИНЬОН

Опера в трех действиях Амбруаза Тома на либретто (по-французски) Мишеля Карре и Жюля Барбье, основанное на романе Гете «Вильгельм Мейстер».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МИНЬОН, *девушка, похищенная цыганами*	*меццо-сопрано*
ВИЛЬГЕЛЬМ МЕЙСТЕР, *студент*	*тенор*
ФИЛИНА, *актриса*	*сопрано*
ФРЕДЕРИК, *молодой аристократ*	*тенор или контральто*
ЛАЭРТ, *актер*	*тенор*
ЛОТАРИО, *странствующий арфист*	*бас*
ДЖАРНО, *вожак цыган*	*бас*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Германия и Италия.
Первое исполнение: Париж, 17 ноября 1866 года.

Жила когда-то на свете пара литераторов по имени Мишель Карре и Жюль Барбье. В середине XIX века они брали великие литературные произведения и делали из них либретто для французских опер. Многие из этих изуродованных творений стали знаменитыми французскими операми. Однажды получилась «Ромео и Юлия», в другой раз «Гамлет», потом «Фауст», в четвертый раз они взяли «Вильгельма Мейстера». Последний роман был написан Гете. Это очень философское, трагическое произведение. Но когда наши друзья-либреттисты прошлись по нему, оно стало совершенно нефилософским и очень веселым. Его название, как и его суть, теперь тоже оказалось измененным:

либретто для оперы стало называться «Миньон». Оно было положено на музыку Амбруазом Тома. Его опера стала одной из самых популярных французских опер. Со времени своей премьеры в 1866 году только на сцене «Опера комик» она шла более 2000 раз.

ДЕЙСТВИЕ I

Сюжет разворачивается в Германии XVIII века, и после популярной увертюры, в которой звучат наиболее известные мелодии оперы, действие начинается веселым сборищем во дворе гостиницы. Здесь выступает цыганская труппа во главе с Джарно. Он пытается заставить маленькую таинственную и прелестную цыганскую девочку исполнить танец. Это Миньон, героиня. И когда Джарно грозит ей побоями, в действие вступает наш герой, тенор Вильгельм Мейстер. Он спасает ее от Джарно, а впоследствии выкупает ее у него, принеся тем самым ей свободу.

Между тем в гостинице находится также труппа странствующих актеров. Прима здесь Филина, веселое колоратурное сопрано, которая постоянно либо хихикает, либо распевается на гаммах и руладах. У нее в труппе есть друг. Это исполнитель главных мужских ролей молодой Лаэрт. К Филине у него чисто платонический интерес. Поэтому он снисходительно смотрит на то, как Филина пытается заинтересовать этого серьезного миловидного студента, Вильгельма Мейстера. За Филиной, в свою очередь, увивается аристократичный глуповатый молодой человек, некий Фредерик, племянник барона Розенберга. И когда – в конце первого действия – Филина получает письмо от дяди Фредерика, приглашающего труппу актеров к себе в замок, все принимают это приглашение. Вильгельм собирается отправиться в замок вместе со всеми в качестве поэта труппы, а Миньон будет его сопровождать как слуга, переодевшись мальчиком. Так завершается первое действие оперы, и все отправляются в замок Розенберга. Я, однако, сознательно опустил упоминание об еще одном важном персонаже. Это старый арфист по имени Лота-

рио. Он производит трогательное впечатление своим печальным обликом. По-видимому, у него особый интерес к Миньон, и он делает все возможное, чтобы защитить ее. Всякий раз в оркестре отчетливо звучит арфа, слышно также пение его баса. Но подробнее о нем — позже.

Трогательная ария Миньон «Connais-tu le pays» («Знаешь ли край») звучит примерно в середине действия. В ней она рассказывает Вильгельму о стране, которую помнит, — стране, в которой она очень счастливо жила. Но, как и у Лотарио, ее воспоминания о прошлом довольно смутные. Здесь же звучит очень красивый дуэт Миньон и Лотарио («Légères hirondeles» — «Легкокрылые ласточки»), по качеству музыки не уступающий арии.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 происходит в замке барона Розенберга. Будуар баронессы по случаю приезда труппы превращен в артистическую уборную для Филины. В этот вечер должен даваться «Сон в летнюю ночь». Филина гримируется, а ее приятель-актер Лаэрт подтрунивает над нею. Филина поддразнивает Миньон, теперь одетую как паж Вильгельма Мейстера. Вильгельм снова защищает маленькую девочку. Но совершенно очевидно, что он безумно влюблен в Филину, и бедная маленькая Миньон отчаянно ревнует. Оставшись одна, она начинает на себя примерять наряды Филины. Проделывая все это, она поет чудесную ариетту. Она прерывается, когда завязывается ссора племянника барона Фредерика Розенберга с Вильгельмом из-за Филины. И когда Миньон вмешивается, Фредерик смеется над нею.

Теперь Вильгельм, видя Миньон, одетой как женщина, понимает, что не может долго держать ее у себя в услужении. Он поет ей грустную арию прощания («Adieu, Mignon, ne pleurez pas» — «Прощай, Миньон, не плач»). Он не подозревает, как глубоко она любит его. Коротко он говорит ей, что в ее возрасте она скоро его забудет. Но пока Миньон не ушла, Филина опять отпускает колкости по ее адресу; и теперь, видя, что Миньон по-настоящему ревнует, Вильгельм начинает понимать

глубину ее чувств: его глаза открываются. Но время начинать пьесу: все готово для спектакля. Лаэрт зовет Филину на представление, и все они выходят. В оркестре в этот момент звучит мелодия гавота. Выходят все, кроме Миньон. Она поет последние слова: «Ах эта Филина. Я ненавижу ее!»

Сцена 2 разворачивается вне замка, на берегу озера. Бедная Миньон не приглашена на исполнение «Сна в летнюю ночь», и она размышляет о том, что ее возлюбленный Вильгельм влюблен в эту кокетливую актрису Филину. Она поет свою грустную арию «Elle est aimée» («Она любима»), и затем к ней присоединяется ее старый, слегка помешанный защитник, Лотарио. Он тоже страдает, и они рассказывают нам об этом в дуэте «As-tu souffert?» («Страдала ли ты?»). Тем временем из дворца доносятся аплодисменты, и Миньон в сердцах произносит проклятие, чтобы дворец сгорел.

Но вот теперь представление закончилось. У Филины триумфальный успех, и, ко всеобщему восторгу, она поет «Je suis Titania» («Меня зовут Титания»). Это одна из самых веселых, и наиболее популярных и очень эффектных арий в репертуаре каждого колоратурного сопрано.

К несчастью, Филина приказывает Миньон (она ведь всего лишь служанка), чтобы та возвратилась в замок и принесла забытые актрисой цветы, которые ей подарил Вильгельм. Случилось так, что это Миньон собрала цветы для Вильгельма, а тот простосердечно передал, то есть вручил, их Филине, но, если быть совершенно точным, Филина не знала их происхождения, когда отсылала за ними Миньон. Прежде чем молодая девушка вернулась из замка, он вдруг весь оказывается охваченным огнем. Кто поджег его? Конечно, полусумасшедший Лотарио. Героический молодой Вильгельм устремляется в замок, находит там маленькую Миньон и возвращается, неся ее на руках. В ее руках увядшие цветы Филины.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие переносит нас из Германии в Италию. Оно начинается со знакомых нам уже звуков арфы Лотарио, поющего нежную колыбельную для Миньон. Он

привез ее в эту страну, которую она однажды знала, – страну, о которой она так нежно пела в арии «Connais-tu le pays». Вильгельм тоже здесь. Теперь он знает, что Миньон любит его, и он решил, что тоже любит ее. Но все это слишком поздно. К Миньон после того страшного происшествия в замке еще не вернулся рассудок, и Вильгельм поет арию «C'est en vain que j'attends» («Я тщетно жду»). И когда появляется бледная, страдающая Миньон, он пытается сказать ей о своей любви, но она не может поверить ему. За сценой слышится голос Филины, поющей «Je suis Titania», и уже одно ее присутствие является горьким доказательством для бедной маленькой Миньон.

Но теперь – чудо из чудес – появляется старый сумасшедший Лотарио. Он одет как благородный лорд. Оказывается, он всегда был богатым аристократом, на время потерял рассудок, а Миньон – его собственная дочь. Естественно, все, в том числе даже Миньон, находят это неправдоподобным. Но Лотарио показывает ей детский шарф, который она когда-то носила, коралловый браслет и молитвенник. Он произносит ее подлинное имя – Сперата – и в конце концов показывает ей портрет ее матери. К девушке полностью возвращается память. Это едва переносимая для нее радость. Но Вильгельм заключает ее в свои объятия; она быстро приходит в себя. Опера завершается терцетом радости.

НОРМА

Опера в четырех действиях (первоначально в двух действиях, но разделенных на четыре картины) Винченцо Беллини на либретто (по-итальянски) Феличе Романи, основанное на одноименной французской трагедии Луи Александра Сомэ.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

НОРМА, *жрица храма друидов*	*сопрано*
ОРОВЕЗ, *отец Нормы, верховный жрец*	*бас*
КЛОТИЛЬДА, *подруга Нормы*	*сопрано*
ПОЛЛИОН, *римский проконсул в Галлии*	*тенор*
АДАЛЬЖИЗА, *дева в храме друидов*	*сопрано или меццо-сопрано*
ФЛАВИЙ, *центурион*	*тенор*

Время действия: около 50 года до н.э.
Место действия: Галлия.
Первое исполнение: Милан, 26 декабря 1831 года.

Как и весь мир, Беллини сам считал «Норму» шедевром. Случись кораблекрушение, единственная из его опер, которую надо было бы спасти, говорил он, это «Норма».

Сегодня большинству из нас она доставляет удовольствие тем, что дает возможность насладиться искусством великих сопрано, так как в ней есть несколько изумительных по красоте арий и концертных номеров. Но что касается ее сюжета, то он представляется нам совершенно нереалистическим, а фабула формальной. Но «Норма» не всегда так воспринималась. «Из всех творений Беллини, — писал один критик в XIX веке, — именно в этой опере соединились глу-

бокая реалистичность, мелодическое богатство и наиболее сокровенные чувства». Этим критиком был Рихард Вагнер.

Как бы ни оценивать то, как композитор воспользовался достоинствами истинно драматических коллизий, предложенных ему либреттистом, вот уже более полутора столетий его партитура предоставляет богатейшие возможности самым великим певцам. Первой Нормой была Джудитта Паста, которая своим исполнением спасла первые представления оперы как в Милане, так и в Лондоне. Партия Нормы стала одной из самых любимых ее ролей, и, когда она из-за возраста уже не могла ее петь, самой любимой у публики исполнительницей этой партии стала Джулия Гризи, которая на премьере оперы исполнила партию Адальжизы. Мария Малибран тоже сверкала в этой партии, причем это была настолько любимая ее роль, что скульптор, создавший ей памятник в Лейкене, изобразил ее в костюме Нормы. Дженни Линд также часто выступала в этой роли, хотя вряд ли можно представить себе, что темперамент этого шведского соловья соответствовал роли страстной друидской жрицы. Часто в этой партии выступала и Лилли Леман. Правда, эта сложнейшая партия поглощала столько сил певицы, что ей легче было, как она признавалась, исполнить все три Брунгильды в «Кольце нибелунга» Вагнера, чем Норму.

В наше время эта опера ставилась специально для таких выдающихся сопрано, как Роза Раиса, Роза Понселли и Зинка Миланова. А в 1956 году, после нескольких лет переговоров с Марией Каллас, «Метрополитен-опера» подписала наконец контракт с ней на эту оперу. В роли Нормы певица имела истинный триумф.

УВЕРТЮРА

Эта увертюра обычно занимает достаточно почетное место в традиционном репертуаре концертов популярной классической музыки. Поскольку в опере происходит конфликт между воинским долгом и любовными чувствами, музыка

увертюры как раз и выражает этот конфликт; в ней также используется музыкальный материал вступительного хора друидских жрецов.

ДЕЙСТВИЕ I

Эта история переносит нас приблизительно в 50-й год до н.э., когда римские легионы Цезаря, как мы, быть может, помним из школьного курса истории, захватили Галлию. Ночь. Друиды, под торжественные звуки воинственного марша, собираются в священной роще перед священным деревом Ирминсулом их бога Ирмина. Их ведет верховный жрец Оровезо. Его цель — воодушевить их на борьбу против ненавистных римлян. Он говорит им, что Норма, верховная жрица и его собственная дочь, в должный момент свершит великий обряд — жатву священной омелы, и это будет сигналом к восстанию.

Когда друиды удаляются (ждать призывного звона священного щита), появляется римский проконсул Поллион и его друг центурион Флавий. Из их разговора мы узнаем, что Поллион — тайный отец двоих детей Нормы, но теперь он страстно влюблен в Адальжизу, деву-весталку из храма друидов. В своей арии он рассказывает о том, как мучается его совесть от страстной мечты отправиться с Адальжизой жить в Риме. Но вот раздается звон священного щита, вновь собирающий друидов, и оба римлянина уходят.

Звучит знаменитый марш, и друиды собираются, чтобы услышать прорицания их жрицы (хор «Norma viene» — «Норма вышла»). В благородном речитативе Норма рассказывает, что время восстания еще не пришло, так как римляне погибнут от их собственных пороков и восстания против них не потребуется. Следует знаменитая ария «Casta diva, che inargenti» («О богиня, взор твой ясный»), которую Беллини, если верить тому, что об этом говорилось, переписывал восемь раз, прежде чем остался удовлетворен ею. Норма начинает с обращения к луне и призыва к миру. Затем, когда хор исполняет свои воинственные возгласы против римлян, она поет — поет одна — о любви, которую она хранит в

своем сердце к проконсулу Поллиону. Когда жрецы вновь удаляются, Адальжиза, новая любовь Поллиона, остается одна; она молит богов о помощи. Здесь ее находит Поллион и в выразительном дуэте («Va', crudele, e al dio spietato» — «Что ж, пожертвуй моею кровью») уговаривает ее следовать за ним в Рим.

ДЕЙСТВИЕ II

Норма растила двух детей римлянина Поллиона в тайном убежище в скалистой пещере; ей помогала ее подруга Клотильда. В самом начале действия Норма говорит Клотильде, что одновременно и любит, и ненавидит своих детей, поскольку страшится, что Поллион отправится в Рим и покинет ее. Появляется юная жрица, Адальжиза («Sola, furtiva al tempio» — «Часто с тех пор украдкой в храме я с ним видалась»). Она признается Норме, что влюблена. Норма, сочувствуя ей, обещает освободить ее от обета целомудрия, но Адальжиза упоминает, что ее возлюбленный собирается отправиться в Рим. Нормой тут же овладевают подозрения. Кем может быть этот возлюбленный? «Вот он», — говорит Адальжиза, указывая на вошедшего Поллиона. Следует взволнованный терцет («Oh! di qual sei tu vittima» — «Ты гнусного предателя жертвой несчастной стала»). Норма проклинает Поллиона за его измену, Поллион умоляет Норму не порочить его перед Адальжизой, а сама Адальжиза терзается угрызениями совести. Вновь слышится звон священного щита, и этот звон заставляет Норму отправиться к исполнению своих священных обязанностей. Так завершается второе действие оперы.

ДЕЙСТВИЕ III

Ночь в пещере Нормы. Заканчивается оркестровое вступление, и входит Норма, держа в одной руке светильник, а в другой кинжал. Желая отомстить за измену Поллиона, она задумала убить своих спящих детей, но, склонившись над

ними, чувствует, что не в силах этого сделать — ведь они же и ее дети («Dormono entrambi» — «Оба заснули») . Она быстро посылает Клотильду за Адальжизой. Норма решает умереть сама. Она настаивает, чтобы Адальжиза вышла замуж за Поллиона и взяла ее детей (дуэт «Deh! con te, con te li prendi» — «Ах, с собою ты возьми их»). Тронутая благородством Нормы, Адальжиза отказывается выйти замуж за Поллиона. В большом дуэте «Mira, o Norma» («Хоть малюток своих прекрасных») Адальжиза молит о жалости к двум малышам и обещает попытаться вернуть Поллиона. В сердце Нормы пробуждается надежда. Действие завершается объятием двух жриц.

ДЕЙСТВИЕ IV

Последнее, полное драматизма действие оперы происходит в священной роще друидов перед алтарем великого бога Ирминсула. Собравшиеся здесь воины галлы полны решимости идти войной против римлян. Оровезо, верховный жрец и отец Нормы, один удерживает их и призывает сохранять терпение. Они удаляются. После их ухода Норма у алтаря ждет прихода Поллиона. Но ее подруга, Клотильда, является с новостью, что попытка Адальжизы не удалась — Поллион отказывается вернуться к Норме. В великом гневе Норма бьет в священный щит и вновь собирает жрецов и воинов. Она призывает к войне и крови («Sangue, sangue!» — «Кровь, кровь!»).

В этот момент Клотильда сообщает, что храм осквернен римлянином. Жрецы выводят Поллиона из-за священной храмовой скалы друидов. Галлы требуют его смерти. Но Норма решает сначала поговорить с ним. Она предлагает своему прежнему возлюбленному на выбор: либо смерть, либо жизнь — если он покинет Галлию без Адальжизы. Поллион надменно отвергает ее предложение: он не боится смерти. Норма грозит убить также Адальжизу. Поллион пытается выхватить у нее меч. Норма вновь призывает воинов и жрецов. Она говорит им, что одна из жриц нарушила обет и что она должна быть предана огню. Поллион, считая, что

она имеет в виду Адальжизу, пытается остановить ее. Но Норма величественно провозглашает, что это она сама и есть та самая согрешившая жрица и что это она должна умереть (соло с хором «Qual cor tradisti» — «Какое сердце, жестокий, предал»). Заботу о детях она поручает своему отцу Оровезо.

Только теперь Поллиону до конца открывается величие женского духа, и он решает умереть вместе с Нормой. Разжигается погребальный костер, и — вновь соединенные — влюбленные, Норма и Поллион, восходят к своей смерти.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств этого сюжета: около 50-го года до н.э. один выдающийся римский политик и поэт, которому тогда было всего лишь двадцать лет, был назначен Марком Антонием проконсулом одной из провинций Галлии. Имя этого молодого человека было Гай Асиниус Поллио (по-французски «Поллион»). Он пережил срок своих полномочий у друидов. Десять лет спустя он стал римским консулом. Он мирно умер на своей итальянской вилле в возрасте 81 года, прожив в почете и уважении, занимаясь литературным трудом.

НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВАЛЬТЕР ФОН ШТОЛЬЦИНГ, *молодой франкский рыцарь*		*тенор*
ЕВА, *дочь Погнера*		*сопрано*
МАГДАЛЕНА, *кормилица Евы*		*меццо-сопрано*
ДАВИД, *ученик Ганса Закса*		*тенор*
ГАНС ЗАКС, *башмачник*	*мейстерзингеры*	*бас или баритон*
ФЕЙТ ПОГНЕР, *золотых дел мастер*		*бас*
КУНЦ ФОГЕЛЬГЕЗАНГ, *скорняк*		*тенор*
КОНРАД НАХТИГАЛЬ, *жестяных дел мастер*		*бас*
СИКСТУС БЕКМЕССЕР, *городской писарь*		*бас*
ФРИЦ КОТНЕР, *пекарь*		*бас*
ВАЛЬТАСАР ЦОРН, *оловянных дел мастер*		*тенор*
УЛЬРИХ ЭЙСЛИНГЕР, *торговец пряностями*		*тенор*
АВГУСТИН МОЗЕР, *портной*		*тенор*
ГЕРМАН ОРТЕЛЬ, *мыловар*		*бас*
ГАНС ШВАРЦ, *чулочник*		*бас*
ГАНС ФОЛЬЦ, *медник*		*бас*
НОЧНОЙ СТОРОЖ		*бас*

Время действия: середина XVI века.
Место действия: Нюрнберг.
Первое исполнение: Мюнхен, 21 июня, 1868 года.

Полное исполнение «Мейстерзингеров» (без учета времени антрактов) длится четыре с половиной часа. Однако, когда Вагнер, вдохновленный чтением произведений ста-

рой немецкой литературы, впервые задумался над сюжетом о нюрнбергских мейстерзингерах, он замыслил одноактную комедию — получасовой дивертисмент, который должен был служить своего рода интермедией в «Тангейзере». Но тогда работа была отложена. Только через шестнадцать лет он опять обратился к этому сюжету. Прошло, однако, еще шесть лет, прежде чем он закончил оперу. К этому времени первоначальный план не устоял перед вагнеровской гигантоманией. Так возникла одна из наиболее любимых всеми его опер. Падеревский называл ее «величайшим творением из созданных гениями всех времен и народов». Не многие музыканты поставили бы эту оперу так высоко, и даже наиболее преданные вагнерианцы предпочитают отдать пальму первенства «Кольцу нибелунга» или «Тристану». В конце концов, это второстепенный вопрос, каков ранг этой оперы в ряду таких, как «Фальстаф» Верди и «Кавалер розы» Рихарда Штрауса — лучших оперных комедий, написанных со времен Моцарта. Безусловно, однако, что по своей популярности «Мейстерзингеры» превосходят две последние.

УВЕРТЮРА

Вагнер, по-видимому, поскромничал, назвав свои музыкальные мысли, изложенные во вступлении, просто Vorspiel, или прелюдией, заставив, таким образом, слушателя сопоставить ее, скажем, с одностраничными поэмами Шопена. Самая первая тема — это тема мейстерзингеров, гильдии певцов XVI века, ее нюрнбергского отделения. За нею следуют друг за другом главные темы оперы: тема страстного томления, песнь награждения, любовного признания, искусства братства, ироничной насмешки и другие, получившие такие характеристики в результате исследования лейтмотивного строения оперы. По ходу разработки музыкального материала Вагнер с необычайным мастерством соединяет две, три и один раз даже четыре темы. С возвращением вступительной темы наступает грандиозная кульминация, и увертюра непосредственно перерастает в первое действие. (Иначе

Вагнер поступил, когда делал собственную аранжировку ее для концертного исполнения — на сей раз увертюра превратилась в законченное замкнутое произведение.)

ДЙСТВИЕ I

В Нюрнберге, в церкви Св.Екатерины, идет богослужение, звучит хорал Св.Иоанну. Красивый молодой франкский рыцарь, Вальтер фон Штольцинг, стоя за колонной в притворе собора, не сводит глаз с Евы, дочери Погнера, богатого золотых дел мастера; и между строгих и величественных мелодических фраз хорала, исполняемых хором, она и оркестр выражают счастливое любовное волнение. Когда богослужение заканчивается, Вальтеру, который никогда до этого не встречал эту девушку, удается узнать у ее кормилицы, Магдалены, что Ева еще ни с кем не обручена. Она, однако, будет выдана замуж за того, кто победит на состязании певцов, которое назначено на завтра. Не тратя времени на размышления о странности этого обстоятельства, он решает сам принять участие в турнире.

По окончании службы, когда церковь опустела, в нее стали собираться ученики-мейстерзингеры, чтобы приготовить притвор для заседания совета мейстерзингеров с целью прослушивания претендентов на вступление в гильдию. Во главе этой группы Давид, жених Магдалены. По ходу приготовлений он обстоятельно объясняет Вальтеру технические правила – все необходимое относительно ладов и табулатур – правила, которые ни Вальтер, ни современные слушатели не в состоянии понять, но которые, тем не менее имеют некоторое родство с действительно существовавшими правилами того времени, о чем Вагнер узнал из одной старинной книги. Участники певческого турнира иронизируют над притязаниями Вальтера, но все ученики в испуге убегают, как только начинают собираться сами мейстерзингеры. Бекмессер, городской писарь, уверен, что выиграет турнир, но имеется одно обстоятельство, которое тревожит его. Погнер заявил, что он отдаст свою дочь победителю только в том случае, если она одоб-

рит этот выбор. Этот убогий маленький клерк вполне сознает, что это может быть препятствием к обладанию девушкой его мечты. Погнер, однако, отказывается изменить условия, и в длинном обращении он пускается в рассуждения на тему меркантилизма, в котором упрекают бюргеров Нюрнберга. Дабы продемонстрировать свою преданность искусству, он обещает отдать победителю не только Еву, но и все свое богатство. Но и это не все: если Ева отвергнет выбор мастеров, она не сможет выйти замуж ни за кого другого.

Теперь слово берет Ганс Закс, главный герой оперы. Он местный башмачник и пользуется всеобщей любовью горожан. Пусть, говорит он, сама Ева и народ вынесут решение. Возможно, он не совсем безучастен к этим планам, так как он также влюблен в Еву, и, как отмечает Бекмессер, он сочинил несколько песен, которые стали исключительно популярны. Но его предложение отвергается членами гильдии.

Начинается экзаменовка Вальтера в качестве кандидата в члены гильдии. Он обучался своему искусству, говорит он, у Вальтера фон дер Фогельвельде. (Это было реальное историческое лицо; он умер за триста лет до описываемых событий и никак не мог быть членом гильдии.) Наиболее ограниченные члены возражают против испытания, поскольку считают его заведомо обреченным. На сей раз, однако, побеждает либерализм Закса. Котнер, пекарь, принимается зачитывать формальные правила, которым надлежит следовать претенденту; Бекмессер в качестве «маркера» вооружается грифельной дощечкой и мелком, занимает свое место за занавесом — он должен быть беспристрастным фиксатором ошибок испытуемого. Вальтер начинает свою конкурсную песню — красивую мелодию о любви и весне, начинающуюся словами «Am stillen Herd» («Когда дремал под снегом лес»). Бекмессер, едва Вальтер запел, начал отмечать на доске ошибки, и, когда Вальтер закончил, он злорадно демонстрирует доску, на которой не осталось свободного места. Раздраженные мастера единодушно решили, что не может быть и речи о вступлении Вальтера в их цех. То есть так решили все, за исключени-

ем Закса. Он отдал должное таланту юноши. Вальтер и другие покидают церковь в разной степени раздражения, и занавес опускается, когда Закс остается один. Все случившееся он воспринимает с юмором.

ДЕЙСТВИЕ II

На город спускается вечер. Авансцену образует продольный разрез улицы, посередине ее пересекает кривой переулок, круто заворачивающий в глубине. Таким образом, на переднем плане два угловых дома: направо от зрителей более богатый дом Погнера, налево — более скромный дом Закса. Перед домом Погнера растет липа, перед домом Закса — сирень. Постепенно наступает ночь. Давид в переулке запирает оконные ставни в доме Закса. Прочие ученики заняты тем же у других домов. Завтра праздник Св. Иоанна, и все готовятся принять участие в веселье. Ученики подтрунивают над Давидом, которого Магдалена, рассерженная на то, что Вальтер потерпел неудачу из-за его наставлений, встретила с кислой миной. Закс, однако, всех отправляет домой, сам в одиночестве садится на лавку у своего дома и погружается в долгое раздумье — звучит его широкий монолог «Was duftet doch der Flieder» («Сирень моя в истоме»). Летний ветерок доносит песню Вальтера, которая все еще волнует его. Даже если она и нарушает многие правила, она тем не менее полна волшебства и красоты. (Закс, как вы видите, был, по замыслу Вагнера, одним из редких феноменов — широко мыслящим музыкальным критиком.)

Улицу опасливо и осторожно переходит Ева, она направляется к Заксу; и из последующего диалога выясняется, что она любит рыцаря. Она пытается выведать у маститого мастера подробности соревнования. Но Закс, хотя он любит девушку, достаточно разумен, чтобы не пытаться извлечь преимущества для себя в этой ситуации, и он спокойно продолжает свою работу дома, когда она уходит. В следующий момент он видит Еву и Вальтера. Они замышляют бежать, но их планы нарушает сначала свет в окне Закса, а затем появление Бекмессера с лютней. Го-

родской писарь уверяет, что пришел узнать, не починены ли его туфли, но на самом деле он хочет спеть серенаду Еве. Закс соглашается выполнить роль «маркера», то есть отмечать его ошибки. И Бекмессер начинает. Тем временем, однако, в окне Евы появляется Магдалена, в результате комплименты, адресованные хозяйке, получает ее кормилица. Они, правда, не отличаются большим лиризмом, и Закс ударами молотка по башмаку, надетому на колодку, отмечает каждую антимузыкальную интонацию Бекмессера. Шум, произведенный ими, будит многих соседей; они выглядывают из своих окон. Давид, видя писаря, поющего серенаду, как он думает, его возлюбленной, то есть Магдалене, выбегает из своего дома и с кулаками набрасывается на непрошеного певца, считая его своим соперником. Шум драки вызывает всеобщую неразбериху — на улицу выбегают по-ночному одетые горожане, затевается всеобщая потасовка. Вальтер и Ева намереваются воспользоваться общей сумятицей и пытаются бежать вместе. Но Закс преграждает им путь и заталкивает девушку обратно в дом ее отца, а Вальтера забирает к себе домой. Тем временем женщины пытаются усмирить дерущихся, выливая на их головы воду из окон (эта деталь, однако, опускается во многих постановках оперы). Тишина вновь воцаряется на улице. Появляется ночной страж, он поет причудливый старинный мотив, не в лад трубя в свой рог. С его уходом занавес опускается.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Действие начинается изумительным по красоте вступлением, состоящим частично из музыки длинного монолога, который Закс поет в первой сцене, и великолепного хорала, звучащего во второй сцене.

События происходят на следующий день — в день Св. Иоанна — 24 июня, день певческого турнира. Закс сидит дома, читает огромный фолиант. Он почти не замечает вошедшего Давида, своего подмастерья. Давид стесняется, он смущен своей выходкой с дракой накануне ночью. Но доб-

родушный Закс словно забыл о ночном происшествии, он просит Давида спеть гимн Св. Иоанну в честь его дня. Вдруг Давид осознает, что распространенное имя «Иоганн» (или Иоганнес) в Германии — это «Ганс», и ему приходит на ум, что если этот день отмечает Св. Иоанна, почему не воздать должное также своему мастеру, имя которого Ганс и который сегодня именинник. И, как мы увидим во второй сцене, Ганс Закс действительно оказывается именно той фигурой, которую будут чествовать в этот день.

Давид уходит. Закс, оставшись один, поет свой второй монолог («Wahn! Wahn!» — «Жизнь — сон») о царящем в мире безумии, о тщете надежд; он размышляет (хотя и не упоминает об этом), что, возможно, причиной его собственной печали является безнадежная любовь к Еве. Неожиданно входит Вальтер, его ночной гость. Он только что пробудился ото сна и рассказывает Заксу о том чудесном сне, который он увидел. Это знаменитая «Песня» (третья) Вальтера, и Закс, восхищенный ее красотой, записывает ее слова, пока Вальтер поет.

Когда Закс с Вальтером уходят, чтобы переодеться к празднику, в комнату прокрадывается Бекмессер, на котором еще заметны следы побоев, полученных им в предыдущую ночь. Он обнаруживает песню Вальтера и воровски хватает лежащие на столе записанные Заксом стихи, полагая, что это его песня и что тот сам намерен участвовать в состязании. Затем, когда Закс вновь появляется, Бекмессер бранит его за намерение выступать на турнире. Закс тут же видит, что Бекмессер взял песню, сочтя, что ее написал он, Закс, и, не говоря ему, кто ее истинный автор, дарит ее ему. Закс знает, что Бекмессер музыкант никчемный и никогда не сможет написать хорошую мелодию на эти стихи. Бекмессер в радости, что заполучил хорошие стихи, убегает.

В мастерскую Закса входит Ева. Она облачена в красивое платье и готова к соревнованию певцов. Она говорит, однако, что у нее не в порядке башмак. Закс начинает хлопотать с ее башмаком. В этот момент входит Вальтер, также уже одетый как рыцарь для участия в турнире. Пораженный красотой Евы, он повторяет последний куп-

лет своей песни. Ева, теперь совершенно влюбленная в Вальтера, старается скрыть свои чувства. Даже Закс слегка смущен, и, чтобы скрыть это, он поет куплет из своей цеховой песни сапожника.

Приходят Давид и Магдалена. Подмастерью сообщается, что время его учения у мастера закончилось: он овладел своей профессией и теперь может жениться на Магдалене. Сцена завершается большим квинтетом, в котором каждый выражает свои чувства. Это, как мне кажется, одни из самых чудесных страниц, написанных Вагнером.

Сцена 2. Сцена представляет собой широкий луг на берегу реки Пегниц. Близко, у авансцены, – узкое русло реки, приспособленное для движения лодок. В перспективе виден Нюрнберг. Лодки, украшенные яркими флагами, беспрерывно подвозят к берегу праздничного луга разодетых горожан с их женами и детьми, входящих в разные цеха. Справа на авансцене выстроены высокие подмостки со скамьями и сиденьями, уже украшенные знаменами прибывших цехов; знаменщики вновь прибывающих цехов один за другим тоже водружают свои знамена по краям сцены для певцов, так что она в конце концов оказывается с трех сторон заставленной знаменами. Кроме подмостков, передний план сцены окаймляют палатки со всякого рода напитками. Перед палатками веселое оживление; горожане с женами, детьми и подмастерьями сидят и лежат группами. Ученики мастеров пения в праздничных одеждах, богато и красиво украшенных цветами и лентами, весело исполняют обязанности герольдов и маршалов, держа в руках длинные и тонкие жезлы, тоже украшенные цветами и лентами. Они встречают причаливающих к берегу, устанавливают порядок шествия цехов и сопровождают их к эстраде для певцов. Представители каждого цеха, водрузив свое знамя, расходятся в разные стороны и располагаются у палаток. В момент поднятия занавеса только что прибыл башмачный цех, который и направляется указанным порядком на авансцену. Звучит мелодия, с которой начинается увертюра к опере. Во главе процессии Ганс Закс, которого с уважением и любовью приветствует народ мелодией, которая уже звучала во вступлении к третьему действию.

Первым в соревнование вступает комичный Бекмессер. Сам аккомпанируя себе, он пытается спеть песню на стихи, которые фактически украл. Но его голос столь плох, а его мелодия столь корява, что над ним все смеются. Разгневанный, он обвиняет Закса в том, что тот написал такие стихи. Но Закс говорит, что стихи на самом деле очень хорошие, если их хорошо петь, и что теперь их разрешается спеть Вальтеру. Народ так очарован этой песней рыцаря, что все покорены и тут же подхватывают ее. Конечно, приз выигрывает Вальтер. К нему подходит Ева. Рыцарь со склоненной головой принимает из ее рук сплетенный из лавра и мирта венок. Он, однако, рассержен на мейстерзингеров за то, что они не позволили ему принять участие в турнире уже в первом действии. Поначалу он отказывается от приза, и потребовались очень красноречивые доводы со стороны Закса, чтобы он изменил свое решение. Опера завершается ликующим хором народа, воспевающим любовь к искусству музыки и... к Гансу Заксу.

ОБЕРОН

Опера в трех действиях Карла Марии фон Вебера на либретто (по-английски) Джеймса Робинзона Планше, основанное на средневековой французской поэме «Гюон де Бордо».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГЮОН ДЕ БОРДО	*тенор*
ШЕРАЗМИН, *его оруженосец*	*баритон*
ОБЕРОН, *король фей*	*тенор*
ПУК, *слуга Титании*	*контральто*
РЕЗИЯ, *дочь Гаруна-аль-Рашида*	*сопрано*
ФАТИМА, *ее прислужница*	*меццо-сопрано*
КАРЛ ВЕЛИКИЙ, *император франков*	*бас*
ГАРУН-АЛЬ-РАШИД, *калиф Багдада*	*бас*
БАБЕХАН, *персидский князь, жених Резии*	*баритон*
АЛЬМАНЗОР, *эмир Туниса*	*баритон*
РОШАНА, *жена Альманзора* ТИТАНИЯ, *жена Оберона* НАМУНА, *бабушка Фатимы*	*разговорные роли*

Время действия: IX век (если вообще это было).
Место действия: сказочная страна, Багдад, Тунис, двор Карла Великого.
Первое исполнение: Лондон, 12 апреля 1826 года.

Джеймс Робинзон Планше, который состряпал эту романтическую полудраму, напоминающую сон и ставшую либретто «Оберона», был довольно известным в свое время антикваром, преуспевающим драматургом и признанным новатором английского театра. Он был первым в истории

английской драматургии, кто облачил персонажи исторических пьес в костюмы, которые те действительно могли носить в свое время, то есть пошел по пути исторической достоверности. (Первой такой пьесой была «Король Джон» Шекспира, поставленная Чарльзом Кембелом). Он также культивировал такую форму театральных развлечений, в которой соединялись музыка, танец, игра. Это всегда было нечто романтическое, то, что теперь мы называем пантомимой.

«Оберон» действительно очень похож на пантомиму. Чего здесь только нет: одни персонажи поют, у других разговорные партии; есть здесь и балет, и магия. И при этом все счастливо кончается. Однако природа этого сюжета не столь уж отличается от «Вольного стрелка», как это показалось поначалу Веберу, когда он получил книгу с либретто. Кембел, бывший тогда под большим впечатлением от «Вольного стрелка», специально ездил в Германию, чтобы убедить композитора написать оперу для «Ковент-Гарден», и сюжет «Оберона» был одним из двух, которые он настойчиво предлагал композитору взять. Другим сюжетом был «Фауст». Вебер выбрал «Оберона», а Кембел — Планше, чтобы тот написал либретто.

Оба — либреттист и композитор — были в высшей степени добросовестными людьми. Написав либретто по-английски (Планше ведь был англичанином, несмотря на свою французскую фамилию), он перевел его затем на французский специально для Вебера и этот вариант послал ему. Но Вебер тем временем сам взялся за изучение английского и написал своему соавтору следующее благодарственное письмо: «Я чрезвычайно благодарю Вас за Вашу любезность — перевод стихов на французский язык, но это было необязательно делать, поскольку я, хотя еще и слабый, но все же прилежный ученик, изучающий английский».

Именно эта добросовестность Вебера оказалась причиной грустного конца нашей истории. Ему еще не было и сорока лет, но он был уже очень больным человеком, когда принял предложение Кембела. Тем не менее он написал музыку через шесть недель, сам отправился в Лондон, чтобы следить за ходом всех пятнадцати репетиций, дирижировал примерно дюжиной исполнений оперы, а также несколькими кон-

цертами, а затем тихо скончался. Он прекрасно знал, что у него мало шансов выздороветь, но не щадил своих сил. Заработанный им за три месяца в Лондоне гонорар (5355 долларов) был поистине божией милостью для его лишенных средств к существованию жены и детей.

Яркая сценическая природа оперы и очень высокие требования, предъявляемые партитурой к ведущим сопрано и тенору, останавливали многих талантливых режиссеров, задумывавших поставить эту оперу; а многие из прошлых постановок, которые все же были осуществлены, в той или иной мере искажали авторский замысел. Можно констатировать, что опера эта при своих постановках в равной степени знала как успех, так и провал. Но в середине 1950-х годов парижская Гранд-опера представила ее как столь грандиозное зрелище, что музыка в нем, по-видимому, была самым малым, что влекло толпы народа посмотреть его. Быть может, действительно нет иного способа сохранить музыку этой оперы для потомков, нежели исполнять в качестве концертных номеров знаменитую увертюру и большую сопрановую арию. В сущности, это все, что большинство из нас слышало из этой оперы.

УВЕРТЮРА

Постоянные посетители концертов симфонической музыки так хорошо знакомы с увертюрой из «Оберона», что редко задумываются о том, что она сконструирована из тем, которые играют важную драматургическую роль в самой опере. Однако, если взглянуть на увертюру в контексте оперы, то можно обнаружить, что каждая из ее необычайно знакомых тем связана с той или иной драматургически значимой ролью этой сказки. Так, вступительный мягкий зов рога — это мелодия, которую герой сам исполняет на своем волшебном роге; быстро спускающиеся аккорды у деревянных духовых используются для того, чтобы нарисовать фон или атмосферу сказочного царства; взволнованные поднимающиеся ввысь скрипки, открывающие Allegro, используются для сопровождения бегства влюбленных на корабль;

чудесная, похожая на молитвенную, мелодия, исполняемая сначала кларнетом соло, а затем струнными, превращается действительно в молитву героя; в то время как триумфальная тема, исполняемая сначала спокойно, а затем в радостном fortissimo вновь появляется в качестве кульминации грандиозной арии сопрано — «Океан, ты могущественный монстр».

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. В окружении фей спит их царь Оберон; тем временем феи, эти сказочные существа, поют для него. Слуга Титании, жены Оберона, Пук рассказывает нам, что Оберон и его царица Титания поссорились и царь поклялся, что не помирится до тех пор, пока не найдет пару смертных влюбленных, которые были бы верны друг другу до конца дней своих.

Когда Оберон просыпается, сожалеющий о таком обороте дел Пук рассказыват ему о молодом легендарном рыцаре по имени Гюон де Бордо. Этот герой убил в честном бою сына Карла Великого, и этот монарх вынес приговор: он должен исполнить неисполнимое. Состоит оно в следующем: Гюон должен отправиться в Багдад, убить там того, кто сидит по правую руку калифа и завоевать любовь и руку дочери восточного владыки. Оберон видит в этом возможность исполнения своего обета и, употребив сверхъестественные силы, напускает на рыцаря Гюона и его оруженосца Шеразмина глубокий сон. Пока они спят, Оберон демонстрирует им видение дочери калифа, Резии, которая взывает о помощи. Когда видение исчезает, Гюон просыпается, и Оберон говорит ему, чтобы он спас девушку. При этом Оберон дает ему волшебный рог, стоит лишь протрубить в который, и помощь не замедлит явиться в минуту опасности. Сцена завершается тем, что Гюон, сопровождаемый хором, с радостью принимает это задание. Оберон переносит его в Багдад.

Сцена 2. В чисто драматическом эпизоде, то есть таком, в котором происходят лишь разговоры, не сопровождаемые

музыкой, Гюон спасает темнокожего незнакомца от льва. Когда опасность оказывается позади, выясняется, что незнакомец этот сарацинский принц по имени Бабехан, который намеревается жениться на возлюбленной Гюона (рыцарь успел влюбиться в видение) Резии. Бабехан, этот мерзкий тип, нападает на Гюона, призывая себе в подручные своих сопровождающих, но наш доблестный герой и его оруженосец побеждают неблагодарного злодея.

Сцена 3. Гюон встречает очень древнюю старуху по имени Намуна, бабку очаровательной служанки Резии, Фатимы. Намуна знает все дворцовые сплетни и рассказывает ему, что Резия должна выйти замуж буквально завтра. Однако невеста, очевидно, увидела Гюона в представшем ей видении и поклялась принадлежать только ему и никому другому. Эта сцена, как и предыдущая, вплоть до этого момента развивается как драматическая (то есть в виде разговорных диалогов, не сопровождаемых музыкой), но, когда Гюон остается один, он поет длинную и очень трудную арию, в которой с еще большей решительностью заявляет о своем стремлении добиться девушки.

Сцена 4. В своей комнате во дворце Гаруна-аль-Рашида Резия говорит своей прислужнице Фатиме, что никогда не выйдет замуж ни за кого, кроме Гюона, и что если Бабехан вздумает жениться на ней, она покончит с собой. Фатима сообщает ей, что помощь уже близка; две девушки поют дуэт; за сценой слышится марш, и Резия радостно подхватывает его.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. В тронном зале дворца Гаруна-аль-Рашида хор славит легендарного калифа. Бабехан заявляет, что не может больше откладывать свою женитьбу на Резии, и вот сказочная невеста предстает перед ним, полная скорби, в сопровождении танцующих девушек. Но снаружи слышны голоса освободителей. Они с боем прокладывают себе путь во дворец; Гюон вбегает в зал, видит Бабехана, сидящего справа от калифа, и убивает его. Он дудит в свой волшеб-

ный рог, и все тут же застывают в тех позах, в каких они находились. Гюон и Шеразмин убегают, захватив с собой Резию и Фатиму.

Сцена 2. В саду дворца калифа стража пытается задержать четверых беглецов, но и здесь на помощь им приходит волшебный рог Гюона, хотя в суматохе он умудряется каким-то образом потерять этот важный музыкальный инструмент. Фатима и Шеразмин неожиданно для себя вдруг обнаруживают, что влюблены друг в друга, как и их хозяева, и поют любовный дуэт. Он переходит в квартет четырех влюбленных. Затем все они садятся на корабль.

Сцена 3. Чтобы убедиться, что избранный им пример преданной любви до гроба есть и в самом деле истинный, Оберон приготовил влюбленным еще одно суровое испытание. Пук и его сказочная команда подняли на море ужасную бурю, в которой корабль с влюбленными терпит крушение. Гюону, однако, удается вытащить обессиленную Резию на берег, где она приходит в чувство после трогательной молитвы, спетой ее возлюбленным. Затем он отправляется на поиски Шеразмина и Фатимы, а Резия остается одна, чтобы спеть свою самую знаменитую арию в этой опере, «Океан, ты могущественный монстр» — пространное, очень драматичное и варьируемое на разный лад обращение к океану. В конце своей арии (который похож на окончание даже еще более знаменитой увертюры) она видит приближающийся корабль. Увы, это, как выясняется, пиратский бот. Пираты высаживаются и связывают Резию, чтобы похитить ее, но в критический момент прибегает Гюон и атакует их. Пиратов, однако, очень много, а поскольку рыцарь потерял свой волшебный рог, он проигрывает сражение, и его оставляют на берегу умирать одного: пираты уходят на свой корабль, чтобы отчалить.

Тем не менее действие завершается на спокойной ноте. Возвращается Пук, ведя с собой фей. С ними и Оберон. Два главных персонажа поют дуэт, а феи — свой хор; все на сцене удовлетворены ходом интриги. А зрители — в восторге от той сказочной атмосферы, которую создает музыка.

ДЕЙСТВИЕ III

Пираты продали Резию в рабство в Тунис; Фатима и Шеразмин оказались в таком же положении. Двое молодых влюбленных, к счастью, служат добродушному североафриканцу по имени Ибрагим (который ни разу не появляется на сцене), и из их дуэта нам ясно, что они не так уж несчастливы в этом своем положении.

Пук, согласно плану, приводит к ним Гюона. Рыцарь узнает, что Резия, по слухам, находится в этом же городе, и вот они обсуждают, каким образом Гюону устроиться на службу к Ибрагиму, чтобы он смог осмотреться. (Вся ситуация здесь, как и то, что затем следует, поразительно похожа на обстоятельства моцартовского «Похищения из сераля».)

Сцена 2. Новым хозяином Резии оказывается сам эмир Туниса Альманзор. В его дворце Резия, полная скорби, горюет о своей судьбе. В этот момент к ней является сам эмир, чтобы сказать, что, хотя она и нравится ему, он ничего не сделает против ее воли.

Сцена 3. В короткой сцене, которая происходит снова у Ибрагима, Гюон получает послание, написанное цветистым восточным языком. Его переводит Фатима. Оно от Резии, которая зовет его прийти к ней. В экстатичном порыве Гюон устремляется к ней.

Сцена 4. Но во дворце эмира его встречает не Резия, а Рошана, ужасно ревнивая жена эмира. Рошана предлагает ему себя и свой трон, если он убьет Альманзора. Но ни пьянящий танец Рошаны, ни ее женские прелести не могут заставить верного героя изменить своей любви. Он пытается бежать из ее комнаты, но как раз в этот момент входит эмир со своей стражей, и Гюона хватают. Когда же Рошана заносит кинжал, чтобы ударить своего мужа, все оборачивается самым мрачным образом. Ее хватают и уводят, а Гюона осуждают на сожжение заживо. Резия отчаянно вступается за него, но Альманзор, ставший теперь непреклонным, приговаривает и ее к такой же ужасной смерти.

Но Шеразмин нашел — не известно, где и как — добрый старый рог, причем в целости и сохранности. Он появляет-

ся очень кстати – в самый критический момент, приведя с собой Фатиму. Он дудит в рог – и все африканцы, окаменев, замирают, и четверо влюбленных решают, что настало время воззвать к Оберону. (В конце концов, надо же его проучить за все их злоключения.)

Оберон грациозно появляется, подобно Deus ex machina (*лат.* – Бог из машины) в конце греческой трагедии и тут же волшебным образом переправляет их ко двору Карла Великого. Гюон докладывает императору, что его миссия исполнена. Карл Великий его прощает. Финал оперы – грандиозный ликующий хор.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств этого сюжета. Единственные достоверные исторические фигуры среди персонажей оперы – это Карл Великий, правивший в IX веке, и Гарун-аль-Рашид, правивший в VIII веке. Большинство главных эпизодов «Оберона» можно найти в предании о Гюоне де Бордо, относящемуся к XIII веку, где наш герой предстает еще более невероятной фигурой, чем в опере.

ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА

Опера в трех действиях Кристофа Виллибальда Глюка на либретто (по-итальянски) Раньеро да Кальцабиджи, основанное на греческой мифологии.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ОРФЕЙ, *певец*	*контральто (или тенор)*
ЭВРИДИКА, *его жена*	*сопрано*
АМУР, *бог любви*	*сопрано*
БЛАЖЕННАЯ ТЕНЬ	*сопрано*

Время действия: мифическая античность.
Место действия: Греция и Гадес.
Первое исполнение: Вена, 5 октября 1762 года.

Орфей был величайшим музыкантом в греческой мифологии. Действительно, он был столь великим, что возникла целая религия — орфизм, и Орфею поклонялись как богу уже примерно двадцать пять веков назад. Поэтому его история всегда казалась очень естественной для оперы. И действительно, самая ранняя из дошедших до нас оперных партитур основана на сюжете об Орфее. Это «Эвридика» Якопо Пери. Она датируется примерно 1600 годом, а вскоре после этого написано еще несколько опер об Орфее. Композиторы XVIII и XIX веков продолжали обращаться к этому персонажу; из новейших авторов можно назвать Дариюса Мийо.

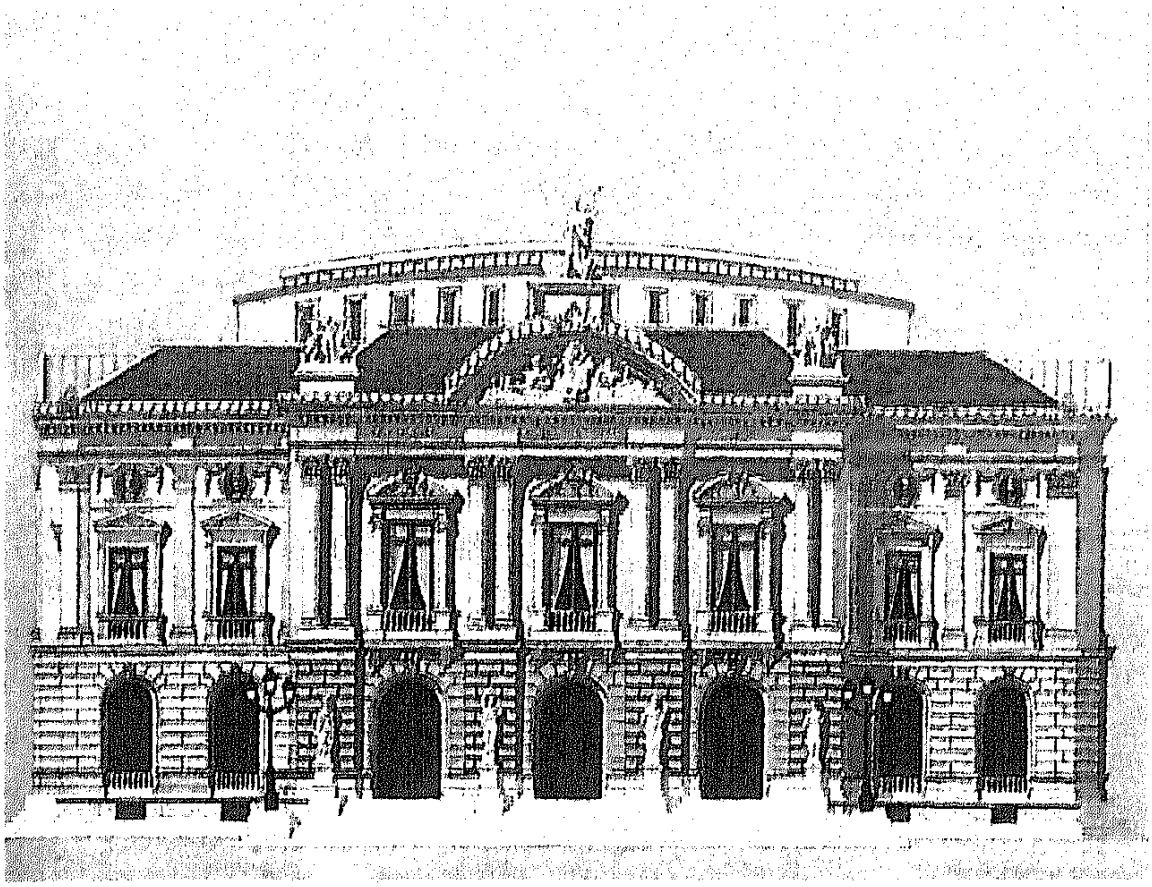
Но единственная оперная версия данного сюжета, которую можно услышать в наши дни — это «Орфей и Эври-

дика» Глюка. Кстати, это самая ранняя опера из традиционно исполняемых в современных театрах, и датируется она 1762 годом. 5 октября этого года композитор дирижировал ее премьерой в Вене. Тогда она шла на итальянском языке, и роль Орфея исполнял Гаэтано Гваданьи, кастрат, то есть мужской альт. Позднее опера была поставлена во Франции, где кастраты не принимались на сцене, и Глюк переписал эту партию для тенора. Но в наше время (если не считать постановок во Франции) дается, как правило, итальянская версия, а роль Орфея исполняет контральто — то есть, естественно, контральто женское.

Глюк и его либреттист, Раньеро да Кальцабиджи, опустили многие детали, имеющиеся в мифе об Орфее, в результате на сцене происходит не слишком много действия. Но зато мы одарены множеством хоровых номеров (особенно в первом действии), а также многочисленными балетными вставками. Ввиду отсутствия действия эта опера почти ничего не теряет в концертном исполнении, а также лучше других сохраняет свои достоинства в аудиозаписи.

ДЕЙСТВИЕ I.

Орфей только что потерял свою красавицу жену Эвридику, и опера начинается (после довольно бодрой увертюры) в гроте перед ее гробницей. Сначала в сопровождении хора нимф и пастухов, а затем один он горько скорбит о ее смерти. Наконец он решает вернуть ее из подземного царства. Он намеревается овладеть Гадесом, вооружившись лишь слезами, вдохновением и лирой. Но боги сжалились над ним. Амур, этот маленький бог любви (то есть Эрос, или Купидон) говорит ему, что он может спуститься в подземный мир. «Если нежной лиры услада, если певучий голос твой смирят гнев владык этой тьмы роковой, — уверяет Орфея Амур, — ты уведешь ее из мрачной бездны ада». Орфею необходимо выполнить лишь одно условие: не оборачиваться и не бросать ни единого



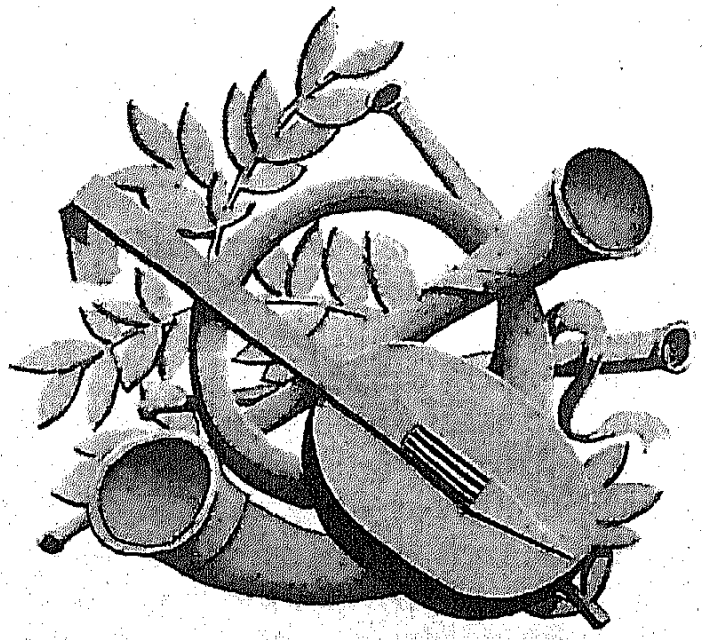
ЖЕНЕВА
Большой театр

Большой театр (названный так в 1910 году) открылся в 1879 году постановкой оперы Джоаккино Россини «Вильгельм Телль», оперы, которая считается швейцарским патриотическим произведением. Расположенный в старом городе рядом с музеем, консерваторией и университетом, оперный театр представляет собой замечательное архитектурное творение, отвечающее требованиям торжественных церемоний, часто происходящих в этом богатом городе. В 1951 году в театре произошел пожар, после которого здание было реконструировано и особое внимание было уделено оборудованию сцены, которая теперь оснащена всей необходимой машинерией.

Восстановленный театр был открыт в 1962 году оперой Верди «Дон Карлос», причем в ее первоначальной французской версии, то есть в пятиактном варианте. В 1965 году директором театра

становится Герберт Граф. Он начал свою деятельность с постановки «Волшебной флейты» Моцарта, пригласив в качестве художника Оскара Кокошку. Дальнейшее его пребывание в этой должности было отмечено возрождением многих забытых или малоизвестных произведений. В 1973 году его преемником стал Жан-Клод Рибер, многое поставивший в театре сам. Резко сменился стиль руководства театром, когда его директором в 1980 году стал Хюгус Галл, главным принципом которого было трактовать каждую новую оперную постановку как совершенно самостоятельную и именно для нее специально приглашать режиссера, художника и дирижера.

В театре ежегодно ставится примерно восемь опер и два балета. Каждый спектакль идет от 6 до 12 раз. Постановочный период здесь сжат до минимума, и одна команда, готовящая данный спектакль, должна провести его от первого до последнего исполнения. И хотя мировые знаменитости приглашаются сюда не так часто, как, быть может, в Париж или Милан, театр активно посещается многочисленными иностранцами, прибывающими в Женеву, молодыми любителями оперы и студентами университета.



взгляда на Эвридику, пока он не выведет ее, невредимую, обратно на землю. Это именно то условие, которое Орфею — он знает об этом — будет труднее всего выполнить, и он молит богов о помощи. В этот момент звук барабанов изображает гром, сверкает молния — так отмечено начало его опасного путешествия.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие переносит нас в подземное царство — Гадес, — где Орфей сначала побеждает фурий (или эвменид), а затем получает свою супругу Эвридику из рук Блаженных теней. Хор фурий драматичен и устрашающ, но постепенно, по мере того как Орфей играет на лире и поет, они смягчаются. Это на редкость простая музыка, она замечательно передает драматизм происходящего. Ритмический рисунок данного эпизода еще не раз появляется в опере. В заключение фурии танцуют балет, который Глюк сочинил несколько ранее, чтобы изобразить схождение в ад Дон-Жуана.

Элизиум — прекрасное царство Блаженных теней. Сцена, сначала слабо освещенная как бы утренней зарей, постепенно наполняется утренним светом. Появляется Эвридика, печальная, с блуждающим взглядом; она тоскует по отсутствующему другу. После того как Эвридика удаляется, постепенно сцену заполняют Блаженные тени; они прогуливаются группами. Все это является хорошо известным «Танцем (гавотом) Блаженных теней» с его необычайно выразительным соло флейты. После того как Орфей уходит с фуриями, Эвридика поет вместе с Блаженными тенями об их тихой жизни в Элизиуме (райском загробном мире блаженства). После того как они исчезают, вновь появляется Орфей. Он один и теперь воспевает представшую его взору красоту: «Che puro ciel! che chiaro sol!» («О, лучезарный, дивный вид!»). Оркестр воодушевленно играет гимн красотам природы. Привлеченные его пением, вновь возвращаются Блаженные тени (звучит их хор, но сами они еще невидимы). Но вот маленькая группа

этих Блаженных теней приводит Эвридику, лицо которой закрыто вуалью. Одна из Теней соединяет руки Орфея и Эвридики и снимает с Эвридики вуаль. Эвридика, узнав супруга, хочет выразить ему свой восторг, но Тень делает знак Орфею, чтобы он не поворачивал головы. Орфей, идя впереди Эвридики и держа ее за руку, поднимается с ней по тропинке в глубине сцены, направляясь к выходу из Элизиума. При этом он не поворачивает к ней головы, хорошо помня о поставленном ему богами условии.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие начинается с того, что Орфей ведет свою жену обратно на землю по скалистому ландшафту – мрачным переходам, извилистым тропам, опасно нависающим скалам. Эвридика ничего не знает о том, что боги запретили Орфею даже мимолетный взгляд на нее, прежде чем они достигнут земли. Пока они движутся так, Эвридика постепенно преображается из Блаженной тени (каковой она была во втором действии) в реальную живую женщину с горячим темпераментом. Она, не понимая причин такого поведения Орфея, горько жалуется на то, как безучастно он теперь к ней относится. Она обращается к нему то нежно, то восторженно, то с недоумением, то с отчаянием; она хватает Орфея за руку, стараясь обратить на себя внимание: «Мне брось один лишь взгляд...» – умоляет она. Неужели Орфей больше не любит свою Эвридику? И пока Орфей убеждает ее в обратном и жалуется богам, она становится все более и более настойчивой. В конце концов она пытается прогнать его: «Нет, уйди! Лучше мне опять умереть и забыть тебя...» В этот драматический момент их голоса сливаются. И вот Орфей бросает вызов богам. Он обращает свой взгляд на Эвридику и заключает ее в свои объятия. И в тот момент, когда он касается ее, она умирает. Наступает самый знаменитый момент в опере – ария «Che farò senza Euridice?» («Потерял я Эвридику»). В отчаянии Орфей хочет покончить с собой ударом кинжала, но в последний момент

ему является маленький бог любви, Амур. Он останавливает Орфея в этом его отчаянном порыве и страстно взывает: «Эвридика, воскресни». Эвридика как бы пробуждается от глубокого сна. Боги, говорит Амур, столь поражены верностью Орфея, что решили вознаградить его.

Заключительная сцена оперы, которая происходит в храме Амура, представляет собой серию соло, хоров и танцев во славу любви. Это гораздо более счастливый конец, чем тот, что известен нам по мифологии. Согласно мифу, Эвридика остается умершей, а Орфея разрывают на куски фракийские женщины в негодовании, что самозабвенно предаваясь сладостной скорби, он пренебрег ими. XVIII век предпочитал, однако, счастливые концовки своих трагических опер.

ОТЕЛЛО

Опера в четырех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Арриго Бойто, основанное на трагедии У.Шекспира.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ОТЕЛЛО, *мавр, полководец венецианской армии*	*тенор*
ДЕЗДЕМОНА, *его супруга*	*сопрано*
ЯГО, *мичман*	*баритон*
КАССИО, *начальник эскадры*	*тенор*
ЭМИЛИЯ, *жена Яго*	*меццо-сопрано*
РОДРИГО, *венецианский патриций*	*тенор*
ЛОДОВИКО, *посланник Венецианской Республики*	*бас*
МОНТАНО, *предшественник Отелло в управлении островом Кипр*	*бас*
ГЕРОЛЬД	*баритон*

Время действия: конец XV века.
Место действия: остров Кипр.
Первое исполнение: Милан, 5 февраля 1887 года.

В истории оперы Джузеппе Верди «Отелло» на самом деле есть что-то чудесное. В 1871 году была поставлена «Аида». Верди, которому тогда было почти шестьдесят, в расцвете славы вдруг на долгие годы уходит в тень. Появляется новое поколение молодых музыкантов. Ко многому Верди относится критически и не вступает в состязание с ними. Кое-кто даже стал считать его чуть ли не старомодным. И вот тогда, пятнадцать лет спустя после «Аиды» — 5 февраля 1887 года — ставится «Отелло». Это

была новая опера, новый стиль, полный жизненных сил. Композитору теперь семьдесят четыре года!

У Верди в качестве его сотрудника был один из тех самых композиторов, которые считали его старомодным. Это Арриго Бойто, автор «Мефистофеля» (см. с. 318). Он был либреттистом, иными словами, он переработал великую шекспировскую трагедию для Верди, чтобы тот смог создать свой оперный шедевр. Бойто в высшей степени талантливо сделал свое дело. В большинстве переработок шекспировских пьес для опер остается очень мало от великой поэзии и драмы, однако Бойто удалось сохранть большинство из драматических достоинств оригинала, и музыка Верди абсолютно достойна одной из лучших трагедий, написанных на каком бы то ни было языке.

ДЕЙСТВИЕ I

Поскольку петь текст всегда дольше, чем то же самое рассказать словами, Бойто вынужден был сократить пьесу Шекспира. Он опустил (за исключением нескольких деталей) весь первый акт трагедии, и таким образом опера начинается сразу с событий, происходящих на острове Кипр.

Вечер. Бушует ужасный шторм; сверкают молнии. Все жители острова ждут прибытия в гавань борющегося с волнами корабля Отелло. Наконец корабль благополучно причаливает к берегу. Отелло с лестницы порта сходит на берег (появляется на сцене), окруженный матросами и солдатами. Под всеобщее ликование своим знаменитым возгласом «Esultate!» («Честь и слава!») возвещает о победе над бурей и над турками. Затем, после праздничного хора, сопровождающего разведение костров (молнии и гром не прекращаются), всем известный сюжет начинает развиваться довольно быстро. Яго, офицер, который завидует своему мавританскому генералу Отелло, конечно, злодей. Он пользуется поддержкой безрассудного молодого человека Родриго, который надеется обольстить очаровательную супругу Отелло, Дездемону. Яго особенно зол, поскольку завидует Кассио, другому офицеру, который был повышен в чине. И сейчас Яго

нашептывает Родриго, что Кассио влюблен в Дездемону, что он для него, Родриго, гораздо более опасный соперник, чем Отелло. И в эту ночь всеобщего ликования (огонь костра разгорается; служители таверны зажигают фонари в беседке; поет хор солдат и любопытной толпы, пришедшей встретить победителей) Яго намеревается напоить Кассио, чтобы на него пал гнев Отелло. Яго поднимает льстивый тост за Кассио. Кассио не остается в долгу и, в свою очередь, поднимает тост за любовь. Он пьют еще и еще. Именно в этот момент Яго поет свою застольную песню, пронизанную едким сарказмом. Ее подхватывают другие. В конце концов ему удается спровоцировать ссору между Кассио и Монтано, еще одним офицером, и в разгар попойки, когда Монтано оказывается раненым, на сцену возвращается Отелло. Он негодует и лишает пьяного Кассио чина за столь недостойное воина поведение, после чего возлагает ответственность за спокойствие в городе на Яго.

Затем, когда все уладилось, действие завершается одним из самых красивых любовных дуэтов оперы. Отелло остается наедине со своей юной и страстно им любимой супругой Дездемоной. Они вспоминают обстоятельства их странного любовного романа: «Ты полюбила меня за муки, я же тебя — за сострадание к ним», — поет Отелло, Дездемона ему вторит. Из последних фраз дуэта мы понимаем, что буря утихла и тучи рассеялись: «Небо шлет нам венец из звезд лучистых», — поет Отелло. Обнявшись, они направляются к дворцу.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие либретто Бойто довольно точно придерживается сюжетной линии III акта трагедии Шекспира. Кассио хочет вернуть себе утерянное звание. В одном из залов дворца Яго, притворно рассыпаясь в дружеских к нему чувствах, дает несколько советов, как ему надлежит действовать. Пойди, говорит он, к жене Отелло, Дездемоне, и попроси ее заступиться за тебя. Кассио в конце концов следует этому совету и отправляется в сад, чтобы там дождаться Дездемоны. В этот

момент либретто делает наиболе странное отступление от пьесы. Яго поет свой знаменитый монолог, получивший название «Credo in un Dio crudel» («Верю в творца жестокого»), в котором он откровенно сообщает, что верует и молится Богу, но это жестокий Бог, и Яго действует соответственно ему.

И вот, почти как ответ на эту молитву, Яго представляется на редкость благоприятный случай: он замечает проходящую по саду Дездемону; она в сопровождении Эмилии. Яго бросается к балкону, где стоит Кассио. Он подталкивает Кассио, чтобы тот подошел к Дездемоне. Кассио так и делает; из реплик Яго, который все время у нас на глазах, мы понимаем, что у Кассио с Дездемоной происходит разговор. Яго сожалеет, что нет здесь Отелло. И вдруг... «Ma il caso in mio favor s'adopra» («Судьба приходит мне на помощь»), — восклицает он: входит Отелло и в саду застает Кассио, беседующего с Дездемоной. «Cio m'accora...» («Как печально...») — произносит Яго, делая вид, что не замечает подошедшего Отелло, но достаточно громко, чтобы тот услышал его слова. Так Яго сеет зерна сомнения в душе Отелло. Не слишком ли много времени Кассио проводит с Дездемоной, размышляет Отелло. О, он всегда делает это столь любезно, столь дружелюбно. И все же... Яд проник в душу Отелло. Диалог Отелло и Яго прерывается хором. Народ — жители острова с женами и детьми, солдаты — поет Приветственный хор, восхваляя Дездемону. Ей преподносят цветы и украшения. Все это почти убеждает Отелло, что глупо даже на миг усомниться в верности любимой супруги. К несчастью, как только они оказываются одни, Дездемона тут же обращается к нему с просьбой о помиловании Кассио, и яд вновь начинает действовать. Отелло негодует на супругу и приписывает свою резкость головной боли, а когда она порывается повязать ему голову платком, он вырывает его из ее рук и в раздражении швыряет на землю. Звучит замечательный квартет — его составляют, помимо Отелло и Дездемоны, наблюдавшие за этой сценой Яго и его жена Эмилия, фрейлина Дездемоны.

Женщины удаляются, и между Отелло и его лживым другом Яго завязывается диалог. Злодей притворяется, буд-

то хочет утешить генерала, но прежде чем сцене завершиться, он предлагает Отелло способ испытать Дездемону. Он говорит, что видел у Кассио платок Дездемоны. (Конечно, платок в тот момент был у самого Яго, поскольку он обнаружил его у Эмилии, которая подобрала его.) Если Дездемона не сможет предъявить платок, внушает он Отелло, значит им, как и благосклонностью Дездемоны, владеет Кассио. Бедный, страдающий Отелло теперь в лихорадке сомнений и ревности. Действие завершается клятвой отомстить за измену, которую произносит Отелло. К нему присоединяется Яго.

ДЕЙСТВИЕ III

Приемный зал во дворце. Справа — главный вход с колоннами. Оттуда виден зал меньших размеров. После короткого оркестрового вступления, после поднятия занавеса, Яго предлагает Отелло подслушать его разговор с Кассио, которого Отелло считает любовником Дездемоны. Но еще до того как это подслушивание было устроено, Отелло получает новую пищу для своей ревности. Дездемона вновь просит, чтобы Отелло вернул свое расположение Кассио. Разъяренный от ревности генерал задыхающимся от гнева голосом просит повязать ему голову платком, и, когда она не находит его, Отелло более чем когда-либо убеждается в ее измене. Он яростно обвиняет ее. Бедная Дездемона, совершенно недоумевающая, клянется пресвятой Мадонной в своей верности Отелло. Ослепленный ревностью мавр грубо прогоняет Дездемону. Он глубоко подавлен горем. Звучит его монолог «Dio! mi potevi scagliar tutti i mali della miseria» («Бог! Ты мог дать мне позор, униженье и рабской жизни страшные годы!»). Входит Яго. Все готово, говорит злодей, для подслушивания. Он быстро ведет Отелло в глубину к балюстраде балкона. Отелло прячется за колонной, Яго занимает Кассио легким разговором. Они беседуют о Бианке, женщине легкого поведения, с которой связан Кассио, но Отелло, улавливающий только канву разговора, думает, что они говорят о Дездемоне. Когда разговор уже подходит к концу,

Кассио достает платок и рассказывает, что нашел его, но недоумевает, каким образом он попал к нему (он не знает, что его подкинул Яго). Яго берет его из рук Кассио и демонстративно, чтобы видел Отелло, размахивает им. Отелло, естественно, делает ошибочные выводы.

Издалека доносятся звуки фанфар – они возвещают о прибытии кораблей послов из Венеции. Отелло в ужасном состоянии. Он решает убить Дездемону этой ночью. По иронии судьбы, именно в этот момент хор за сценой приветствует Отелло как Льва Святого Марка (эту метафору употребил Монтано еще в самом начале оперы, когда все ждали прибытия корабля Отелло; крылатый лев, согласно христианской традиции, является символом апостола Марка, святого покровителя Венеции. – *А.М.*), и венецианский посол Лодовико является в сопровождении народа. Из Венеции получен приказ, чтобы Отелло возвратился с острова, а правителем Кипра назначается Кассио. Читая этот приказ, Отелло бросает подозрительный взгляд на свою супругу. До него доносятся слова Дездемоны о Кассио, которые она говорит посланнику, и в присутствии всех разъяренный Отелло яростно бросается на Дездемону. Она падает на землю. Все шокированы. Звучит замечательный септет с хором – ансамбль, в котором каждый из участников выражает свои собственные чувства. Наконец Отелло приказывает всем удалиться.

Оставшись вдвоем с Яго, Отелло взывает к крови и мщению. В приступе гнева он теряет сознание и падает без чувств. За сценой толпа вновь поет приветствие Льву Святого Марка. На сцене же Яго торжествует триумф над своим поверженным генералом. «Ecco il Leone!..» («Вот Лев ваш грозный!..») – восклицает Яго с язвительным высокомерием. Хор (за сценой): «Viva Otello!» («Слава Отелло!»). Занавес опускается.

ДЕЙСТВИЕ IV

Стремительное, волнующее, неистовое последнее действие оперы, в сущности, является соединением двух разных сцен из шекспировской трагедии. У Верди оно происходит в спальне Дездемоны, где с помощью Эмилии она готовится ко сну.

Она поет грустную балладу о плакучей иве, вспоминает Барбару, оставленную неверным любовником. Отелло, по-видимому, делает то же самое. Когда Эмилия уходит, Дездемона произносит свою необычайно трогательную молитву — «Ave Maria». Затем она направляется к супружескому ложу. На пороге комнаты появляется Отелло (звучит зловещая фраза контрабасов оркестра). Он задувает свечу и целует Дездемону под звуки мелодии их любовного дуэта из первого действия оперы и затем с тяжелым сердцем спрашивает, молилась ли она. Она сразу же понимает, что задумал Отелло: он пришел убить ее. Все ее мольбы тщетны; все, в чем она его убеждает — нежно или в страхе, — остается непонятым им. Наконец в ужасном гневе Отелло душит Дездемону.

Тишина. Затем стук в дверь. Это Эмилия, она сразу видит, что произошло. Однако Дездемона, испуская последний вздох, говорит, что сама убила себя. «Лжет, умирая, — неистово кричит Отелло. — Я убийца. Изменила она мне!» И когда Эмилия пытается защитить невинность умершей, он ей также угрожает. Только когда Лодовико, Кассио, Яго и все остальные явились на ее крики, Отелло узнает правду. Ошеломленный, с разбитым сердцем он снимает с себя шпагу и отдает ее. Он идет к ложу, нежно смотрит на супругу, вынимает свой меч и наносит себе смертельную рану. «Un bacio — un altro bacio» («С тобою, всегда с тобою»), — проникновенно поет он и в последний раз целует Дездемону. В оркестре звучит музыка их ранних поцелуев.

ПАРСИФАЛЬ

Торжественная сценическая мистерия в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора, основанное на поэме «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, а также на «Парсифаль, или Князь Грааля» Кретьена де Труа и «Мабиногион».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АМФОРТАС, *король Монсальвата*	*баритон*
ТИТУРЕЛЬ, *основатель и предыдущий король Грааля*	*бас*
ГУРНЕМАНЦ, *старый рыцарь Грааля*	*бас*
КЛИНГЗОР, *колдун*	*баритон*
ПАРСИФАЛЬ, *«чистый дурак»*	*тенор*
КУНДРИ, *колдунья*	*сопрано*

Время действия: средние века.
Место действия: Испания.
Первое исполнение: Байрёйт, 26 июля 1882 года.

Вагнер называл это произведение не оперой, а «Торжественной сценической мистерией». Предание гласит, что он считал его не больше не меньше как своего рода религиозной церемонией, а отнюдь не традиционным развлечением для слушателей. Он даже настаивал на том, чтобы не было никаких аплодисментов и чтобы это торжественное представление не давалось ни в одном оперном театре, кроме как в его собственном Festspielhaus («Доме торжественных представлений») в Байрёйте, где, по замыслу композитора, должны были исполняться только его творения.

На самом деле, однако, Вагнер сам провоцировал аплодисменты в конце второго действия, и в то время как запрет

аплодисментов после первого действия остается в силе и в наши дни (по крайней мере, для той части публики, которая знакома с этой традицией), все выражают свой восторг после второго действия и, как правило, устраивают овацию после третьего. Исключение составляет, правда, внушающая благоговейный страх «Метрополитен-опера», где аплодисменты на «Парсифале» не допускаются вовсе. Что касается запрета на исполнение «Парсифаля» за пределами Байрёйта, то Вагнер высказал эту идею лишь однажды. Однако незадолго до своей смерти он, по-видимому, дал устное согласие Анжело Нойману, тенору и одновременно импрессарио, взять свое творение в путешествие по оперным сценам мира. Изменение намерений Вагнера, однако, так и не вылилось в форму подписанного им волеизъявления, так что первая внебайрёйтская постановка состоялась в «Метрополитен-опера» в канун Рождества двадцать один год спустя после премьеры, несмотря на безуспешные протесты вдовы Вагнера. Эта постановка вылилась в вульгарное гала-представление. Из Чикаго в Нью-Йорк был пущен специальный «Парсифаль-экспресс»; газета «Evening Telegram» выпустила специальный «Парсифальский» номер, а на места в зале разыгрывались денежные призы.

Религиозные и философские идеи либретто представляют собой смесь христианства и буддизма, притом что символизм Чаши и Копья еще более древний. Но поскольку все красоты поэмы Вольфрама, которая вдохновила Вагнера на создание этой оперы, являются, по существу, христианскими, стоит напомнить, что благословенный Грааль — это та Чаша, из которой Иисус пил на тайной вечере и в которую Иосиф Аримафейский, согласно традиционным представления, собрал Его кровь, а Копье — это то самое Копье, которым Иисус был пронзен на кресте.

УВЕРТЮРА

Увертюра, медленно разворачивающаяся звуковая поэма, полная религиозного чувства, основана на темах, которые порой именуют темами праздника Любви, Копья, Грааля и

Веры. Вагнер собственноручно создал версию увертюры, в которой она имеет заключение, необходимое для того чтобы она могла звучать как законченное оркестровое произведение в симфонических концертах, но когда она исполняется в оперном театре, занавес поднимается на диссонирующем аккорде.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1 происходит неподалеку от замка — святилища, где хранится святой Грааль — на горе Монсальват на севере Испании. В священном лесу, окружающем замок Грааля, под тенью большого раскидистого дерева спит старый рыцарь Гурнеманц. Медленно расцветает заря. Гурнеманц просыпается и будит спящих вместе с ним молодых рыцарей-оруженосцев. И вот они в молитвенном экстазе падают на колени. Они здесь, чтобы помочь Амфортасу, королю Грааля, совершить его ежедневное омовение в водах озера. Все надеются, что таким образом уменьшится боль от имеющейся у него неизлечимой раны. Кундри, колдунья, прерывает эту их молитву. Она, служа одновременно и рыцарям Грааля, и их врагу Клингзору, принесла бальзам из далекой Аравии, чтобы помочь излечить Амфортаса. Король, которого теперь вносят на носилках, хочет отблагодарить женщину, хотя он уже утратил веру во всякую помощь.

Когда Амфортас удалился, Гурнеманц рассказывает своим оруженосцам кое-что из истории Грааля. Старый Титурель, отец Амфортаса, получил два священных сокровища — Чашу, или Грааль, из которой Иисус пил на тайной вечере, и Копье, которым Он был пронзен на кресте. Чтобы хранить их, Титурель выстроил святилище (реликтарий) и собрал преданных рыцарей, чтобы охранять эту священную реликвию. Теперь Титурель слишком состарился, чтобы исполнять эту свою великую миссию, и королем стал Амфортас. Но здесь живет некий Клингзор. В прошлом он раскаявшийся грешник и желал стать рыцарем Грааля. Но темные страсти продолжали обуревать его,

и Титурель отказался посвятить его в рыцари Грааля. Клингзор, будучи колдуном, собрал вокруг себя врагов Грааля. С помощью красавиц, которыми он заселил волшебные цветущие сады, разбитые им на месте пустынной долины, он завлек туда Амфортаса, и тот, увлекшийся красавицей Кундри, на миг выпустил Копье из своих рук. Злой колдун тут же завладел им и нанес королю рану, от которой тот с тех пор и страдает. Исцелить короля и спасти рыцарей может только совершенно безгрешный, чистый сердцем юноша, который отнимет копье у Клингзора.

В конце рассказа Гурнеманца раздается крик со стороны озера. К ногам Гурнеманца падает подстреленный умирающий лебедь. За ним быстро появляется незнакомец, и когда Гурнеманц упрекает его за то, что он убил птицу и тем самым совершил зло, то юноша в полном наивности рассказе уверяет, что не знает, что такое зло. И тут выясняется, что этот юноша — а зовут его, как вы уже, вероятно, догадались, Парсифаль — не знает даже имен своих родителей. Кундри, однако, по-видимому знает о нем больше и рассказывает ему, что его мать умерла. Теперь Гурнеманцу кажется, что юноша в самом деле может быть тем невинным созданием, которое сможет спасти Амфортаса. Он торжественно ведет его в замок. Под звуки торжественной «Музыки преображения» сцена меняется.

Сцена 2. В замке, в огромном зале Грааля, собрались рыцари. Старый Титурель просит своего сына, Амфортаса, продолжить церемонию. Поначалу Амфортас отказывается: он страдает от раны. Но вот взгляду присутствующих открывается священный Грааль. Начинается церемония причащения хлебом и вином. Амфортас истекает кровью. При виде священного сосуда его рана, как это всякий раз происходит, открывается. Парсифаль при этом стоит, безучастно созерцая муки Амфортаса — ни тени сострадания не появляется на лице юноши. В конце этого длинного действия Гурнеманц в гневе изгоняет Парсифаля, вынося вердикт: не достоин быть посвященным в рыцари Грааля.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Владения Клингзора, злого волшебника. Клингзор призывает Кундри себе на помощь, и — против своей воли, но подчиняясь его колдовской силе — она является к нему. Он требует, чтобы она снова превратилась в обольстительную красавицу, как она уже сделала в случае с Амфортасом, чтобы помочь ему, Клингзору, в борьбе с воином, которого он захватил в свои сети. Она должна соблазнить Парсифаля, как когда-то она соблазнила Амфортаса.

Сцена 2. Сцена превращается в волшебный сад Клингзора. На стенах, окружающих его, стоит победоносный юный Парсифаль, который только что убил нескольких злых рыцарей Клингзора. Девы злого волшебника, любившие этих рыцарей, укоряют его. Но он кажется столь невинным, что они покоряются его красотой и подходят к нему, одетые как цветы, чтобы петь ему хвалу и окружить его любовью. Появляется Кундри, самая красивая из дев. Когда все другие удаляются, она рассказывает Парсифалю о его благородном отце, Гамурете, и его матери, Херцелейде. Она говорит, что та сама, то есть его мать, дала ему имя, которое означает «наивный глупец». Кундри продолжает изливать ему свои любовные чувства, и в конце концов ей удается, применив хитрость, поскольку Парсифаль противится ей, поцеловать его (она убеждает его, что должна передать ему прощальный поцелуй его матери). И вдруг этот поцелуй пробуждает в нем страсть и при этом рождает чувство сострадания. Неожиданно ему открывается значение раны Амфортаса, и Парсифаль осознает, что именно он должен излечить эту рану. Он резко отталкивает Кундри. Та кричит, взывая о помощи к Клингзору. Колдун является и мечет в Парсифаля священное Копье. Но свершается чудо: Копье замирает в воздухе прямо над головой Парсифаля. Тогда он хватает его и осеняет его крестным знамением. Замок Клингзора тут же превращается в руины, волшебный сад — в пустыню, а Кундри лишается чувств. Власти Клингзора приходит конец. Обернувшись к Кундри, Парсифаль восклицает: «Знай, что мы еще увидимся!» — и исчезает.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Прошли годы со времени драматических событий, о которых повествовалось во втором действии. Юный герой никак не мог найти пути обратно в святилище Грааля, и братство рыцарей страдало, пока Амфортас, с незажившей еще раной, оставался неспособным совершать возложенную на него священную миссию.

Прекрасное утро в день страстной пятницы. Престарелый Гурнеманц выходит из хижины, где доживает свой век. Вновь, после многих лет, он находит кающуюся Кундри, лежащую на земле в полубессознательном состоянии. Она только что вернулась, чтобы служить рыцарям Грааля. И вот приближается рыцарь в черных латах и с копьем в руке. Его лицо скрыто. Гурнеманц убеждает его снять доспехи, так как в страстную пятницу нельзя носить оружие в этом священном месте. Рыцарь, теперь открывший свое лицо, преклоняет колени и возносит молитву. Оба — Гурнеманц и Кундри — узнают в рыцаре Парсифаля. Теперь он рассказывает им о своей борьбе с Клингзором, о том, сколько ран он получил сражаясь, пока не нашел Монсальват. Гурнеманц, в свою очередь, рассказывает о страданиях рыцарей, которые они претерпели за все это время, и о том, что король Титурель умер. Парсифаль по ходу рассказа Гурнеманца от горя лишается чувств; он корит себя, считая себя причиной всех тех страданий, о которых узнал. Но Гурнеманц торжественно осеняет его крестным знамением, а Кундри омывает его ноги. Парсифаль, в свою очередь, просит Гурнеманца помазать также его голову. Через это помазание Парсифиль становится новым королем Грааля. Первое, что он совершает в этом новом своем качестве, — он крестит Кундри. И теперь Парсифаль пребывает в изумлении от открывшейся ему красоты пробуждающейся природы. Звучит прекрасная «Пасхальная музыка». Звонят колокола, и все трое — Гурнеманц, Кундри и Парсифаль — удаляются, чтобы совершить последние обряды над телом старого Титуреля.

Сцена 2. Величественный зал Грааля. Амфортасу помогают взойти на трон. Боль от его раны столь велика, что он не в силах снять покрывало с Грааля, и, будучи не в

состоянии больше выносить эти страдания, он молит лишь об одном — о смерти. Но вперед выступает Парсифаль. Он обращается к Амфортасу со словами: «В одно оружие верь! Ты ранен им, оно лишь и спасет!» — и он касается священным Копьем его раны. Амфортас тут же излечивается. Парсифаль провозглашает себя королем Грааля. Он освобождает Грааль от покрывала, и, когда он преклоняет колени в молчаливой молитве, чаша излучает необычайное свечение. Голоса рыцарей, а также хор мальчиков возносятся в чудесных гармониях. Кундри при этих звуках, устремив на священный сосуд свой последний взгляд, падает замертво: в смерти обрела она покой и прощение грехов. И когда Парсифаль держит священный сосуд над головами рыцарей, оркестр играет заключительные такты оперы — преображенные темы Грааля и тайной вечери.

ПАЯЦЫ

Опера в двух действиях Руджеро Леонкавалло на либретто (по-итальянски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КАНИО, *хозяин труппы странствующих комедиантов (в комедии – Паяц)*	*тенор*
НЕДДА, *его жена (в комедии – Коломбина)*	*сопрано*
ТОНИО, *клоун (в комедии – Таддео)*	*баритон*
БЕППО, *актер труппы (в комедии – Арлекин)*	*тенор*
СИЛЬВИО, *молодой крестьянин*	*баритон*

Время действия: праздник Успения Пресвятой Девы Марии (15 августа), конец 1860-х годов.
Место действия: на перекрестке дорог неподалеку от Монтальто, деревни в Южной Италии.
Первое исполнение: Милан, 21 мая 1892 года.

Обычно считают, что «Паяцы» начинаются со знаменитого пролога. На самом деле имеется довольно длинное оркестровое вступление к этому прологу, и в нем звучат все те темы, которые впоследствии получают развитие в партитуре – тема любви, тема ревности, тема игроков, etc. Ведь молодой композитор, писавший в 1890-е годы, был заражен вагнеровской идеей и использовал лейтмотив столь же искусно, как и любой другой модный оперный композитор того времени. Он так же был увлечен идеей веризма, согласно которой сюжет оперы должен быть заимствован из жизни самых простых людей, делающих самые обычные вещи, например, крутящих роман с чужой женой или совершающих какой-нибудь неблаговидный поступок.

Паяцы

ПРОЛОГ

Неожиданно, в середине оркестрового вступления, клоун, персонаж из комедии, роль которого исполняет Тонио, выходит на авансцену перед закрытым занавесом и обращается непосредственно к нам, слушателям. Он сообщает о том, как была написана эта опера — она вылилась из самого сердца композитора («Автор стремился изобразить саму жизнь... и вдохновлялся правдой»). И действительно, Руджеро Леонкавалло, написавший и либретто и музыку, в основу своего сюжета положил одно криминальное дело, которое в свое время разбирал его отец, будучи окружным судьей. Затем Тонио, продолжая свое объяснение, говорит, что актеры наделены чувствами и страстями, как и все люди. Эти чувства и страсти — главная тема оперы. Наконец Тонио поднимает занавес – в этот момент, как правило, раздаются бурные аплодисменты, поскольку Тонио заканчивает пролог на верхнем *соль*.

ДЕЙСТВИЕ I

Начинается сама опера. В маленькой деревне на юге Италии (в Калабрии) толпа людей приветствует труппу странствующих актеров. Громкие крики сопровождают выход труппы («Son qua! Ritornano» — «Вон там! Идут уже!»), и хозяин труппы — сильный тенор — приглашает всех на представление, которое будет дано сегодня вечером. Когда Тонио, клоун в труппе, пытается помочь Недде, примадонне труппы, слезть с повозки, Канио, хозяин труппы, отстраняет его, так как Недда его жена и он не терпит никаких знаков «рыцарского» внимания к ней — он ревнует ее к Тонио и предупреждает каждого не зариться на то, что принадлежит только ему. Несдобровать тому, кто в действительности посягнет на его жену и влюбится в нее по-настоящему, а не как по сюжету пьесы, которую они теперь представляют публике. После этого он отправляется с друзьями в деревню, чтобы выпить, а те, кто остались, поют прелестный «Колокольный хор» (Bell Chorus).

Недда остается одна. Она встревожена поведением мужа, но красота природы, неба, голоса птиц отвлекают ее. Она

поет песню счастья, известную как «Ballatella» («Stridono lassù» — «В лазурной вышине»). С окончанием арии Недды появляется злодей. Это наш знакомый Тонио, клоун, ужасный горбун. Он страстно пытается объясниться в любви Недде («So ben che difforme» — «О да, я ведь знаю»), но та сначала смеется над ним, а затем, когда он продолжает проявлять настойчивость, охлаждает его пыл ударом хлыста. Тонио уходит, клянясь жестоко отомстить за это оскорбление. Сейчас он ковыляет прочь, чтобы в деревне отыскать Канио и присоединиться к нему.

Звучит длинный, мелодически очень насыщенный любовный дуэт: у Недды в этой деревне есть любовник по имени Сильвио («E allor perché, di' tu m'hai stregato» — «О, для чего тобой я околдован?»). В конце дуэта они решают встретиться ночью после представления.

К несчастью, Тонио приводит своего хозяина, Канио, как раз в тот момент, когда любовники произносят последние слова своего дуэта, и Канио их слышит. Сильвио успевает скрыться неузнанным. В страшном гневе Канио бежит за ним, пытаясь его догнать, но тщетно. Возвратившись, он требует от Недды, чтобы она назвала имя своего любовника. Она наотрез отказывается, тогда Канио в бешенстве выхватывает нож и угрожает ей. Ее жизнь спасает Беппо, еще один актер их труппы, очень кстати появившийся. Он выхватывает нож из руки Канио и напоминает ему и другим актерам, что уже пора готовиться к представлению. Все расходятся. Канио остается один.

Пришло время для знаменитой арии Канио («Recitar!.. mentre preso dal delirio — «Играть, когда точно в бреду я»). Сердце его разбито, но он знает, что представление пьесы должно состояться. Мучительно страдая, он входит в ненавистный ему теперь театр, чтобы переодеться для спектакля.

ДЕЙСТВИЕ II

Перед вторым действием звучит оркестровое интермеццо, основанное на прологе. Оно напоминает нам об основной теме оперы — реальная жизнь очень похожа на ту, что

предстает на сцене. Второе действие оперы начинается со спектакля в спектакле — он дается на импровизированных подмостках, наскоро сколоченных прямо у дороги. Собираются местные жители. Их гул утихает с началом представления. Коломбина (ее играет Недда) слушает серенаду, которую за сценой поет ей Арлекин, ее любовник (роль которого исполняет Беппо) («O Colombina, il tenero fido Arlecchin» — «О Коломбина, верный, нежный Арлекин»). Вскоре приходит Таддео, клоун, роль которого исполняет Тонио, чтобы объясниться ей в любви — точь-в-точь, как он (Тонио) делал это в жизни (днем). Но и в комедии он отвергнут. В окно влезает Арлекин. Он тут же за ухо вытаскивает из комнаты воздыхателя Коломбины. На сей раз тот добродушно благословляет влюбленных, и Арлекино доверяет Таддео охрану двери на то время, которое он проведет наедине с Коломбиной. Вслед за тем Коломбина и Арлекин за ужином поют очаровательный дуэт. Вдруг испуганно вбегает Таддео и прерывает их — это вернулся муж Коломбины, Паяц (Канио)! Арлекино мгновенно исчезает через окно. Но Паяц появился как раз в тот момент, когда они договаривались о встрече. Он успел услышать их разговор. Это в точности то, что случилось днем — буквально те же слова, что говорила Недда своему реальному любовнику. Канио огромным усилием воли пытается играть свою роль Паяца в пьесе, но это совпадение для него ужасно и невыносимо.

Неожиданно он срывает с себя свой театральный костюм и кричит: «No, Pagliaccio non son» («Нет! Я не Паяц»). Вызывая сострадание к себе зрителей этой комедии, он вспоминает прошедшие времена своей любви к Недде, требует от нее назвать имя ее подлинного любовника. Толпа зрителей бурно аплодирует его столь правдивой игре. Недда делает последние попытки спасти представление — она произносит слова, которые должна говорить по своей роли, то есть отказывается назвать своего (Коломбины) любовника (Арлекина). Канио в ярости совершенно теряет рассудок. В конце концов он выхватывает свой страшный нож, и прежде чем кто-либо успевает вмешаться, вонзает его в спину Коломбины (своей жены). Умирая, она призывает на помощь Сильвио. Он выбегает из толпы зрителей, но взбешенный ревно-

стью Канио убивает и его. Осознав, что теперь он убийца двоих, Канио, ошеломленный, поворачивается к публике. Нож падает из его рук, и он медленно произносит: «La commedia è finita» («Комедия окончена»). Мелодией «Смейся, Паяц», звучащей в оркестре, завершается эта опера.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств. Леонкавалло, который говорил, что, будучи еще ребенком, присутствовал на судебном процессе «Канио» в суде, где служил его отец, имел обыкновение рассказывать о том, что затем последовало. Настоящим именем преступника было Алессандро, и он убил свою жену не во время, а после представления. Он был признан виновным, приговорен к заключению в тюрьме. Услышав приговор, он прокричал: «Я не раскаиваюсь в убийстве! Наоборот, если бы это надо было сделать снова, я бы сделал!»

Отсидев свой срок, он не вернулся на сцену, а стал слугой в доме некоей баронессы Спроньер.

Катулл Мендез угрожал подать в суд на Леонкавалло за плагиат на основании сходства ситуации с той, что описана в его популярной в свое время драме «Девушка из табора» (с музыкальными фрагментами, написанными Шабрие). В этой пьесе актер также убивает свою жену по ходу исполнения пьесы в пьесе. Но есть гораздо более раннее произведение, написанное в начале XIX века, в котором используется подобный прием, а его идея на самом деле восходит к еще более ранним временам — по крайней мере к «Испанской трагедии» Томаса Кида. В конце концов Мендез забрал назад свои обвинения и — больше того — принес искренние извинения Леонкавалло.

ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА

Опера (лирическая драма) в пяти действиях
Клода Дебюсси на либретто (по-французски)
Мориса Метерлинка.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

АРКЕЛЬ, *король Аллемонды*	*бас*
ПЕЛЛЕАС, *внуки короля*	*тенор*
ГОЛО, *внуки короля*	*баритон*
ЖЕНЕВЬЕВА, *мать принцев*	*меццо-сопрано*
ИНЬОЛЬД, *сын Голо*	*сопрано*
МЕЛИЗАНДА, *заблудившаяся принцесса*	*сопрано*
ДОКТОР	*бас*

Время действия: средние века.
Место действия: вымышленное царство, называемое Аллемонда.
Первое исполнение: Париж, 30 апреля 1902 года.

Когда Клод Дебюсси впервые встретился с труппой, которая должна была исполнять его музыку к поэтической пьесе «Пеллеас и Мелизанда», он сделал очень странное вступительное замечание: «Прежде всего, дамы и господа, вы должны забыть, что вы певцы». Он имел в виду, скорее всего, что эта музыка была лишь одним из элементов, необходимых для создания того впечатления, которое он желал произвести. Здесь нет последовательности арий, дуэтов или квартетов; нет даже верхнего *до*! В опере найдется всего несколько мелодий, которые можно было бы насвистеть. Все сделано для одной единственной цели: уловить и воссоздать магическое ощущение чувства печали, в высшей степени поэтическую, почти мистическую атмосферу метерлинковской

истории о сказочной средневековой стране, которой никогда не существовало в реальности. Эта опера поразительно отличается от любой другой, когда-либо ставившейся на французской сцене или где бы то ни было еще. Она потребовала от певцов многих месяцев репетиций, чтобы они почувствовали себя естественно и органично, исполняя свои роли. Стоит ли в таком случае удивляться, что она не была верно понята большинством первых ее слушателей. Даже сегодня, почти сто лет спустя, многие, кто слушают ее впервые, находят ее странной. Но если все же даешь себе труд слушать — пусть даже в первый раз, — неизбежно попадаешь под обаяние ее магических чар. Это очарование излучает поэтичнейшая природа самой пьесы Метерлинка. И его необычайно усиливает скромная по примененным средствам, импрессионистическая по духу партитура Дебюсси. Оно чудесным образом удерживается благодаря спокойно выразительным интерлюдиям, исполняемым между сценами во время перемен декораций.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. После короткого оркестрового вступления начинается сама история: в дремучем лесу принц Голо во время охоты потерял дорогу и заблудился. Вскоре он встречает прелестную девушку с прекрасными белокурыми волосами, горько плачущую у источника («Ne me touchez pas!» — «Оставьте меня»). На его вопросы она отвечает очень туманно и таинственно, многое звучит совсем еще по-детски. Она не помнит своего прошлого. Так случилось, что в источник упала ее золотая корона, но она не разрешает принцу достать ее, а он так хочет вернуть ее ей. Она похожа на потерявшуюся принцессу. С трудом Голо удается узнать ее имя: Мелизанда. Голо замечает, что быстро темнеет. Он не прикасается к испуганной девочке, но уводит ее, чтобы найти место, где бы им укрыться. Она следует за ним будто во сне.

Сцена 2. Пока происходит смена сцены, звучит чудесная оркестровая интерлюдия, и теперь перед нами замок короля Аркеля Аллемондского, деда Голо. Женевьева, мать Голо,

читает письмо, полученное от сына. Не известив короля и не получив его согласия, он женился на Мелизанде и теперь боится возвращаться домой, опасаясь его гнева. Это письмо адресовано Пеллеасу, единокровному брату Голо, и в нем он просит Пеллеаса разузнать, как Аркель относится к этому браку. Аркель прощает Голо. Он говорит, чтобы Пеллеас зажег огонь на башне замка, обращенной к морю. Это будет сигналом для возвращения Голо с Мелизандой.

Сцена 3. Еще одна оркестровая интерлюдия — и еще одна перемена декораций. Сад в густой тени у берега моря. Мелизанде не нравится, что все время очень сумрачно и в самом замке, и вокруг, но Женевьева уверяет ее, что к этому привыкаешь. К ним присоединяется Пеллеас, и они вместе наблюдают за отплывающим кораблем. Это тот самый корабль, который привез сюда Мелизанду — и это навевает ей грустные мысли. Затем — в самом конце сцены — Пеллеас говорит, что он, может быть, завтра уедет. Мелизанда опечалена. Тихо и взволнованно она шепчет: «О, почему ты уезжаешь?» Ведь она уже наполовину влюблена в красивого младшего брата своего мужа.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Середина лета. Жарко. Почти полночь, когда Мелизанда и Пеллеас оказываются в густом лесу около заброшенного фонтана. Пеллеас рассказывает Мелизанде о волшебных свойствах, которыми когда-то обладал фонтан, но Мелизанда едва слушает его. Она наклонилась над ним и плещется руками в воде. «Будь осторожна!» — предупреждает Пеллеас. Но Мелизанда продолжает играть, и обручальное кольцо с ее пальца падает в фонтан. Они не могут его достать, так как фонтан слишком глубок. Мелизанда обеспокоена, но Пеллеас говорит, чтобы она не расстраивалась. Время возвращаться, так как становится совсем темно. «Но что мы скажем Голо?» — спрашивает Мелизанда. «Правду, правду», — произносит Пеллеас.

Сцена 2. Звучит еще одна оркестровая интерлюдия. На сей раз сцена превращается в комнату Голо. Он в постели,

так как точно в полночь (именно тогда, когда Мелизанда уронила кольцо в воду) его лошадь, словно обезумев, понесла и сбросила его. Мелизанда сидит рядом с ним. Он старается успокоить ее, уверяя ее, что его раны не столь серьезны. Но она все еще в волнении; она не может сказать почему и ссылается лишь на всегдашнюю сумрачную атмосферу. Голо нежно берет руку молодой жены и обнаруживает, что на пальце нет кольца. Он напуган, разгневан. Она старается уйти от его вопросов и в конце концов говорит, что потеряла его в гроте у моря, что была там с маленьким Иньольдом, сыном Голо от первого брака. Кольцо необходимо найти, настаивает Голо. Пеллеас пойдет с нею. «Пеллеас? Пеллеас?» — восклицает она. Но Голо настаивает. Мелизанда уходит, рыдая: «О, как я несчастна!»

Сцена 3. Новая интерлюдия — новая смена декораций. Сумрак. Оркестр, по-видимому, описывает таинственный грот на морском берегу. «В эту ночь море звучит тревожно», — говорит Пеллеас Мелизанде, — и вдруг из-за облака выплывает луна. При ее свете они видят трех седовласых нищих, спящих у скалы. Маленькая Мелизанда напугана; она хочет быстро уйти. «Мы вернемся сюда в другой день», — говорит Пеллеас.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Башня в замке. Мелизанда стоит у окна; она расчесывает свои длинные золотистые волосы и поет старинную мелодию. По тропинке приближается Пеллеас; он останавливается перед башней Мелизанды. Он пришел проститься и сказать, что на следующий день, утром, должен уехать, но Мелизанда умоляет его не делать этого. Она позволит ему поцеловать ее руку, если он пообещает, что не уедет. Тогда Пеллеас обещает подождать. Она наклоняется из окна, чтобы он мог поцеловать ее руку, и ее длинные распущенные волосы падают на него и укрывают его. Он страстно целует пряди, говоря при этом, что не выпустит их («Oh! Oh! Melisande! Tu es belle!» — «О! О! Мелизанда! О, ты прекрасна!»). Ввысь взлетают несколько испуганных голубей, — и вдруг на дорожке появляется Голо. Он нервно смеется. Он

называет их «детьми», говорит, что они не должны играть здесь, в темноте, и уводит своего брата Пеллеаса. Теперь ему ясно, что эти двое влюблены друг в друга.

Сцена 2. Музыка интерлюдии становится более мрачной, более зловещей. В подземном переходе замка Голо ведет Пеллеаса. Он обращает его внимание на запах смерти, который здесь так ясно ощущается. Голо указывает на опасную пропасть, и Пеллеас понимает его предупреждение. «Я задыхаюсь», — говорит он с болезненным чувством, и братья покидают это жуткое место.

Сцена 3. Музыка снова становится светлее, когда они выходят наверх. К Пеллеасу возвращается хорошее настроени. Но Голо уже вполне ясно предостерегает. Он говорит, что видел, что произошло под окном Мелизанды, и впредь Пеллеас должен избегать ее — только не слишком очевидно. Мелизанда ни о чем не должна беспокоиться, ведь ей скоро предстоит стать матерью.

Сцена 4. Голо перед замком с маленьким Иньольдом. Он расспрашивает малыша о Пеллеасе и Мелизанде. «О чем они говорят?» — допытывается он. «Обо мне», — говорит малыш. «Они целовались?» Но в ответ Иньольд сам целует отца. Голо приходит в ярость, и малыш пугается. Вдруг в комнате Мелизанды наверху зажигается свет. Голо заставляет Иньольда вскарабкаться наверх, чтобы малыш подглядел, что происходит внутри. Голо снизу задает ему вопросы, но все, что может видеть малыш, это Пеллеаса и Мелизанду, стоящих спокойно и глядящих друг на друга. Вдруг испуганный мальчик вскрикивает — ему страшно, он просит снять его оттуда. Разгневанный, с искаженным от злобы лицом отец уводит мальчика. Заключительные звуки оркестра передают жестокие мучении этого человека.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1. Пеллеас теперь с Мелизандой, и в очень сдержанной сцене он молит ее о последней встрече у фонтана — скоро он должен уехать. Его отец вдруг замечает, что у Пеллеаса вид человека, которому недолго осталось жить. И вот — почти ирони-

чески — звучит длинный тихий монолог старого короля Аркеля. Он с нежностью обращается к Мелизанде и, восхищенный ее естественной красотой, выражает уверенность в том, что молодость и красота все могут преобразить счастливейшим образом. Он старается утешить и успокоить ее.

Вскоре появляется Голо. Он не сильно ранен в голову, но не позволяет Мелизанде перевязать ее. И когда Аркель высказывается о невинности, излучаемой глазами Мелизанды, Голо приходит в ярость. Он требует, чтобы ему принесли его меч, и, когда Мелизанда подает ему его, он отрезает ее длинные золотые волосы. С силой он швыряет ее на пол, таскает за волосы, но Мелизанда не исторгает ни слова протеста. Подбегает старый Аркель, и тогда Голо в гневе удаляется. Только после этого Мелизанда произносит: «Он разлюбил меня. Я так несчастна». Сцена завершается глубоко взволнованными словами Аркеля: «Если бы я был Богом, — говорит он, — я бы сжалился над сердцами людей».

Сцена 2. Звучит особенно выразительная интерлюдия. У фонтана в парке играет Иньольд; он ищет потерявшийся золотой мяч. Рядом пасется стадо блеющих овец, и вдруг они умолкают. «Почему они замолчали?» — спрашивает маленький мальчик. «Потому что они потеряли дорогу домой», — отвечает пастух. Все это, конечно, своего рода символический комментарий на трагическую ситуацию, в которой оказались старшие. Это поэтическая сцена, которая обычно пропускается в современных постановках оперы, и все заканчивается тем, что Иньольд убегает. Он замечает, что становится темнее, и чувствует, что должен вернутся домой и, как он выражается, «кое-что кое-кому сказать».

Сцена 3. К фонтану приходит Пеллеас, чтобы увидеться здесь с Мелизандой. Он решил бежать от своей безнадежной преступной любви; но, когда она приходит к нему, он не может удержаться, чтобы не сказать, что любит ее. Это первое открытое выражение его чувств, и Мелизанда отвечает просто и искренне: она также полюбила его с первого взгляда. Любовная сцена приводит к кульминации. Неподалеку слышен звук запираемых ворот дворца, и влюбленные понимают, что над ними нависла опасность, — домой они вернуться уже не могут. В темноте они чувствуют, а чуть позже

и слышат, приближающиеся шаги Голо. У него в руке меч. В отчаянии влюбленные крепко обнимают друг друга. Пеллеас молит Мелизанду бежать вместе с ним, но она отказывается. Быстро, не произнося ни слова, Голо наносит удар Пеллеасу. Тот падает. Маленькая Мелизанда пытается спастись бегством в темном лесу. Голо устремляется за нею.

ДЕЙСТВИЕ V

Пеллеас мертв; его убил собственный брат. Но Мелизанда едва в состоянии сознавать это. Она произвела на свет младенца и теперь лежит, умирающая, в постели. Старый король Аркель рядом с нею; здесь же Голо, а также доктор, который бессмысленно и бесполезно ее подбадривает. Голо полон раскаяния, но при этом его по-прежнему обуревает чувство ревности и гложет неизвестность. Он требует, чтобы его оставили одного с молодой женой. Когда все уходят, он мучает Мелизанду расспросами. Любила ли она Пеллеаса? «Конечно», — очень просто отвечает она. Были ли они близки? «Нет», — говорит Мелизанда. Но ее ответы, вся ее речь столь туманны, что Голо не может чувствовать никакой уверенности. Когда Аркель и доктор возвращаются, Мелизанда вновь, как это уже не раз было раньше, жалуется на холод и темноту. Они приносят ей новорожденное дитя, девочку, — но Мелизанда в состоянии только изречь: «Малютка... Она тоже будет страдать... Мне жаль ее». Все чувствуют приближение смерти. Комнату тихо заполняют слуги. Голо еще раз гневно требует, чтобы Мелизанда сказала правду. Но теперь вмешивается Аркель. Нельзя тревожить умирающую. Душа Мелизанды покидает земной мир. Аркель медленно уводит рыдающего Голо из комнаты. «Это не твоя вина», — говорит он. И наконец, повернувшись к малютке говорит: «Девочка должна жить, чтобы занять место Мелизанды».

ПИТЕР ГРАЙМС

Опера в трех действиях с прологом Бенджамина Бриттена на либретто (по-английски) Монтегью Слетера, основанное на поэме Джорджа Крэбба «Городок».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ПИТЕР ГРАЙМС, *рыбак*	*тенор*
ДЖОН, *его подручный*	*мимическая роль*
МИССИС ЭЛЛЕН ОРФОРД, *вдова, учительница*	*сопрано*
ОТСТАВНОЙ КАПИТАН БАЛСТРОУД,	*баритон*
ТЕТУШКА ОНТИ, *хозяйка таверны «Кабан»*	*контральто*
ДВЕ ЕЕ «ПЛЕМЯННИЦЫ»	*сопрано*
РОБЕРТ БОУЛЗ, *рыбак, член религиозной секты методистов*	*тенор*
СУЭЛЛОУ, *судья*	*бас*
МИССИС СЭДЛИ, *богатая вдова миссионера, по прозвищу Денежный Мешок*	*сопрано*
ОРАС АДАМС, *пастор*	*тенор*
Д-Р ДЖОРДЖ КРЭББ	*немая роль*
ХОБСОН, *возчик*	*бас*
НЭД КИН, *аптекарь и лавочник*	*баритон*

Время действия: до 1830 года.
Место действия: Бороу, маленький рыбацкий городок на Восточном побережье Англии.
Первое исполнение: Лондон, 7 июня 1945 года.

Опера «Питер Граймс», впервые поставленная в 1945 году, вторая опера Бриттена. Другие его оперы: «Поругание Лукреции» (1946), «Альберт Херринг» (1947), «Давайте ставить

оперу» (1949), «Билли Бадд» (1951), «Глориана» (1953), «Поворот винта (1954)», «Ноев ковчег» (1958), «Сон в летнюю ночь» (1960), «Блудный сын» (1968). Все, за исключением первой, были благосклонно приняты критикой , но ни одна из них, быть может, за исключением детской «Давайте ставить оперу», по-видимому, не завоевала такого положения, чтобы иметь шансы часто ставиться. «Питер Граймс» — та опера, которая получила широкое признание в первые годы после своего появления; она была поставлена во многих театрах Европы, а также Северной и Южной Америки.

Опера была заказана для Тэнглевуда Фондом Кусевицкого. Некоторые критики превозносили ее как лучшую английскую оперу со времен «Дидоны и Энея» Генри Пёрселла (см. с. 150). Ее чудесные оркестровые интерлюдии и прелюдии по-прежнему иногда исполняются в концертах. Однако опера не идет на сцене в своем полном виде. Можно только догадываться о причинах такого положения. Это мастерски написанное произведение, но вряд ли оно захватывает сердце слушателя. Одной из причин этого может быть ее очень мрачный, если не сказать отталкивающий, сюжет. Другая причина — трудный, почти мучительный для слушателя язык либретто, в основе которого цикл поэтических описаний Джорджа Крэбба жизни его родного Альдебурга, описаний глубокомысленных, полных сочувствия и симпатии к его обитателям. Каковы бы ни были недостатки оперы, она остается одной из самых интересных современных опер с точки зрения музыкально-драматических проблем, которые в ней решаются.

ПРОЛОГ

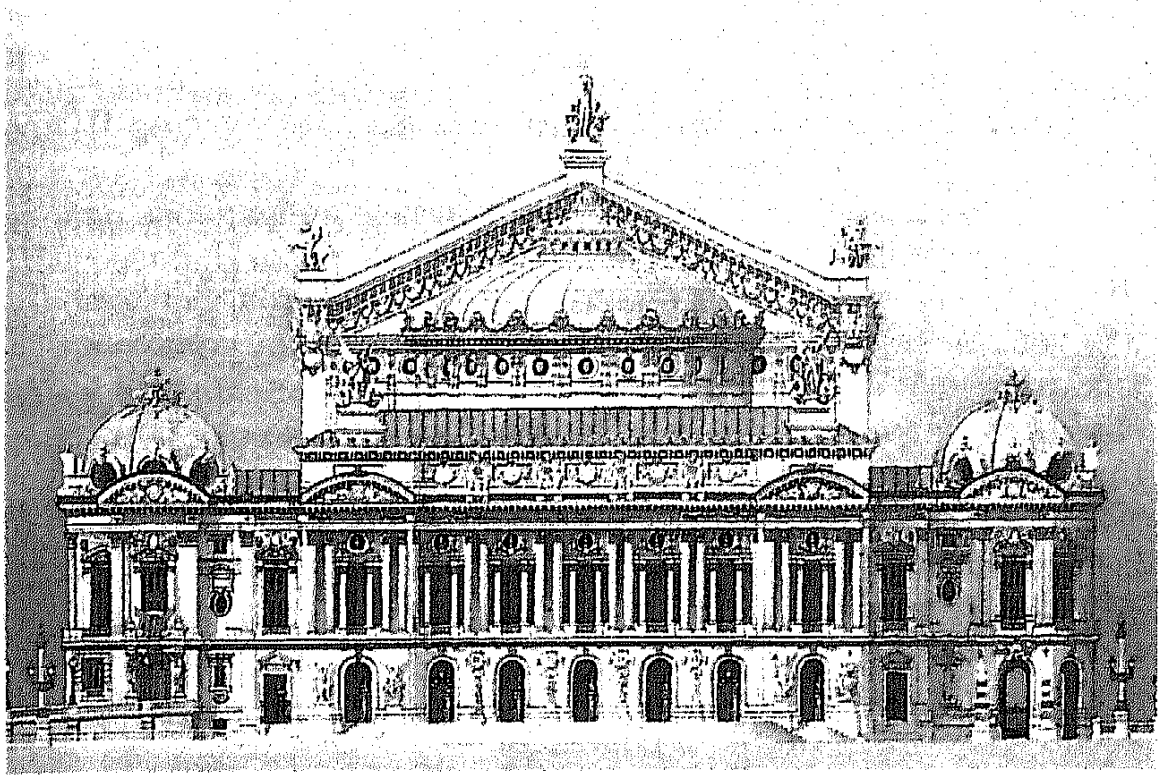
В зале, где собрались горожане, чтобы обсудить свои общие дела — действие происходит в Бороу, маленьком городке на Восточном побережье Англии, в начале XIX века — идет судебное разбирательство. Судья Суэллоу приводит к присяге главного свидетеля, Питера Граймса, который сбивчиво рассказывает, при каких обстоятельствах умер его юный помощник во время лова рыбы в океане. Их настиг страшный шторм; ветер гнал их в противоположную от берега сторону; у них кончи-

лась питьевая вода, и после трех дней дрейфа мальчик умер. Вернувшись, Питер звал на помощь. Но все остались равнодушны к его зову, продемонстрировав тем самым свое враждебное к нему отношение, особенно гневно обрушилась на него миссис Сэдли, эта вечно сующая свой нос во все дела пуританка, столь богатая, что получила прозвище Денежный Мешок. В конце концов лишь миссис Эллен Орфорд, школьная учительница, вдова (которую, в сущности, скорее всего можно назвать главной героиней оперы), помогла Питеру принести тело мальчика домой.

В этой короткой, быстро проходящей сцене ясно обозначается главный драматический конфликт оперы. Граймс — человек странный, замкнутый, молчаливый, грубый с окружающими. Его в городке почти никто не любит. Его жалеет и дружески к нему расположена лишь Эллен. Его в какой-то степени понимает Балстроуд, отставной капитан рыболовного флота. Все остальные его не переносят. Питеру советуют не нанимать больше неопытных юнцов в качестве помощников, а также обзавестись женщиной, которая взяла бы на себя домашние заботы. Женщина — это как раз то, к чему он стремится, особенно его влечет к Эллен. Это становится ясным, когда они остаются одни. Из их дуэта («Одна эта рука ведет сквозь боль») становится также ясно, что пока он не смоет позорное пятно со своего имени и не восстановит добрую репутацию, он будет мучительно страдать от сплетен и оговоров в городе и не сможет связать себя с Эллен.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Интерлюдия «Рассвет», живописная музыкальная зарисовка, открывает первое действие. Прошло несколько дней. Обычное утро на улице, идущей вдоль берега моря. Площадь неподалеку от таверны «Кабан»; с одной стороны видно здание с залом — место действия пролога, с другой — аптека Нэда Кина. Отставной морской капитан Балстроуд сидит на волнорезе и наблюдает, как сгущаются тучи и надвигается буря. Тетушка Онти, хозяйка «Кабана», приглашает всех в таверну; методистский проповедник Боб Боулз,



ПАРИЖ
«Гранд-Опера»

«Гранд-Опера́» – государственный оперный театр, крупнейший центр французской музыкально-театральной культуры. Его официальное название в настоящее время – «Национальная академия музыки и танца». В момент своего основания – в 1669 году – театр назывался Королевской академией музыки. Король Людовик XIV выдал патент поэту П.Перрену и композитору Р.Камберу на организацию постоянного оперного театра в Париже. В 1671 году после объединения с Королевской академией танца театр был преобразован в Королевскую академию музыки и танца, которая начала свою деятельность 3 марта 1671 года постановкой музыкальной трагедии «Помона», написанной его основателями – П.Перреном и Р.Камбером. После Великой французской революции театр не раз менял свое официальное название – «Театр Искусств», «Театр Республики и Искусств», «Театр Оперы»,

«Императорская академия музыки», «Королевская академия музыки и танца». В 1871 году театр получил свое теперешнее официальное название.

Свой современный облик здание «Гранд-Опера» (неофициальное название театра) получило в 1875 году, когда было закончено его строительство. Автором проекта был архитектор Шарль Гарнье (отсюда еще одно название – «Палас Гарнье»). Строительство здания велось с 1862 года. В результате получилось одно из самых интересных произведений архитектуры эпохи Наполеона III. Фасад поражает обилием декоративных элементов, характерных для той эпохи. Здание стоит на возвышении в несколько широких ступеней. Нижний этаж оформлен высокими арками и массивными пилонами, перед которыми множество скульптурных групп. Перед вторым пилястром справа – восхитительный шедевр Жана-Батиста Карпо «Танец». Второй этаж отличается от первого изяществом высоких парных колонн, которые обрамляют огромные окна. Интерьер театра не менее роскошен, чем фасад: «Большая лестница» отделана великолепным белым мрамором; свод украшен фресками Исидора Пилза; плафон в зале расписан в 1966 году Марком Шагалом.



рыбак, член секты методистов, категорически отказывается помочь Питеру; Нэд Кин подтрунивает над двумя девушками, прислуживающими в «Кабане» и являющимися той приманкой, которая привлекает сюда посетителей, тетушка Онти называет их своими «племянницами»; Денежный Мешок пытается по секрету выпросить у Кина побольше настойки опия; и все деловито обсуждают какие-то текущие проблемы и ухудшение погоды. Среди толпы фигура д-ра Крэбба (реальное лицо: уважаемый врач, пишущий хорошие книги, которые вдохновили Бриттена на написание этой оперы). Тем временем слышен голос Граймса, зовущего помочь ему причалить к берегу и привязать его баркас. Никто не отзывается на его просьбу, и только Балстроуд и Кин подают ему руку. Последний сообщает при этом, что у него есть для Питера новый мальчик, но за ним надо поехать в приют, который находится в соседнем городке. Хобсон, возчик, отказывается выполнить эту работу и привезти мальчика; он просит его извинить, но, говорит, что не может следить за мальчиком и к тому же у него еще масса других заданий. Выполнить это и привезти мальчика соглашается — к большому неудовольствию почти всех присутствующих — Эллен. Она предлагает привезти его и взять под свою опеку. Она обращается к толпе и в своей арии укоряет людей за отсутствие у них христианского чувства.

Слышатся раскаты грома, вой ветра (и на сцене и в оркестре) — приближается буря. И после большого концертного номера, рисующего разбушевавшуюся стихию, на сцене не оказывается никого, кроме Граймса и Балстроуда. Отставной капитан советует Питеру уехать из этого городка и зачислиться матросом на какое-нибудь торговое судно, но этот решительный молодой человек чувствует моральную обязанность бороться за свой престиж именно здесь, в своем родном городе, он хочет завоевать уважение и тогда жениться на Эллен. «Она готова выйти за тебя замуж уже сейчас», — говорит Балстроуд. Но Граймс не желает, чтобы за него выходили из сострадания и жалости, и он озлобляется на старика за то, что тот дает ему такой совет. И когда Балстроуд уходит, чтобы помочь Онти запереть ее таверну, Граймс завершает сцену фразой, в которой страстно желает покоя душе Эллен.

Сцена 2. Оркестровая интерлюдия «Шторм» рисует картину бури, которая становится все сильнее; она продолжается и в тот момент, когда поднимается занавес и нашему взору предстает одна из комнат в таверне «Кабан». Время — половина одиннадцатого вечера. Миссис Денежный Мешок сидит здесь в надежде заполучить наркотики у Кина; две «племянницы» входят в своих ночных костюмах; они напуганы штормом; а методист Боулз, уже совершенно пьяный, пытается знаками зазвать их к себе. К счастью, здесь и капитан Балстроуд; он не дает Боулзу до конца распуститься и удерживает его в каких-то рамках.

Шатающейся походкой из ночной бури в трактир входит Граймс. На нем нет обычной тонкой клеенчатой накидки, предохраняющей от дождя, какую носят все остальные рыбаки; и он выглядит совершенно иначе, чем все. К нему так все и относятся — с недоверием. И когда он затягивает странную песню о звездах и буре («Now the great Bear» — «Где та лежит земля»), пьяный Боулз решает, что этот человек продал душу дьяволу, и потому он пытается ударить Питера бутылкой по голове. Вновь вмешивается Балстроуд, и на некоторое время устанавливается мир. Все затягивают эффектное рондо о рыбной ловле, и три поразительно разные мелодии звучат одновременно. Но когда сильный тенор Питера подхватывает рондо и поет свои вариации, все другие поначалу замолкают и лишь потом вновь начинают подпевать. В самый кульминационный момент Хобсон, возчик, входит в сопровождении Эллен; с ними новый мальчик для Граймса. Вся сцена завершается тем, что Граймс намерен немедленно увести мальчика себе домой, несмотря на бушующий на улице ураган и на то, что смыло часть утеса, на котором стоит его дом.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Прошло несколько недель. Чудесное солнечное воскресное утро, настроение которого передает интермеццо (или вступление) — «Воскресное утро». Эллен стоит у входа в церковь, откуда слышатся звуки органа; там идет служба. Она

садится на скамейку и вяжет, поет и рассуждает о погоде, говорит с маленьким Джоном, новым помощником Граймса, который стоит рядом с ней, понурый и не произносящий ни слова. Эллен видит дыры на его куртке, а на шее шрам. Она понимает, что это результат жестокого обращения Питера с мальчиком, а ведь он заверял ее, что изменится. Приходит сам Питер; он в мрачном настроении. Вдруг становится известно, что к берегу подошел большой косяк рыбы. Это отличный шанс для Питера сделать удачный улов и на этом разбогатеть. Но большим грехом в этих краях считается работать по воскресеньям. Несмотря на это Питер хочет забрать мальчика на свой баркас. Когда Эллен пытается воспрепятствовать этому и говорит Питеру, чтобы он хоть в воскресенье дал мальчику отдохнуть, Питер резко заявляет ей, что должен трудиться не покладая рук, чтобы разбогатеть, купить себе дом, завести свою лавку и наконец жениться на ней, на Эллен. Все это он говорит очень грубо и в конце концов даже ударяет ее так, что корзинка с рукоделием, которая у нее была в руках, падает. Граймс поспешно убегает со своим помощником, а Эллен, рыдая, уходит домой.

До слуха Боулза, Кина и Онти доносятся отголоски ссоры Граймса с Эллен. Они выбегают из своих магазинчиков и поют терцет. Постепеннно сцена заполняется прихожанами, выходящими из церкви. Весть о грубой выходке Питера снова всех возбудила против него. Теперь все (хором) обсуждают, как помешать Питеру выйти в море, поскольку, если бы он это сделал, то нарушил бы стародавнюю традицию этих мест. Группа мужчин намеревается отправиться к Питеру домой. Впереди судья и пастор. Все негодуют («Ну, держись, проклятый Граймс!»). Всеми уважаемый Балстроуд не в состоянии урезонить толпу. Мужчины уходят. Остаются лишь женщины, которые теперь поют квартет о нелегкой женской доле.

Shall we smile or shall we weep
Or wait quietly till they sleep?[1]

---

[1] Смеяться нам или плакать?
Или спокойно ждать, пока они спят?

Сцена 2. Хижиной Граймса оказывается старый, перевернутый вверх дном баркас. Он стоит на высоком морском откосе. У дома две двери — одна на дорогу, другая — на откос, который, как мы уже слышали, был смыт ночным штормом, и теперь край дома висит над высоким обрывом. Питер заталкивает мальчика в хижину и швыряет ему его морскую одежду, чтобы он скорее собирался в море. По всему видно, что мальчик не хочет идти в море, он хлюпает носом, а Питер поет длинную арию, в которой говорит о своем стремлении иметь хороший дом для себя с Эллен и их детей. Но в конце арии его, очевидно, посещает образ мальчика, умершего в его лодке. Как раз в этот момент он слышит приближающихся людей. Он думает, что это теперешний его юный помощник пожаловался на него, и грубо выталкивает его из хижины в дверь, ведущую на откос позади дома. Затем он сам выбегает туда... Мы слышим душераздирающий вопль: мальчик падает с откоса, который размыло штормом. Но толпа приближающихся людей этого не слышит. Когда они проникают в жилище, они останавливаются, удивленные той опрятностью, какую они увидели в хижине Граймса (результат заботливости Эллен). По иронии судьбы, судья Суэллоу в патетическом порыве заявляет, что нужно положить конец всем пересудам о Граймсе. Балстроуд выглядывает из хижины на обрыв позади нее. Он один догадывается, какая здесь произошла трагедия. Все уходят. В хижине остается только Балстроуд.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. После спокойной интерлюдии («Лунный свет»), живописующей звуками лунную ночь, поднимается занавес, и мы видим улицу у таверны «Кабан». Прошло несколько дней. Вечер. Из таверны доносятся звуки сначала польки, затем вальса. У входа в таверну уже изрядно подвыпивший судья Суэллоу развлекается с «племянницами»; наконец они избавляются от него. Но вот миссис Сэдли приносит зловещую новость: вот уже два дня, как не видно ни Граймса, ни его нового помощ-

ника. Нэд Кин только посмеивается над нею. Затем, когда группа респектабельных горожан, попрощавшись и пожелав доброй ночи пастору и д-ру Крэббу, уходит, в таверне появляются очень взволнованные Эллен и Балстроуд. Хотя Питера не видно вот уже два дня, его лодка по-прежнему на берегу, и Эллен обнаружила костюмчик мальчика, весь промокший. Они боятся самого худшего и бегут, не питая особых надежд, попытаться помочь мальчику. Миссис Сэдли отыскивает Суэллоу; она настойчиво убеждает его, что исчезновение Граймса, при том, что лодка на месте, явно указывает на убийство. Ей удается возбудить толпу, и негодующие люди, вооружившись кто чем — топором, цепом, ружьем, — отправляются на поиски ненавидимого всеми Питера.

Сцена 2. После странной интерлюдии (на сей раз без названия), передающей состояние помраченного рассудка Питера Граймса, мы видим его самого, сидящего у своего баркаса. Ночь. Прошло несколько часов. За сценой время от времени слышны крики толпы, разыскивающей Питера; с ним самим в это время происходит длинная роковая сцена («Баста! Вот и все!»). Он никого не узнает, бессмысленно повторяет свое имя, вторя раздающимся выкрикам разыскивающей его толпы: «Питер Граймс!» Он поет о море, погубившем двух его помощников; ему грезится, что он опять с Эллен; он проклинает своих преследователей и бросает им вызов. Эллен и Балстроуд уже пришли к нему. Эллен пытается вернуть Граймсу силы. У Балстроуда нет иллюзий по поводу спасения несчастного. Несмотря на протесты Эллен, он тихо советует Граймсу сесть в свой баркас, уплыть в море и там, потопив его, покончить с собой. Этот конец будет для него лучшим. В состоянии полубреда и транса Питер с помощью Балстроуда забирается в свой баркас.

Настает рассвет, и вместе с ним просыпается рыбацкий поселок. Та же улица, что и в первой картине первого действия; те же люди, такие же, как всегда, дела и заботы. Суэллоу замечает, как дозорный кричит о тонущем в море баркасе. Все спешат к берегу, смотрят в подзорные трубы. Но судья произносит: «Я ничего не вижу...» И действительно, ничего не видно. Море спокойно.

Жизнь городка возвращается в привычное русло.

ПЛАЩ

Одноактная опера Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джузеппе Адами, основанное на французской пьесе Дидье Гольда «Плащ».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МИКЕЛЕ, *хозяин баржи*	*баритон*
ЖОРЖЕТТА, *его жена*	*сопрано*
ЛУИДЖИ, *грузчик*	*тенор*
ТИНКА, *грузчик*	*тенор*
ТАЛЬПА, *грузчик*	*бас*
ФРУДЖОЛА, *его жена*	*меццо-сопрано*

Время действия: около 1910 года.
Место действия: река Сена под Парижем.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 14 декабря 1918 года.

«Плащ» — первая из трех одноактных опер, которые, согласно замыслу Пуччини, должны исполняться в один вечер под общим названием «Il trittico» («Триптих»). Две другие — (по порядку) «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки»; но только третья из них в наши дни исполняется довольно часто. Мы вынуждены признать, что и на премьере и на последующих исполнениях триптиха публика с неизменным восторгом принимала «Джанни Скикки», но оставалась гораздо более спокойной в своей реакции на первые две его части.

Первая половина «Плаща» — это необычайно мастерский и тонкий набросок жизни баржи, плавающей по Сене, тогда как во второй половине в развитии сюжета есть такое, что шокирует, и две эти части не слишком хорошо вяжутся между собой.

Центральный сюжет краток, характеры в нем неистовые, а события развиваются необычайно драматично. Микеле — капитан баржи, которая стоит на приколе на Сене, в Париже. Его разлюбила довольно молодая жена Жоржетта. Произошло это после того, как еще в младенчестве умер их ребенок. Сейчас она тайно влюблена в Луиджи, портового грузчика, работающего на Микеле. Когда Микеле отправляется спать, она говорит Луиджи, что зажжет спичку. Это будет ему сигналом подняться на борт баржи, чтобы встретиться с ней.

К несчастью, Микеле возвращается раньше обычного, горько размышляя о своей потерянной любви. Он зажигает спичку, чтобы раскурить трубку. Луиджи, ошибочно приняв этот сигнал за знак Жоржетты, прокрадывается на баржу. Подозрительный Микеле удивлен появлением Луиджи; он заставляет грузчика признаться в своей любви и затем тихо душит его насмерть. Жоржетта, обеспокоенная отсутствием Луиджи, выходит из своей каюты, застает мужа и спрашивает его, неужели ему не хочется, чтобы они были вместе?

«Под моим плащом?» — спрашивает Микеле.

«Да», — отвечает она. «Ты как-то сказал, что все носят плащ: иногда он скрывает радость, иногда — скорбь».

«Но иногда под ним кроется преступление!» — кричит Микеле и срывает плащ с распластанного тела Луиджи. Она кричит от ужаса. Микеле резко хватает ее и с силой швыряет ее на мертвого любовника.

Это кульминационный момент драмы, большая часть которой приходится на последние несколько страниц оперы. Но сначала перед нами проходит целая серия второстепенных, но довольно ярких персонажей. Это и Тинка, грузчик, который глушит свою тоску в вине и пьяный танцует с Жоржеттой. Это и Фруджола, жена Тальпы, другого грузчика, которая, как создается впечатление, любит своего кота так же сильно, как и мужа. Это и разносчик, который все время, когда проходит мимо, что-то напевает. Это и идиллическая картина жизни в маленьком городке, о чем поется в дуэте Луиджи и Жоржетты. И всегда это на фоне самой Сены, течение которой рисуют волнообразные ритмы вступления — ритмы, возникающие по ходу оперы вновь и вновь.

ПОРГИ И БЕСС

Опера в трех действиях Джорджа Гершвина на либретто (по-английски) Дю-Боза Хейуарда и Айры Гершвин, основанном на пьесе «Порги» Дю-Боза и Дороти Хейуард.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ПОРГИ, *безногий нищий*	*бас-баритон*
КРАУН, *грузчик*	*баритон*
БЕСС, *его подружка*	*сопрано*
ДЖЕК, *рыбак*	*баритон*
КЛАРА, *его жена*	*сопрано*
РОББИНС, *обитатель Кэтфиш-Роу*	*тенор*
СИРИНА, *его жена*	*сопрано*
СПОРТИН-ЛАЙФ, *торговец наркотиками*	*тенор*
ПИТЕР, *продавец меда*	*тенор*
ВЛАДЕЛЕЦ БЮРО ПОХОРОННЫХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ	*баритон*

Время действия: 1920-е годы.
Место действия: Чарлстон, Южная Каролина, США.
Первое исполнение: Бостон, 30 сентября 1935 года.

Пьеса Дю-Боза и Дороти Хейуард «Порги» имела вполне приличный успех. Но когда Дю-Боз Хейуард и Айра Гершвин сделали из нее оперное либретто, а брат Айры, Джордж, написал музыку, это произвело впечатление разорвавшейся бомбы. Общее мнение критики было таково: «Вот наконец первая настоящая и вполне американская опера». Это было в 1935 году. С самого начала своего триумфального шествия по оперным сценам Америки – сперва в Бостоне, затем на Бродвее – она неизменно остается в современном оперном репертуаре.

Европы она достигла в 1945 году; тогда опера была поставлена в Швейцарии и Дании труппами, в основном состоявшими из европейских актеров. Но по-настоящему популярной в Европе она стала только после того, как ее показала американская негритянская труппа, совершавшая европейское турне. Было это в сезоне 1952/53 годов. Ни одна американская опера, созданная как до, так и после «Порги и Бесс», даже огромный успех опер Джан-Карло Менотти, по-видимому, не поколебала столь прочного положения «Порги и Бесс» в музыкальной жизни западного мира. И даже на Востоке, по крайней мере в России, она была встречена с энтузиазмом.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1 представляет собой большой двор в рыбацком поселке Кэтфиш-Роу (Чарлстон, штат Каролина). Когда-то здесь жили аристократы, но теперь он населен неграми. Атмосфера жаркой южной летней ночи передается чудесной колыбельной песней, «Summertime» («Летние дни»), которую поет молодая жена и мать, Клара. Ее муж Джек выражает господствующее в этих краях отношение мужчин к противоположному полу в веселой песенке «A Woman Is a Sometime Thing» («Женщина — вещь ненадежная»). В одном углу двора идет игра в кости, в другом — танцуют. На тележке, запряженной козой, въезжает безногий нищий Порги. Все его здесь любят. Мужчины встречают его приветственными выкриками и одновременно ироническими репликами по поводу того, что он «неровно дышит» к девушке Крауна Бесс. В проникнутом горечью и берущем за душу речитативе «When God make cripple, He mean him to be lonely» («Создавая калеку, Бог дал ему в удел одиночество») Порги поет о безысходности своей жизни, утверждая при этом, что женщины его не интересуют. Игроки в кости распаляются, особенно когда в игру вступает Краун, местный хулиган, который уже навеселе. Вскоре под влиянием «порошка счастья» (наркотика), которым его снабдил Спортин-Лайф, он становится весьма агрессивным. Вспыхивает драка, Краун убивает одного из игроков и тут же убегает, бросив свою

подружку Бесс. Один из парней, тот самый Спортин-Лайф, торговец наркотиками, пытается — безуспешно — забрать Бесс с собой в Нью-Йорк. Бесс мечется в поисках убежища, но все обитатели Кэтфиш-Роу захлопывают перед ней свои двери.

Не таков Порги. Он всегда любил Бесс, но не осмеливался приблизиться к ней — ведь он калека. Но сейчас она в безвыходном положении. Он зовет ее к себе.

Сцена 2 происходит в комнате Сирины, где оплакивают Роббинса, ее мужа, убитого Крауном. Соседи Сирины теперь собрались, чтобы по негритянскому обычаю спеть над телом ее мужа и собрать нужную сумму денег на похороны. Звучит раздирающая душу погребальная песнь. Входит Порги, с ним Бесс. Он тоже хочет внести свою лепту на похороны Роббинса, и, будучи по природе своей лидером, он принимает главное участие в молитвах и утешениях. Сирина сама поет глубоко трогательную погребальную песню (трагический плач) «My Man's Gone Now» («Муж мой умер»). Являются два белых сыщика и предупреждают, что тело должно быть похоронено не позднее завтрашнего дня, в противном случае оно будет передано студентам-медикам. Уходя, они забирают с собой старого Питера, совершенно невиновного, но на которого у них пало подозрение.

Входит довольно симпатичного вида владелец бюро похоронных принадлежностей, тоже, как и сыщики, белый. Нужной суммы на похороны собрать так и не удалось, но он согласен поверить обещанию Сирины заплатить позже. Собравшиеся здесь друзья также дают свои уверения, что соберут недостающую сумму, и действие заканчивается, когда Бесс заводит более возбуждающую песню — экстатичную, со стремительно убыстряющимся ритмом «Oh, the train is at the station» («О, поезд ждет на станции... Он отправляется в землю обетованную»).

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Двор Кэтфиш-Роу месяц спустя. Несмотря на разыгравшийся сентябрьский шторм, рыбак Джек собирается выйти в море. Он чинит сети и поет задорную песню

«It Takes a Long Pull to Get There» («Дружней, ребята!»). Что касается Порги, то он живет с Бесс и совершенно счастлив. Никто из соседей не узнает в добродушном весельчаке угрюмого и мрачного прежде инвалида. Он поет о своем счастье в песне под аккомпанемент банджо «I Got Plenty o' Nutting» («Богат я только нуждою»). Он даже покупает у явившегося сюда юриста Фрейзьера за полтора доллара фальшивые документы о разводе Бесс с Крауном. Вообще-то, развод стоит один доллар, но поскольку Бесс и Краун никогда не были женаты, Фрейзьер требует более высокой платы за свои нелегальные услуги; пришедший сюда же белый юрист м-р Арчдейл выговаривает своему коллеге за то, что тот торгует фиктивными разводами. Он также приносит хорошие новости о Питере, которого освободили из-под ареста. Когда Арчдейл уходит, Порги замечает летящего в небе канюка. Порги поет «Buzzard Song» («Песню канюка»), первоначально изъятую из партитуры самим Гершвином, чтобы сделать оперу короче, но потом восстановленную. Порги поет о том, что эта птица — предвестник неминуемой беды. Яркий оркестровый аккомпанемент в ней передает нарастающее общее ощущение приближающейся беды, которым охвачены Порги и остальные. Вскоре толпа в страхе расходится. Спортин-Лайф предпринимает еще одну попытку уговорить Бесс уехать с ним, но Порги, очень сильному, несмотря на то, что он калека, удается прогнать Спортин-Лайфа. Оставшись одни, Порги и Бесс поют свой любовный дуэт «Bess, You Is My Woman Now» («Теперь ты моя, Бесс»).

Появляется военный оркестр, его сопровождает толпа готовящихся отправиться на пикник на остров Киттиуа-Айленд. Поначалу Бесс хочет остаться с Порги, но ему удается убедить ее поехать повеселиться, и она отправляется на остров без него.

Сцена 2. Пикник на острове Киттиуа-Айленд. Спортин-Лайф поет свою широко известную песенку «It Ain't Necessarily So» («Вовсе не обязательно»). За ней следует короткая драматичная сцена между Крауном и Бесс. Краун — все еще скрывающийся от полиции — выходит из зарослей. Ему удается застать Бесс одну, и, несмотря на ее объяснения, что она теперь принадлежит Порги, он хватает ее и силой тащит в лес.

Сцена 3. Проходит неделя. Жизнь в Кэтфиш-Роу идет своим чередом. Джек и другие рыбаки готовятся выйти в море. Что касается Бесс, то она вот уже неделю после встречи с Крауном на Киттиуа-Айленд лежит в горячке. Ее соседка Сирина, Порги и другие заботятся о ней, и в конце концов «Доктор Иисус» помогает ей. Каким-то образом Порги узнает, что она была с Крауном, и говорит ей об этом. Но он ее прощает, а она признается, что пообещала вернуться к Краун. Она хочет остаться с Порги, но боится своей собственной слабости, если Краун вновь придет. Порги обещает защитить ее от Краун.

Сцена 4 происходит в комнате Сирины. Разыгрался страшный ураган, и все суеверные соседи молятся, ведь многие из них уверены, что настал день страшного суда. Внезапно раздается резкий стук в дверь. Это Краун. Он зло насмехается над калекой Порги и шокирует всех, утверждая, что Бог ему друг. Но когда Клара видит в окно, что к берегу страшной волной прибило перевернутую лодку ее мужа Джека, только Краун оказывается готовым ринуться на помощь. Оставив малыша на руках Бесс, Клара бросается в бушующий шторм.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Все три короткие сцены этого действия происходят в Кэтфиш-Роу. Буря стихла. В начале сцены женщины на площади оплакивают погибших в море рыбаков. Появляется Спортин-Лайф. Он намекает на то, что Краун не погиб с рыбаками, а каким-то образом спасся, что он все еще жив и вернется за Бесс и что если у женщины два мужа, то это значит, что у нее нет мужа вообще. За сценой, когда площадь опустела, слышно, как Бесс поет колыбельную маленькой сироте.

Появляется Краун; он пробирается к двери дома Порги, за которой слышит голос Бесс. В тот момент, когда он пролезает под окном, сильная рука Порги хватает его за горло. Порги наносит ему смертельный удар ножом. Краун мертв. Порги радостно восклицает, обращаясь к Бесс: «Теперь у тебя есть муж. У тебя есть Порги!»

Сцена 2. Несколько часов спустя приходит детектив, чтобы отыскать убийцу Крауна, и после недолгого расспроса он уводит Порги, чтобы тот опознал тело. У Спортин-Лайфа новый шанс завладеть Бесс. Задумав избавиться от обоих своих соперников, Порги и Крауна, — он снова начинает убеждать Бесс, обещая вывести ее в большую жизнь. При этом он поет песню «There's a Boat That's Leavin' Soon for New York» («Пароход уходит скоро в Нью-Йорк») — джазовое описание радостей Гарлема. Он также соблазняет девушку наркотиками — «порошком счастья», как он его называет. И Бесс, потерявшая голову от горя, хотя и отвечает ему резко, явно проявляет слабость и начинает уступать.

Сцена 3. Неделю спустя Порги возвращается — полиции не удалось доказать его виновность в убийстве. Он всюду ищет Бесс. Наконец он узнает, что она уехала в Нью-Йорк со Спортин-Лайфом. Порги ничего не знает о Нью-Йорке — он знает только, что он далеко на севере. Калека не может смириться с мыслью потерять Бесс. Он взбирается в свою инвалидную коляску, запряженную козой, и отправляется в далекий сказочный Нью-Йорк. Он уверен, что найдет свою любимую Бесс — ведь его ведет любовь. Опера завершается хором «Господи, я еду в Небесную страну». Он звучит в духе мужественных, полных веры спиричуэлсов.

ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ

Опера в трех действиях Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-немецки) Готлиба Стефани, основанное на пьесе Кристофа Фридриха Брецнера.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КОНСТАНЦА, *испанская дама*	*сопрано*
БЛОНДХЕН, *ее английская служанка*	*сопрано*
БЕЛЬМОНТ, *испанский вельможа*	*тенор*
ПЕДРИЛЛО, *его слуга*	*тенор*
СЕЛИМ, *паша*	*разговорная роль*
ОСМИН, *управитель загородного дворца паши*	*бас*

Время действия: XVI век.
Место действия: Турция.
Первое исполнение: Вена, 16 июля 1782 года.

Моцарт сочинял «Похищение из сераля» в один из самых счастливых периодов своей жизни. Ему едва исполнилось двадцать шесть лет, он без ума от Констанцы Вебер и намеревается жениться на ней, что и делает спустя три недели после премьеры оперы. К тому же его невесту звали так же, как героиню этой истории. Все эти радости — мне доставляет удовольствие так думать — нашли отражение в музыке оперы.

В сущности, это не столько опера, сколько то, что жители тогдашней Вены называли зингшпилем, то есть веселой пьесой с музыкой. Все действие находит выражение в разговорных диалогах, и персонажи начинают петь

только для того, чтобы передать чувства, редко для развития действия. А один из главных героев — паша — и вовсе не поет, а только говорит.

Вена XVIII века была совершенно помешана на всем турецком. Здесь бытовали турецкие костюмы, турецкие прически, рассказывались всевозможные турецкие истории и звучало много турецкой музыки, точнее той, что в Вене считали турецкой. Некоторые фортепиано того времени были оснащены всевозможными барабанчиками и колокольчиками, дабы на них можно было производить «турецкие эффекты». История создания «Похищения из сераля» и сама ее музыка — это часть этой туркомании. Мы ощущаем это в образе благородного паши, захватившего красивую молодую испанку Констанцу и ее служанку Блондхен (что значит «маленькая блондиночка»), а также Педрилло, слугу молодого испанского вельможи по имени Бельмонт, но не причинившего своим пленникам никакого зла.

УВЕРТЮРА

Увертюра, популярная оркестровая пьеса, часто звучащая в концертных залах, отражает бытовавшее тогда повальное увлечение всем турецким: в ней широко используются такие ударные инструменты, как треугольник, барабан, литавры. Живая по настроению, каковой и должна быть увертюра ко всякому зингшпилю, она содержит также и момент мягкой грусти, когда звучит — в минорной тональности — вступительная ария молодого героя (Бельмонта).

ДЕЙСТВИЕ I

Занавес поднимается, пока еще звучит увертюра, и на сцене мы видим Бельмонта, молодого испанского гранда, героя всей этой истории. Он достиг берега и причалил у стен приморского дворца паши. В данный момент он поет о том, что надеется отыскать здесь Констанцу, захваченную турками («Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze» — «Здесь я

тебя увижу, Констанца»). Появляется неприятный старик по имени Осмин. Здесь, в саду, он собирает инжир, напевая песенку о ненадежности нежных сердец («Wer ein Liebschen hat gefunden» — «Коль верна тебе подруга»). Осмин служит у паши управляющим, и когда Бельмонт спрашивает у него о своем друге и слуге Педрилло, то получает очень нелюбезный ответ. Осмин, по-видимому, влюблен в Блондхен, но в нее влюблен также и Педрилло; девушка конечно же отдает предпочтение молодому испанцу. Когда Осмин удаляется в дом, выходит сам Педрилло и рассказывает своему прежнему хозяину, что ему удалось снискать расположение самого паши. Они тут же начинают обдумывать план похищения двух девушек.

Хор янычар приветствует пашу, подплывающего на ярко разукрашенном корабле к своему дворцу на берегу моря. Разворачивающаяся затем сцена между пашой и Констанцей дает нам понять, как развиваются события. Благородный турок любит Констанцу, но он никоим образом не принуждает ее — пока — к ответной любви. Она же любит своего прежнего возлюбленного, Бельмонта, и откровенно говорит об этом паше в блестящей колоратурной арии «Ach, ich liebte» («Я любила, не страдая»). Когда она уходит, Педрилло представляет паше Бельмонта как прибывшего только что зодчего. Паша — сама любезность, но, когда он удаляется, старый Осмин пытается преградить молодым друзьям путь во дворец. Звучит прелестный терцет — «Marsch, marsch, marsch» («Прочь!»). Двое молодых людей отталкивают Осмина и входят во дворец. Так заканчивается первое действие.

ДЕЙСТВИЕ II

До сих пор перед нами не предстала самая активная участница этой истории — Блондхен. Но вот сейчас, в начале второго действия, которое разворачивается в самом дворце, она всерьез отчитывает Осмина: английской девушкой никто не вправе командовать направо и налево, даже турок, говорит она; и прежде чем избавиться от него, она обещает выцарапать ему глаза и поколотить его. Это зрелище! Поло-

жение же Констанцы более трагично. Попытки Бельмонта спасти ее, как она думает, не удались, а паша теперь домогается ее любви прямо-таки завтра — мука совершенно невыносимая. Для нее это повод спеть арию неповиновения «Martern aller Arten» («Сердцу не преграда все мученья ада»). Далее следует сцена между маленькой Блондхен и Педрилло. Он сообщает своей девушке важные новости: конец их рабству близок — прибыл Бельмонт. Возлюбленный Констанцы здесь, во дворце; он принят пашой как зодчий. Кроме того, в бухте на якоре стоит его корабль, и в полночь все они устроят побег. Что касается этого вездесущего и крайне подозрительного Осмина, то его надо напоить хорошим снотворным.

В этот момент Педрилло выпадает хороший шанс. Входит Осмин, и Педрилло не долго приходится уговаривать его забыть о магометанском запрете на спиртное. Старик напивается, и Педрилло уводит его в дом отсыпаться. Действие завершается совершенно изумительным квартетом обеих пар влюбленных. Молодые испанцы поначалу немного сомневаются в верности им двух девушек, но те быстро убеждают их, и план побега в полночь принимается всеми.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1 начинается в полночь. Бельмонт и Педрилло у стен дворца. Они готовы похитить Констанцу и Блондхен самым что ни на есть романтическим образом — то есть с помощью лестниц и серенад. Начинают они вполне удачно, и Бельмонту удается скрыться с Констанцей. К сожалению, их побег оказался слишком шумным, и ревнивый Осмин очнулся от своего хмельного сна как раз вовремя, чтобы успеть схватить беглецов. Немедленно на ноги поднимают всю стражу, сюда зовут пашу. Виновников осуждают на немедленную и ужасную смерть. Однако есть еще время для любовного дуэта — прощания и выражения мужественной печали Бельмонта и Констанцы, а также для довольно злобной арии Осмина («O! wie will ich triumphieren» — «О, как радоваться буду»).

Сцена 2. Действие переносится во дворец, и здесь наступает неожиданная развязка. Оказывается, отец Бельмонта был злейшим врагом паши и обошелся с ним в свое время крайне грубо. И вот теперь этот благородный турок желает преподать европейцам урок снисходительности и великодушия. Он прощает Бельмонта и вручает ему его возлюбленную Констанцу, а также прощает Педрилло и Блондхен, и это даже несмотря на протесты Осмина. Естественно, все, кроме Осмина, необычайно рады. И опера завершается концертным номером, в котором все объединяются в хвале паше.

Как видите, энтузиазм по отношению ко всему турецкому выразился даже в том, каким благородным выведен здесь магометанин паша. Вариации на эту тему можно найти и в других местах этой книги — в рассказах об «Итальянке в Алжире» Россини и «Обероне» Вебера.

ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА

Опера в трех действиях Берджиха Сметаны на либретто (по-чешски) Карела Сабины.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КРУШИНА, *крестьянин*	*баритон*
КАТИНКА, *его жена*	*сопрано или меццо-сопрано*
МАРИЯ, *их дочь*	*сопрано*
МИХА, *богатый крестьянин*	*бас*
АГНЕСА, *его жена*	*меццо-сопрано*
ВЕНЦЕЛЬ, *их сын*	*тенор*
ГАНС, *сын Михи от первого брака*	*тенор*
КЕЦАЛ, *деревенский сват*	*бас*
ШПРИНГЕР, *директор цирка*	*тенор*
ЭСМЕРАЛЬДА, *танцовщица*	*сопрано*
МУФФ, *клоун*	*тенор*

Время действия: XIX век.
Место действия: маленькая богемская деревня.
Первое исполнение: Прага, 30 мая 1866 года.

После того как Габсбурги понесли тяжелое поражение (в 1859 году) на равнинах Ломбардии, чехи стали культивировать свои собственные искусства, преднамеренно превознося все национальное. Правление Франца Йозефа было менее жестким, началось строительство национальных театров, и возникла настоятельная необходимость в национальном музыкальном искусстве (у чехов всегда был чудесный фольклор). Сметана, а впоследствии Дворжак — вот самые выдающиеся фигуры чешской национальной профессиональной музыки, и кое-что, по крайней мере в

их оркестровой музыке, очень скоро оказалось воспринятым всем западным миром. Но из чешских опер только «Проданная невеста» вошла в репертуар европейских и американских оперных театров. Первоначально же она была написана не как опера, а как оперетта. В ней было два действия, двадцать музыкальных номеров и разговорные диалоги. Требования иностранных оперных театров вскоре заставили Сметану внести изменения в партитуру и сделать ее более обширной. Через три года после премьеры оперы в Праге Сметана для исполнения ее в парижской «Опера комик» добавил арию для ведущего сопрано, а также несколько танцев, в том числе знаменитые теперь польку и фуриант. А в следующем году для исполнения в Санкт-Петербурге она была разделена на три действия, а разговорные диалоги превратилиись в речитативы. Именно в этой последней редакции опера теперь идет на сценах театров мира.

УВЕРТЮРА

Любители музыки, которые никогда не слышали «Проданной невесты» целиком, все же хорошо знакомы с увертюрой, поскольку она входит в традиционный концертный репертуар симфонической музыки. Все ее темы повторно звучат в финале II действия.

ДЕЙСТВИЕ I

На главной площади небольшой богемской деревни хор поселян задает тон всей опере, исполняя веселую песню во славу весны и юной любви с добавлением предостережений по поводу опасностей брака. Лишь двое молодых влюбленных, Мария и Ганс, грустят, и, когда поселяне расходятся, мотивы этой грусти становятся ясны из их дуэта. Мария обеспокоена двумя причинами. Во-первых, она знает, что родители готовятся выдать ее замуж, за кого — она не знает. Во-вторых, она ничего не знает о прежней жизни Ганса,

недавно приехавшего в их деревню. Ганс по своей природе сангвиник. Он убеждает Марию в том, что ей надлежит оставаться верной ему, и чтобы никакой неизвестный поклонник не увел ее. Что касается второго пункта, он говорит ей, что происходит из богатой семьи, но мачеха невзлюбила его, и потому он ушел из дома искать счастья. Очень трогательно двое влюбленных клянутся в вечной верности друг другу, но их прерывает появление на сцене трех более старших персонажей. Это родители Марии — Крушина и Катинка — и комичный сват по имени Кецал. Из их разговора становится ясно, что родители почти готовы отдать Марию за сына богача по имени Миха. Только у матери есть некоторые оговорки. Она считает, что Мария должна подумать.

Когда Мария слышит об этих планах, она топает ногой, объявляя, что уже пообещала выйти замуж за Ганса. Старшие в замешательстве от такого скандала, и папаша Крушина отправляется обсуждать создавшуюся проблему с Михой, а Кецал решает переубедить Ганса.

На сцене вновь собираются поселяне, и действие завершается очень веселой полькой.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие начинается с застольной песни в местной корчме, что расположена неподалеку от площади. Слышны реплики свата Кецала во славу Бога и молодого любовника, Ганса, поднимающего тост, конечно же, за любовь. Затем все пускаются в пляс.

И вот теперь, впервые, мы встречаем Венцеля, патетичного молодого человека — сына богатого Михи и претендента на руку Марии. Бедняга заикается и ужасно смущается. Он никогда не встречал Марию, но Мария его знает. Итак, — в дуэте — она пытается убедить его отказаться от неизвестной ему Марии. Эта молодая женщина, говорит она, совершенно не нужна Венцелю, она не питает к нему никакого уважения, она сделает его жизнь несчастной, и, более того, в деревне есть одна очаровательная девушка, которая пылает любовью

к нему. В конце концов она заставляет Венцеля поклясться, что он никогда даже близко не подойдет к Марии. За этим номером следует еще один длинный дуэт, очень комичный. В нем Кецал пытается убедить Ганса отказаться от Марии. Ганс, говорит он, слишком неопытен, чтобы знать, сколько денег требуется на свадьбу. Он не знает также, как ужасны становятся женщины, как только они заполучают своих мужчин. Гораздо лучше оставаться одному! И затем, с полным отсутствием логики, он предлагает Гансу девушку, у которой есть все на свете. Он перечисляет каждый пункт, а Ганс повторяет каждую деталь вслед за ним. Более того, Кецал предлагает 100... 200... нет — 300 гульденов за то, чтобы он отказался о Марии. Отдать ее — но кому? — спрашивает Ганс. Ну, конечно сыну Михи.

Но Ганс сам настоящий сын Михи от первого брака, о чем Кецал не знает. Таким образом, Ганс готовится подписать брачный контракт. Он должен получить свои 300 гульденов, понимая, что Мария должна выйти замуж ни за кого-то, а за сына Михи. Все входят, чтобы стать свидетелями торжественного события подписания этого документа, и все шокированы, что Ганс желает продать свою невесту. Только Ганс знает, что последним будет смеяться он сам и что Мария никогда не будет «проданной невестой»

ДЕЙСТВИЕ III

Венцель, будучи один на деревенской площади, сетует по поводу своего неудачного романа в комической арии, помеченной ремаркой «lamentoso» (*итал.* — «жалобно»). Неожиданно, с трубами и барабанами, появляется цирковая труппа. Венцель выражает детский восторг. Он слышит, как Шпрингер, директор труппы, объявляет о представлении, которое состоится прямо сегодня вечером, и он заворожен — как и каждый, кто увидит — танцем циркачей. С первого взгляда он влюбляется в Эсмеральду, прелестную канатоходку. Однако Муфф, другой участник труппы, выбегает, чтобы сказать, что циркач, который играет медведя, в стельку пьян. Никого другого нужного роста не сыскать, так что

Шпрингер и прелестная Эсмеральда уговаривают Венцеля присоединиться к труппе — научиться танцевать и быть медведем!

Прежде чем он уходит с ними, являются его родители. Агнеса, Миха и сват Кецал пытаются убедить его подписать свадебный контракт с Марией. Но на сей раз юноша думает своей головой: он решительно отказывается и убегает. Теперь очередь убеждать Марию согласиться на брак. Даже ее собственные родители принимают участие в этом, и, когда они показывают ей бумагу, которую подписал ее возлюбленный Ганс, ее сердце оказывается разбитым. Она жалобно просит несколько минут на обдумывание. В прелестном секстете старики соглашаются дать ей несколько минут и удаляются, но вскоре они возвращаются.

Мария поет очень печальную арию, она не верит, что Ганс продал ее за 300 гульденов. Но, даже несмотря на явную измену возлюбленного, она не соглашается стать женой Венцеля. Ганс, конечно, знает, что все обернется хорошо, но у него нет времени объяснить это девушке. Когда Кецал предлагает ему его деньги (согласно контракту), он с готовностью соглашается на них, и все в деревне уверены, что Мария составит пару Венцелю. В этот момент входят родители Венцеля, они впервые видят Ганса и приветствуют его как давно потерянного старшего сына Михи. Так для влюбленных все проясняется, поскольку контракт заставляет Марию выйти замуж за сына Михи, но он не уточняет, за какого именно сына. Мария выбирает Ганса, и все потешаются над Кецалом.

Раздаются крики: «Берегитесь! С цепи сорвался медведь!» Но страхи оказываются напрасными: под громкий хохот присутствующих «медведь» сбрасывает маску, являя зрителям вспотевшую физиономию Венцеля. Жена Михи отволакивает прочь своего незадачливого отпрыска, Миха благословляет счастливую молодую пару. И опера завершается всеобщим радостным хором.

ПУРИТАНЕ

Опера в трех действиях Винченцо Беллини на либретто (по-итальянски) графа Карло Пеполи, основанное на французской драме «Têtes Rondes et Cavaliers» («Круглоголовые и рыцари»; иначе — «Пуритане и роялисты») Франсуа Ансело и Ксавьера Бонифаса Сэнтина, которая, в свою очередь, в значительной степени была основана на романе Вальтера Скотта «Пуритане».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛОРД ГУАЛЬТЬЕРО ВАЛЬТОН	*пуритане*	*бас*
СЭР ДЖОРДЖО ВАЛЬТОН, *его брат*		*бас*
ЭЛЬВИРА ВАЛЬТОН, *дочь лорда Вальтона*		*сопрано*
СЭР РИККАРДО ФОРТО,	*роялисты*	*баритон*
ЭНРИЕТТА ФРАНЦУЗСКАЯ, *вдова Карла I*		*сопрано*
ЛОРД АРТУРО ТАЛЬБО, *приверженец Стюартов, помолвленный с Эльвирой*		*тенор*

Время действия: 1650-е годы.
Место действия: Плимут, Англия.
Первое исполнение: Париж, 25 января 1835 года.

В течение долгого времени «Пуритане» входили в стандартный репертуар каждого опытного концертирующего певца, а целиком оперу можно было услышать практически в любом театре мира — от Парижа (где состоялась ее премьера) до Филадельфии, Рио-де-Жанейро или Сиднея (Австралия). Не так давно, в Англии, она была вновь поставлена специально для Джоан Сазерленд, выдающейся австралийской певицы. Но не так много других виртуо-

зов-вокалистов выражают готовность браться за нее. Она очень трудна, так как в ней, помимо других особенностей, имеются баритоновые колоратурные арии, а также теноровая роль, требующая двух высоких *ре*, не говоря уж об одном *фа*.

В самом деле, опера была сочинена специально для четырех певцов, на которых рассчитывал композитор, — Джулию Гризи (сопрано), Джованни Баттисту Рубини (тенор), Антонио Тамбурини (баритон) и Луиджи Лабланки (бас). После того как они спели вместе это произведение, они также вместе путешествовали как труппа для исполнения этой оперы и в течение многих лет составляли постоянный «пуританский» квартет.

В наше время эта опера редко ставится за пределами Италии. В какой-то мере это объясняется, как я подозреваю, несуразностями, если не сказать нелепостью, либретто. Граф Карло Пеполи состряпал его для Беллини из французской пьесы, известной под названием «Круглоголовые и рыцари» (иначе — «Пуритане и роялисты»), но Пеполи назвал свою оперу «I Puritani di Scozia» («Шотландские пуритане»). А где же в действительности живут эти шотландские пуритане, где они любят и где их замки? Ну, конечно, в Плимуте (в Англии), который, как каждый знает, находится за сотни километров от шотландской границы. Но больше того — все в опере и вовсе абсолютно итальянское. Потому, пересказывая эту английскую историю, я буду пользоваться итальянской формой английских имен персонажей, как это делал Беллини. (Даже Кромвель именуется в либретто «Кромвелло».)

ДЕЙСТВИЕ I

Во времена правления Кромвеля (XVII век) пуритане сражались против роялистов, поддерживавших Стюартов. Пуританский наместник, лорд Гуальтьеро Вальтон (то есть Уолтер Уолтон) держит у себя в качестве узницы вдову Карла I. Ее имя Энриетта (Генриетта), и ее присутствие в замке осложняет и запутывает наш сюжет. Его основная

тема — это своего рода история Ромео и Джульетты: дочь Вальтона, Эльвира, влюблена в отважного роялиста по имени лорд Артуро Тальбо, и во вступительных сценах первого действия отца Эльвиры уговаривают разрешить дочери выйти замуж за Артуро. К несчастью, она уже обручена с воином-пуританином по имени Риккардо; а Риккардо — это баритон, с которым необходимо считаться. Тем не менее делаются приготовления к свадьбе. В этот момент Вальтон объявляет, что Энриетту требуют в Лондон. Артуро сразу становится ясно, что там ее может ждать та же судьба, что и Карла, которого обезглавили. Несмотря на предстоящую свадьбу с Эльвирой, он решает спасти свою королеву и со всей подобающей придворному учтивостью предлагает ей свои услуги, и это тогда, когда все остальные уклоняются от этого. После их дуэта входит Эльвира; ее сопровождает ее любимый дядя Джорджо и другие; она поет веселую арию.

Когда Эльвира, спрашивая совета у Энриетты, как носить свадебную фату, дает ее Энриетте примерить, а сама на минуту удаляется, Артуро видит в этом повороте событий свой шанс: он предлагае Энриетте не снимать фаты, покрывающей лицо, и неузнанной выйти с ним из крепости. Как раз в тот момент, когда они собираются скрыться, их останавливает Риккардо. Между ним и Артуро завязывается схватка. Энриетта пытается их остановить, и в этот момент фата падает с ее головы. Риккардо вдруг неожиданно убеждается в том, что его соперник в борьбе за руку Эльвиры в день их предстоящей свадьбы пытается бежать с Энриеттой. Это совершенно меняет его отношение, и теперь он решает помочь им бежать (дуэт, а затем терцет «Ferma. In van rapir pretendi» — «Нет, напрасно враг лукавый»). Их исчезновение очень быстро обнаруживается. Происходит общее смятение, и за беглецами устраивается погоня. Что касается Эльвиры, то с ней происходит то, что и должно произойти с любым колоратурным сопрано 1830-х годов — видя, что ее жених сбежал с другой, она лишается рассудка. Она поет о своей воображаемой свадьбе, хор сочувственно ей вторит и проклинает вероломного Артуро («Oh, vieni al tempio» — «Скорее к храму»).

ДЕЙСТВИЕ II

Драматических перипетий во втором действии не так много, но это одни из лучших страниц музыки Беллини. Во вступительной сцене Джорджо описывает сочувственно настроенному хору мучительные симптомы помешательства Эльвиры («Ah, dolor! Ah, terror» — «О, страшное горе»). К ним присоединяется Риккардо, мужчина, которого она бросила ради Артуро. Затем входит сама Эльвира, чтобы спеть свою блестящую арию «Qui la voce sua soave» («Здесь Артуро голос чудный»). «Ее лицо, — процитируем сценические ремарки в партитуре, — ее глаза, каждый шаг и жест свидетельствуют о ее помешательстве». Это ее состояние, должен добавить я, великолепно передает и музыка. Это столь же замечательная сцена умопомешательства, как и подобная, правда, более пространная, сцена в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, опере, поставленной в том же году, что и «Пуритане», и в которой имеется примечательное совпадение — тоже шотландская девушка и тоже потерявшая рассудок. Правда, на сей раз — в сцене Эльвиры — нет солирующей флейты. Вместо этого Эльвира отвечает на вопросы ее спутников и — совсем обезумевшая — называет своего дядю отцом, а Риккардо именует Артуро.

Равновесие этому действию придает воинственный дуэт Джорджо и Риккардо («Suoni la tromba» — «Лишь зов трубы»), в котором они клянутся верно сражаться на стороне пуритан против роялистов.

ДЕЙСТВИЕ III

Беглый герой, Артуро, тайно возвращается в дом своей возлюбленной в Плимуте («Son salvo» — «Спасен я»). За ним охотятся солдаты из лагеря пуритан — слышно, как они проходят мимо. Однако ему удается ускользнуть от них. Тем временем за сценой слышится голос потерявшей рассудок героини, поющей грустную балладу («A una fonta afflitto» — «У источника печальный...»). Артуро решается, подобно эху, подхватить песню. Затем он зовет Эльвиру («Corre a valle» —

«Через горы и долины»), и она выходит на его зов. Следует длинный и очень трудный дуэт («Arturo? Si, è desso» — «Артуро мой, ты? Ужели?»). Артуро объясняет, почему он покинул Эльвиру в самый день их свадьбы: он обязан был спасти королеву, но единственная его любовь — она, Эльвира. К Эльвире, успокоенной этим объяснением, возвращается рассудок. К несчастью, в этот момент их окружают преследовавшие Артуро солдаты. Эльвира вновь лишается рассудка. Все требуют, чтобы Артуро был немедленно арестован и казнен. Только Джорджо и Риккардо пытаются защитить его, поскольку знают, что если Артуро умрет, Эльвира этого не переживет. Это — мне всегда так казалось — очень искуственная, надуманная драматическая ситуация. Правда, одновременное выражение чувств нашими героями выливается в великолепный ансамбль («Credeasi, misera!» — «Мысль, что изменник я»).

Но вот — ровно за полторы минуты до окончания оперы — приходит известие, что Стюарты побеждены и все приговоренные прощены. Эльвира приходит в сознание. С тех пор все зажили счастливо.

РИГОЛЕТТО

Опера Джузеппе Верди в трех действиях (часто даваемая в четырех действиях) на либретто (по-итальянски) Франческо Марии Пьяве, основанное на драме Виктора Гюго «Король забавляется».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГЕРЦОГ МАНТУАНСКИЙ	*тенор*
РИГОЛЕТТО, *его шут*	*баритон*
ДЖИЛЬДА, *дочь Риголетто*	*сопрано*
ДЖОВАННА, *ее служанка*	*меццо-сопрано*
СПАРАФУЧИЛЕ, *профессиональный убийца*	*бас*
МАДДАЛЕНА, *его сестра*	*контральто*
ГРАФ МОНТЕРОНЕ	*бас или баритон*

Время действия: XVI век.
Место действия: Мантуя.
Первое исполнение: Венеция, 11 марта 1851 года.

Теперь все так хорошо знают мелодии из «Риголетто», — «La donna e mobile» («Сердце красавицы...»), квартет («Bella figlia dell'amore» — «О, красотка молодая») и другие, — что трудно себе представить, что когда-то они считались опасными и чересчур вольными. Тем не менее самые первые читатели либретто, — а это были венецианские цензоры, — нашли его столь непристойным, что настояли на ряде весьма существенных изменений. А за несколько лет до того как была написана опера, пьеса, легшая в ее основу, была запрещена в Париже и снята после двух исполнений. И это несмотря на то, что автором ее был великий Виктор Гюго.

Этой пьесой была драма «Le roi s'amuse» («Король забавляется»), и главными персонажами в ней — исторические фигуры, король Франции Франциск I и его шут Трибуле. Сюжет ее, в основном, тот же, что и рассказанный в опере. Цензоров же, как в Париже, так и в Венеции, беспокоил тот нелестный облик, в котором представал реально существовавший французский король. Это было в 1832 году, когда в Европе отчетливо ощущались идеи романтизма и революции. Французские цензоры полагали, что представление такой пьесы на сцене может вдохновить народ на революционные действия. Либретто, которое читали венецианские цензоры, имело другое название — «La maledizione» («Проклятье»), но постыдным правителем в этом варианте оперы по-прежнему был все тот же Франциск I.

Верди пришлось столкнуться с теми же проблемами, когда он дал на чтение неаполитанским цензорам «Бал-маскарад». В случае с «Риголетто» изменения можно было сделать сравнительно легко. Место действия было перенесено в Италию; король был понижен в ранге и теперь стал герцогом, а его имя было изменено таким образом, что, если и не стало вымышленным, то, по крайней мере, не относилось к существовавшему герцогскому роду. Имя шута тоже было изменено на полностью вымышленное — Риголетто. По этому имени, которое, как полагают некоторые, должно «проглатываться столь же легко, как суп или свежий хлеб», была и названа опера.

Драма Гюго тоже вновь предстала на сцене уже в менее тревожное время под названием «Месть глупца». Она стала очень популярной благодаря, помимо прочего, замечательной игре Эдвина Бота, исполнившего в ней роль шута.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Распутный герцог Мантуанский дает блестящий бал в своем дворце. Его отношение к женщинам выражается в фривольной арии «Questa o quella, per me pari sono» («Та иль эта — я не разбираю»). В какой-то момент он ненадолго покидает сцену, чтобы проводить

жену одного из своих придворных. Внезапно общее веселье и танцевальная музыка прерываются грозным голосом. Это старый граф Монтероне, который явился сюда с проклятьем герцогу за поруганную честь своей дочери. В этот момент профессиональный шут герцога, горбун Риголетто, выходит вперед и зло насмехается над стариком. Монтероне сохраняет достоинство. И в тот момент, когда герцог приказывает заключить графа под стражу, Монтероне грозит герцогу страшным мщением и проклинает Риголетто. Это было проклятье, произнесенное оскорбленным отцом, и Риголетто, который сам отец и глубоко суеверный человек, в ужасе отворачивается.

Сцена 2. Под бременем ужасного проклятья Монтероне Риголетто возвращается домой. У самого своего дома он наталкивается на длинную, зловещего вида фигуру. Это Спарафучиле, наемный убийца. Как профессионал профессионалу Спарафучиле предлагает придворному шуту свои услуги в любой момент, когда ему понадобится. Пока этот страшный человек удаляется, бормоча на очень низкой ноте свое собственное имя — «Спарафучиле», — Риголетто восклицает: «Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale» («С ним мы равны: владею словом, а он кинжалом») и поет монолог — один из шедевров Верди, — проклиная свой облик, свою судьбу, свой характер. За этим следует продолжительный и очень красивый дуэт Риголетто с дочерью, юной Джильдой («Figlia!.. Mio padre!..» — «Джильда!.. Мой отец!..»). Для шута она все в жизни. После смерти жены у Риголетто больше нет никого на свете, и он страстно желает уберечь дочь от козней мира. Покидая дом, он отдает приказание служанке Джильды, Джованне, держать все двери на запоре.

Приказ Риголетто, однако, не выполняется. Не успел он покинуть свой дом, как герцог Мантуанский, переодевшись бедным студентом (но при этом бросив Джованне кошелек, дабы подкупить ее, чтобы она открыла ему дверь), проникает в сад. И вот он уже пылко объясняется Джильде в любви («E il sol dell'anima» — «Верь мне, любовь — это солнце и розы»). И когда, встревоженный каким-то шумом на улице, он удаляется, Джильда поет арию «Caro nome che il mio cor» («Сердце радости полно»), полную экстатичной юной любви.

Шум на улице — это пришли придворные (они в масках), которые задумали похитить Джильду, полагая, что она любовница Риголетто, а не дочь его. Чтобы сделать шутку веселей, они призывают самого Риголетто помочь им, объясняя ему, что хотят похитить жену графа Чепрано, живущего поблизости: ему завязывают глаза и заставляют его, ничего не подозревающего, держать лесницу. Только после того как компания удалилась вместе с Джильдой, Риголетто разрывает повязку на глазах. Предчувствуя страшное, он с воплем отчаяния устремляется в дом, крича: «Gilda, Gilda!» («Джильда, Джильда!»). Действие завершается в тот момент, когда Риголетто с ужасом и дрожью вспоминает отцовское проклятие старого Монтероне — La maledizione.

ДЕЙСТВИЕ II

Зал во дворце. Герцог взволнован. Накануне он вернулся в дом Джильды, но не нашел ее там. Теперь он клянется найти похитителей и отомстить им. Он поет о своей возлюбленной Джильде. Его ария («Parmi veder le lacrime» — «Вижу голубку милую») столь выразительна, что почти не оставляет сомнений в искренности его любви. И когда придворные сообщают ему — в юмористическом насмешливом хоре, — как они похитили любовницу Риголетто (они все еще не знают, что Джильда его дочь) и принесли ее в его дворец, он, переполненный радости, спешит к ней, чтобы увидеть ее.

Происходит одна из самых волнующих и драматических сцен, когда-либо написанных Верди. Входит Риголетто, он в отчаянии, напевает, как и должен делать придворный шут, песенку «La-ra, la-ra, la-ra, la-ra» («Ла-ра...»), но на сей раз его веселая песенка полна тревоги и боли. Он повсюду ищет свою дочь, и когда на мгновение появляется паж с сообщением для герцога, то по его словам Риголетто догадывается, что его дочь здесь, в замке у герцога. В негодовании и отчаянии бросается он на присутствующих, крича: «Cortigiani, vil razza» («Куртизаны, исчадье порока»). Он пытается пробиться сквозь них к двери; рыдая, он падает на пол; он жалобно молит их — но, увы, все тщетно. Только когда появ-

ляется дочь и бросается к нему в объятия, придворные стыдливо удаляются. Полный слез дуэт отца и дочери прерывается, когда мимо проходит Монтероне, которого гвардейцы ведут на казнь. Риголетто клянется, что отомстит герцогу. Действие завершается решительным и суровым повторением клятвы Риголетто («Si, vendetta, tremenda vendetta» — «Да, настал час ужасного мщенья»). Джильда же, его дочь, молит его о прощении ее возлюбленного.

ДЕЙСТВИЕ III

Ночью у заброшенного постоялого двора на берегу реки стоит Риголетто, все повторяющий свои проклятья герцогу, тем временем Джильда по-прежнему умоляет его простить герцога. Притон, около которого они оказались, принадлежит Спарафучиле, бандиту, и в гостях у него в эту ночь не кто иной, как герцог, на сей раз переодевшийся офицером. Он поет самую популярную мелодию из этой оперы — песенку «La donne è mobile» («Сердце красавицы...»), затем он объясняется в любви Маддалене, хорошенькой сестре Спарафучиле. Начинается великолепный квартет: в хижине герцог расточает любовные признания Маддалене, на которые та кокетливо и насмешливо отвечает; в то же самое время Джильда, подсматривающая за ними снаружи, приходит в отчаяние из-за открывшегося ей обмана ее возлюбленного; Риголетто старается утешить ее.

Далее события развиваются стремительно. Риголетто отсылает Джильду переодеться, чтобы ехать в Верону, город, где ни ее, ни Риголетто никто не знает и где они начнут новую жизнь. У него самого пока на эту ночь свои планы. За двадцать скудо он нанимает Спарафучиле, чтобы тот убил герцога. Договорившись с ним об этом, Риголетто удаляется. Герцог засыпает. Теперь Маддалена уговаривает своего брата пощадить приглянувшегося ей молодого человека и подменить тело, убив какого-нибудь постороннего, кто зайдет к ним этой ночью («Somiglia un Apollo quel giovine» — «Наш гость, и красивый, и ласковый»). Разражается буря. Джильда, переодевшаяся в мужское платье, вернулась сюда

и стала свидетельницей разговора Спарафучиле и Маддалены. Она стучится в дверь их таверны. Джильда решила пожертвовать собой, только бы спасти своего неверного возлюбленного. Спарафучиле оглушает ее и засовывает в мешок. Вернувшийся Риголетто, получив тяжелый мешок и уверенный, что в нем тело герцога, злорадствует над своей жертвой. Но недолго длится его радость. Из дома доносится знакомый голос герцога, снова напевающего — на сей раз это звучит особенно иронично — песенку «Сердце красавицы...» В ужасе Риголетто разрывает мешок и находит в нем свою дочь. Джильда прощается, издавая свой последний вздох; он же молит ее не умирать. И когда она умолкает навсегда, — он грозит кулаком небесам и восклицает еще раз «Ah! La maledizione!» («Ах! Вот где старца проклятье!»). Проклятие свершилось.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Опера в пяти действиях с прологом Шарля Гуно на либретто (по-французски) Жюля Барбье и Мишеля Карре, основанное на трагедии У. Шекспира.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

СИНЬОР КАПУЛЕТТИ	*бас*
ДЖУЛЬЕТТА, *его дочь*	*сопрано*
ГЕРТРУДА, *ее кормилица*	*меццо-сопрано*
ТИБАЛЬД, *племянник Капулетти*	*тенор*
ГРЕГОРИО, *один из Капулетти*	*баритон*
РОМЕО, *один из рода Монтекки*	*тенор*
МЕРКУЦИО, *еще один из рода Монтекки*	*баритон*
БЕНВОЛИО, *еще один из рода Монтекки*	*тенор*
СТЕФАНО, *паж Ромео*	*сопрано*
ГЕРЦОГ ВЕРОНСКИЙ	*бас*
СИНЬОР ПАРИС, *(родственник герцога Веронского), обрученный с Джульеттой*	*баритон*
ОТЕЦ ЛОРАН	*бас*

Время действия: XIV век.
Место действия: Верона.
Первое исполнение: Париж, 27 апреля 1867 года.

Из всех шедевров литературы, которые «фирма» Барбье & Карре, эти экстраординарные производители всевозможных либретто, использовала для своих литературных поделок, шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» претерпела наименьшие искажения. Хотя сценарий оказался значительно сокращенным, особенно в первом действии, и персонаж низкой

комедии, Пьетро, совсем выпал (но зато прелестный мальчик-паж Стефано, которого вовсе нет у Шекспира, был введен в либретто), общий ход сюжета передан верно, а основные персонажи сохранили свою истинно шекспировскую живость. Многие строки либреттисты либо перевели буквально, либо, по крайней мере, перефразировали. Одну большую уступку требованиям оперы все-таки вынуждены были сделать эти усердные литературные труженики: они позволили Джульетте пробудиться от принятого ею снадобья достаточно скоро, чтобы она успела спеть свой любовный дуэт с Ромео, прежде чем он умрет от выпитого им яда. Но даже для этого отклонения от Шекспира имеется некоторое оправдание в истории литературы: А.Брук, автор поэмы, которая была одним из основных источников для Шекспира, в свое время сделал то же самое.

Аделина Патти, самая знаменитая Джульетта, также с поразительной верностью в жизни следовала духу текста. В 1880-е годы, будучи замужем за маркизом де Ко (но не живя с ним вместе), она исполняла эту роль в парижской «Гранд-опера». Ее партнером был французский певец Николони (его настоящим именем было Эрнест Никола, но он изменил его в силу своего преклонения перед Италией, которая оценила его голос гораздо больше, чем его собственная страна). Эти исполнители двух главных партий были, по-видимому, столь же страстно влюблены друг в друга, как и те персонажи, которых они представляли. Один хладнокровный наблюдатель (не был ли он критиком?) насчитал двадцать девять самых настоящих поцелуев, которыми они обменялись во время сцены на балконе. Когда Патти наконец разошлась с маркизом, эта оперная пара поженилась — они счастливо прожили вместе двенадцать лет, прежде чем тенор умер, а сопрано вернулась в аристократический мир уже как баронесса Седестрём.

ПРОЛОГ

Шекспировская пьеса предваряется прологом в форме сонета, который поручен одному актеру, названному «Хор». Его первые хорошо известные строки звучат так:

В двух семьях, равных знатностью и славой,
В Вероне пышной разгорелся вновь
Вражды минувших дней раздор кровавый...

Опера Гуно начинается этим же сонетом, но строки «Хора» звучат в исполнении действительно полного хора.

ДЕЙСТВИЕ I

Первое действие открывается сразу сценой на балу, которая в пьесе Шекспира является пятой. Однако либреттистам удалось рассказать нам обо всем самом важном, что случилось в более ранних сценах, и даже о том, чего у Шекспира вовсе нет! Занавес поднимается на музыке вальса, который исполняется на балу, устроенном семейством Капулетти. Тибальд обсуждает со своим родственником предстоящее замужество Джульетты с синьором Парисом. (Между прочим, никто не позаботился сообщить Джульетте, что она с ним уже помолвлена. В те времена родители совершали такие сделки самым что ни есть властным образом.)

Вскоре появляется синьор Капулетти, отец Джульетты. Он представляет дочь собравшимся, и она осчастливливает всех исполнением небольшой прелестной арии. Этой арией она демонстрирует, по крайней мере, один свой замечательный талант — великолепную колоратуру.

Кажется, однако, что на празднестве присутствует несколько незваных гостей — группа ненавистных Монтекки. Один из них — Ромео. Он, естественно, с первого взгляда влюбляется в Джульетту. Меркуцио слегка подтрунивает над ним и поет легкую баритоновую арию (балладу) — французский парафраз его рассуждений о царице Маб (у Шекспира — Меб. — *А.М.*), фантастическом персонаже, созданном, по-видимому, самим Шекспиром, но в духе фольклорных образов (у Шекспира этот эпизод в четвертой сцене первого действия. — *А.М*). Далее следует сцена между кормилицей и Джульеттой, и, когда та намекает о свадьбе, Джульетта заявляет, что и слышать об этом не желает. Наступает момент ее знаменитой арии — хорошо известной песни-вальса «Ах! Жить беспечно, наслаждаться». Ирония судьбы, что в следу-

ющий момент она встречает человека, который тут же пробуждает в ней желание выйти за него замуж. И вот звучит первый из серии любовных дуэтов, которыми знаменита эта опера, и в конце его Джульетта столь же страстно влюблена в Ромео, как он в нее.

Но Тибальд, племянник Капулетти (у Шекспира — синьора Капулетти; поскольку в опере она отсутствует, либреттисты сделали ее племянником самого Капулетти. — *А.М.*), полагает, что узнал голос одного из Монтекки. Он еще не совсем уверен, так как гости в масках. Однако, будучи юношей горячим, он уже готов стать причиной волнения, и лишь с определенным трудом хозяину, синьору Капулетти, удается успокоить его и настоять, чтобы на празднике в его доме никаких ссор не было. Он призывает всех танцевать, и действие завершается тем, с чего и началось — вальсом, в котором участвуют все собравшиеся.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие — это известная сцена на балконе. Она начинается — так же, как и эта сцена начинается у Шекспира — с того, что Ромео отделяется от своих веселых друзей, и вот он под балконом Джульетты. «Над шрамом шутит тот, кто не был ранен», — произносит он (так в русском переводе Шекспира, причем в ответ на откровенно двусмысленную реплику Меркуцио; в принятом русском переводе оперы по-другому: «Я Меркуцио слышу голос. / Вот кто ран сердечных не знает / И шутит лишь всегда»), и затем поет свою большую арию — каватину «Ah! lève-toi, soleil!» («Солнце, скорей взойди»). Равновесие всей сцене придает необычайно красивый любовный дуэт. Как и у Шекспира, в опере именно Джульетта предлагает брачный союз — и предлагает очень быстро. Ромео, страстно желая того же, соглашается. Дважды их длинный дуэт прерывается. Один раз это люди Капулетти пытаются отыскать членов рода Монтекки. Другой раз кормилица зовет Джульетту идти спать. В конце этого действия звучит знаменитый куплет: «Как грустно мне твердить слова прощанья», который герои поют вместе, и

затем, когда Джульетта удаляется в дом вслед за своей кормилицей, Ромео страстно произносит еще несколько фраз («Пусть тебе шепчет все: люблю! люблю безмерно! / Пусть ночной ветерок лобзает твои уста!»).

ДЕЙСТВИЕ III

Картина 1 очень короткая: это тайное венчание Ромео и Джульетты. Наши герои пришли в келью доброго старого отца Лорано; Ромео объясняет ему, что они хотят быстро и тайно обвенчаться; отец Лоран считает, что этот брак может положить конец ожесточенной наследственной вражде между Монтекки и Капулетти, и церемония совершается. Заканчивается сцена радостным квартетом («О чудный миг!»), в котором к героям присоединяется кормилица.

В *картине 2* происходит довольно много событий, к тому же в ней появляется один совершенно новый, отсутствующий у Шекспира, персонаж — паж Стефано. Это элегантный, веселый и бесстрашный юный Монтекки. Он действительно столь юный, что его партию исполняет сопрано. Сцена открывается его дерзкой и оскорбительной серенадой — «Que fais-tu, blanche tourterelle?» («Ах, моя белая голубка»). Грегорио, один из Капулетти, пытается напасть на него со шпагой. Но появляются Монтекки, и ситуация моментально приобретает серьезный характер. Тибальд вызывает Ромео, но Ромео, только что женившийся на кузине Тибальда, отказывается принять вызов. Вместо него этот вызов принимает вспыльчивый Меркуцио. Вспыхивает поединок, и, когда Тибальд убивает Меркуцио, Ромео больше не может оставаться в стороне. Появляются более пожилые и мудрые головы, и среди них старый Капулетти и герцог Веронский. Герцог, шокированный пролитой кровью, наказывает Ромео: он высылает его из города («Пока наступит день, / Покинешь город ты!»). Это худший приговор для молодого супруга, и вот звучит ансамбль, в котором у него ведущая партия и в котором он сокрушается по поводу своего несчастья («О, скорбный день! Изгнанье! Изгнанье! / Нет, лучше смерть, но увижу ее!»).

ДЕЙСТВИЕ IV

Четвертое действие начинается с третьего и четвертого любовных дуэтов, которые нежно, как бы пунктиром проходят через всю эту печальную историю. Ромео и Джульетта провели свою единственную ночь вместе, и теперь настало время Ромео покинуть свою возлюбленную. Герцог отдал приказ, что, если Ромео будет найден в городе, он будет казнен. Тщетно влюбленные пытаются убедить себя в том, что пение, которое они слышат, не жаворонка, поющего так «не в лад» (процитирую Шекспира) (жаворонок поет на рассвете и возвещает приход дня, когда Ромео должен покинуть город), а соловья (ночного певца любви). Очень «в лад» сопрано и тенор поют друг другу свое трагическое прощание («Расстаться надо нам»).

Но худшее для бедной Джульетты впереди. Приходит ее отец, чтобы сообщить ей, что она немедленно должна выйти замуж за синьора Париса. Она совершенно потрясена. Оставшись наедине с отцом Лораном, Джульетта просит у него совета. Она готова на все. Отец Лоран подает ей склянку. В ней, как он объясняет, снадобье. Если она выпьет его, то ровно сорок два часа будет казаться умершей. К концу этого срока, обещает монах, он приведет к ней Ромео. Джульетта быстро берет это снадобье.

Вслед за этим исполняется балет в нескольких частях. Он производит довольно странное впечатление. Я говорю «довольно странное», поскольку в первоначальной версии партитуры его не было. Гуно вынужден был добавить его, когда опера впервые шла на сцене Национальной оперы, год спустя после премьеры на сцене «Театра лирик». Члены Жокейского клуба, эти молодые франты, патронировавшие юных танцовщиц этого театра, требовали, чтобы в середине любой оперы, дававшейся на этой сцене, всегда были балетные номера. И мог ли простой композитор восставать против этого их требования? Балет здесь не несет никакого драматического смысла, но его музыка производит приятное впечатление.

Появляется синьор Капулетти; он пришел, чтобы убедить Джульетту выйти замуж. Джульетта в отчаянии, она воскли-

цает, что ее брачным ложем будет могила — и, к ужасу всех, падает замертво. Снадобье, повидимому, начало действовать во время балета.

ДЕЙСТВИЕ V

Последнее короткое и трагическое действие составляют, главным образом, заключительные любовные дуэты героев. Начинается оно, однако, небольшой симфонической поэмой, звуками описывающей подобный смерти сон Джульетты в фамильном склепе Капулетти. Ромео (который слышал, что она умерла — но не знал, что это обман) приходит в склеп чтобы в последний раз проститься с любимой («O ma femme! o ma bien aimée!» — «О Джульетта, о мой ангел милый!»). Он целует Джульетту, затем достает склянку с ядом и тоже выпивает его — но этот яд, который он принес, настоящий, а не просто усыпляющее средство, какое выпила Джульетта. В это мгновение Джульетта пробуждается и, к ужасу своему, узнает, что сделал Ромео. Они поют еще один дуэт, но яд действует слишком быстро, и Ромео умирает. Джульетта выхватывает свой кинжал — и двое самых знаменитых в литературе любовников умирают в объятиях друг друга.

САЛОМЕЯ

Опера в одном действии Рихарда Штрауса на либретто по драме Оскара Уайльда, переведенное на немецкий язык (с некоторыми купюрами) Гедвигом Лахманном.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ИРОД, *тетрарх Иудеи*	*тенор*
ИРОДИАДА, *его жена*	*меццо-сопрано*
САЛОМЕЯ, *ее дочь*	*сопрано*
ИОКАНААН *(Иоанн Креститель)*	*баритон*
НАРРАБОТ, *молодой сириец, капитан гвардии*	*тенор*
ПАЖ	*альт*
ПЯТЬ ИУДЕЕВ	*четыре тенора, один бас*
ДВА НАЗАРЕЯНИНА	*тенор, бас*
ДВА СОЛДАТА	*басы*
КАППАДОКИЕЦ	*бас*
ПАЛАЧ	*молчит*

Время действия: около 30 года н.э.
Место действия: Иудея.
Первое исполнение: Дрезден, 9 декабря 1905 года.

Это одноактное произведение, вызвавшее в свое время скандал, порой именуется «библейской драмой», поскольку его сюжетная канва заимствована из Нового Завета. Насколько эти элементы сюжета представляют собой лишь голую схему можно судить хотя бы по тому, что ни у Матфея (XIV), ни у Марка (VI) имя Саломеи даже не упоминается. О ней сказано лишь, что она дочь Иродиады, и ее желание

получить голову Иоанна Крестителя на блюде продиктовано требованием ее матери. Еще до того, как Оскар Уайльд написал французскую драму, послужившую основой для либретто этой оперы, сюжет Саломеи был использован целым рядом писателей, в том числе такими несхожими, как Евсевий, Св. Григорий, Элфрик, Гейне, Флобер. Некоторые из версий этой истории даже еще более фантастически отличаются от библейского рассказа, чем версия Уайльда, и одна из них — флоберовская — послужила основой другой оперы — «Иродиады» Массне, имевшей в свое время большой успех. Версия Уальда, по существу, исследование феномена неврастении, имела оперное воплощение даже еще до Штрауса — оперу по драме Уайльда написал французский композитор Антуан Мариотте. Она имела скромный успех и теперь практически забыта. Уайльд, разрабатывая свою концепцию психопатической принцессы, был вдохновлен, как считается, в равной степени Хаусманом и интерпретациями этого сюжета итальянскими и французскими художниками.

Как бы то ни было, можно не сомневаться, что это было написано как своего рода скандал fin de siecle. И скандал действительно разразился. Британские цензоры на долгие годы запретили к показу драматическую версию на лондонской сцене; кайзер Вильгельм II, этот нежно любящий внук королевы Виктории, наложил запрет на оперную версию в Берлине, а совет директоров «Метрополитен-опера» снял ее после первой публичной репетиции и всего одного исполнения ввиду резких протестов со стороны церкви и прессы.

Когда два года спустя Мэри Гарден (исполнительница роли Саломеи) появилась в оперном театре Манхеттена, одним из протестовавших из среды деятелей церкви был Билли Сандей. После своей атаки на постановку (при этом спектакля он не видел и не слышал) мисс Гарден случайно встретилась с ним в кафе: за чашечкой кофе с мороженым конфликт критика с создателями спектакля оказался улаженным. Теперешняя публика свой конфликт с композитором и либреттистом решает аналогичным образом. Теперь уже найдется немного представителей старшего поколения, кто будет упорствовать, утверждая, будто

все еще шокирован тем, что предстает его взору в этом ярком и своеобразном сценическом воплощении декаденттства.

ОПЕРА

Чудная теплая лунная ночь. Терраса зала. Здесь пирует Ирод, тетрарх Иудеи. Внутри в зале среди пирующих — Саломея, падчерица тетрарха; снаружи — молодой начальник дворцовой стражи сириец Нарработ, влюбленным взглядом следящий за Саломеей. Он страстно восклицает: «Как прекрасна сегодня ночью царевна Саломея!» Доброжелательно относящийся к нему паж пытается предостеречь его от этой опасной слежки, но тот едва слушает его.

Из дворца доносится шум веселящихся гостей, но снизу, из водоема справа на сцене, слышится пророческий глас Иоанна Крестителя (или Иоканаана, как он назван в немецком либретто), возвещающий о пришествии Христа. Воины, охраняющие его, поражены, но считают, что узник, вероятно, сумасшедший. В свете луны стремительно появляется Саломея; она с отвращением чувствует на себе все более и более жадные взгляды ее отчима. Сама она прелестная девушка, ей всего пятнадцать. Ее мать убила ее отца, чтобы выйти за муж за Ирода, этого развратного прелюбодея. Саломея выросла при дворе, погрязшем в пороках. Желание Ирода обладать своей падчерицей до поры до времени скрывалось им, но при этом с каждым разом он распалялся все больше и больше по мере того, как ему становилось очевидным то отвращение, которое она питала к нему.

Саломея потрясена голосом Иоканаана. Ее покорила его мужественность. Но не только это. Ее влечет к нему из мстительного упрямства, ведь Иоканаан проклял ее мать за ее порочность. Другая причина ее интереса, что ее отчим, по-видимому, боялся пророка. Влюбленный в Саломею Нарработ уже не в силах противиться ее желанию, чтобы пророк был выведен к ней из темницы; и когда он, в лохмотьях, но со страстью, породить которую может только истинная вера,

обличает Ирода и Иродиаду, она все сильнее и сильнее ощущает физическое влечение к нему. Она еще и еще раз повторяет — каждый раз все в более низкой тональности и все более пространных музыкальных фразах: «Я хочу целовать твои уста, Иоканаан!» Пророк с отвращением отвергает желание Саломеи и призывает ее покаяться, но его совет производит обратное действие — она лишь еще больше распаляется. Ее бесстыдное поведение производит на юного Нарработа столь сильное впечатление, что он неожиданно выхватывает свой меч и закалывает себя. Юная красавица даже взгляда не бросила на мертвое тело. Иоканаан же, с последним страстным призывом идти навстречу Иисусу, возвращается в свою цистерну, служащую тюремной камерой.

Компания пирующих во главе с тетрархом и Иродиадой теперь перешла на террасу — Ирод в тревоге: куда подевалась Саломея? Здесь он видит лежащее в крови тело Нарработа, он совершенно теряет рассудок. Он предлагает Саломее вместе откусить фрукт так, чтобы он мог коснуться его губами там, где она его надкусит. Реакция Иродиады на эту недостойную выходку мужа — холодное презрение. Но когда до ее слуха доносятся гневные слова Иоканаана из его темницы, она превращается в неистовую фурию и требует от мужа, чтобы он отдал этого узника иудеям. Пятеро евреев выступают вперед и просят отдать им заключенного, но Ирод с помощью довольно пространных аргументов пытается убедить их, что Иоканаан действительной Божий человек. Это приводит в негодование просителей, партии которых написаны для четырех теноров и одного баса и чья сложная и суетливая музыка — это издевательская сатира. Голос Иоканаана, вновь раздающийся из темницы, заставляет всех умолкнуть. В этот момент два назареянина обсуждают некоторые из чудес, сотворенных Спасителем, чудес, о которых проповедовал Иоканаан. Ирод на сей раз очень испугался — раньше об этом был только слух; его разум больше не сопротивляется, когда Иродиада обращается к нему с требованием, чтобы Иаканаан, который еще раз послал ей свое проклятие и предсказал плохой конец, умолк навсегда.

Чтобы отвлечься от всех этих неприятностей, Ирод просит Саломею станцевать для него. Иродиада запрещает ей

это делать, да и сама Саломея не проявляет большого энтузиазма. Ирод, однако, настаивает, обещая ей все, что она захочет. Наконец она соглашается при условии, что он даст ей все, что она потребует. Зловещие предчувствия пугают Ирода все больше и больше, он суеверно думает, что слышит звук размахиваемых крыльев. Он дает клятву, разрывая венок из роз на своей голове, поскольку, как он говорит, они жгут его. Он откидывается на спину, обессиленный. И пока слуги готовят Саломею для ее танца, голос Иоканаана продолжает предрекать роковой конец.

Звучит сладострастная музыка «Танца семи вуалей», во время которого Саломея сбрасывает с себя одну вуаль за другой, по мере того как танец становится все быстрее и возбужденнее. С самого начала Штраус мыслил, что оперную примадонну в танце будет заменять балерина и, не колеблясь, сочинил музыку для технически сложной партии. Так это исполнялось на премьере оперы, и так же это было исполнено в телевизионной программе «Оперный театр» на NBC – необычайно эффектной постановке, танцевальную партию в которой исполнила великолепно подходящая для этой роли танцовщица Элайн Молбин. В настоящее время, однако, многие примадонны предпочитают исполнять свои собственные круговращения, которые очень редко могут быть названы танцем.

Большая часть танца обычно исполняется вокруг темницы Иаканаана, средоточия общего внимания, однако в заключительный момент Саломея бросается к ногам Ирода и почти с детской нежностью просит его о награде – голове Иоканаана. Ирод в ужасе. Но Саломея, подстрекаемая ее матерью, непреклонно требует исполнения обещания царя, отвергая все его предложения других даров, включая драгоценности, белых павлинов, мантии первосвященника и завесы храма. В конце концов, истерзанный и напуганный, он сдается. Ирод снимает кольцо со своего пальца. Это знак казнить Иоканаана.

Палач спускается в узилище, Саломея требует, чтобы он торопился. Тучи застилают луну, которая все это время ярко освещала сцену, и в наступившем мраке руки палача поднимают из темницы голову Иаканаана, лежащую на блюде.

Саломея хватает ее и в своей последней страстной и жутко отталкивающей сцене поет о своем триумфе над человеком, который отверг ее. Обезумев, склоняется она над мертвыми губами и целует их.

Луч луны прорывается сквозь тучи, и даже развратный Ирод содрогается от ужаса. «Да будет умерщвлена эта женщина», — таков его приказ. И воины раздавливают ее своими щитами.

Postscriptum по поводу исторической достоверности обстоятельств этой истории. Согласно более объективным историкам, Саломея кончила не так драматично, как придумал для нее Оскар Уайльд. Она пережила свой танец и казнь Иоанна Крестителя, и вышла замуж — последовательно — сначала за своего дядю тетрарха Филиппоса Траконитуса, а затем за своего двоюродного брата царя Аристобулуса Калхасского.

САМСОН И ДАЛИЛА

Опера в трех действиях Камилла Сен-Санса на либретто (по-французски) Фердинанда Лемера, основанное на Книге Судей.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДАЛИЛА, *жрица бога Дагона*	*меццо-сопрано*
САМСОН, *предводитель иудеев*	*тенор*
ВЕРХОВНЫЙ ЖРЕЦ ДАГОНА	*баритон*
АБЕМЕЛЕХ, *газский сатрап*	*бас*
СТАРЫЙ ИУДЕЙ	*бас*

Время действия: библейское.
Место действия: Газа.
Первое исполнение: Веймар (по-немецки), 2 декабря 1877 года.

Попросите любого любителя музыки наобум назвать сюжет, легший в основу наибольшего числа опер, и он, вероятно, назовет либо Фауста, либо Орфея, либо, вполне возможно, Ромео. У меня нет уверенности в том, каков должен быть правильный ответ, поскольку нет описаний сюжетов тех 28000 опер, которые хранятся в Национальной библиотеке в Париже, не говоря уж о тысячах тех, которые не попали во Францию. Но в самом начале такого списка, я уверен, был бы сюжет с Самсоном. Я обнаружил свидетельства об одиннадцати трактовках этого сюжета, существовавших до того, как к нему обратился Сен-Санс. Это не считая, конечно, генделевской интерпретации драмы Мильтона — произведения, написанного в жанре не оперы, а оратории. И отнюдь не все они принадлежат перу нынче забытых композиторов. Одна из них,

например, творение Рамо, либреттистом которого в данном случае был не менее знаменитый человек — Вольтер. Другая принадлежит немцу Иоахиму Раффу. Довольно странно, что при том, что каждый из этих композиторов был не только именитым музыкантом, но также влиятельной персоной, ни одна из их самсоновских опер никогда не была поставлена.

У Сен-Санса тоже были некоторые проблемы, прежде чем он увидел исполнение своего творения в полном виде и прежде чем он смог услышать его в своей собственной стране. Его кузен Фердинанд Лемер вручил композитору либретто в 1869 году, и партитура уже значительно продвинулась, когда разразилась франко-прусская война. Она прервала работу над оперой на два года, после чего она пролежала еще два года на письменном столе композитора. Наконец произведение услышал Лист. Всегда с большим энтузиазмом помогавший молодым людям, этот аббат взял партитуру и организовал мировую премьеру оперы в Германии, в Веймаре. Она называлась «Самсон и Далила». Произошло это в 1877 году. Лишь спустя тринадцать лет она была поставлена на родине композитора в парижской «Гранд-опера» и с тех пор составляет основу репертуара этого театра, идя на его сцене один или два раза в месяц вот уже более столетия год за годом.

В англоговорящих странах она тоже медленно прокладывала себе путь. В Англии она подпадала под закон (а в Америке — предубеждение), направленный против изображения библейских персонажей на сцене. Вот почему в этих странах она была исполнена в виде оратории. В Англии она не ставилась как опера вплоть до 1909 года, а в Соединенных Штатах, несмотря на несколько отдельных представлений оперы еще в XIX веке, она вошла в постоянный репертуар «Метрополитен-опера» лишь в 1916 году. Тогда, с труппой, возглавлявшейся Карузо и Маценауэром, опера произвела такое сильное впечатление, что осталась в репертуаре на многие годы. Сегодня, однако, имеется интересное различие в стандартах постановки: публика требует — и получает — Далилу, которая тоже выглядит и поет как коварная женщина.

В 1947 году, когда опера Сен-Санса была временно снята с репертуара, в «Метрополитен» вместо нее была поставлена одноактная версия этого сюжета Бернарда Роджерса, озаглавленная «Воитель». В этой опере глаза Самсону выкалывают самым что ни на есть реалистическим образом — с помощью раскаленного железного прута, прямо на сцене по ходу действия. Руководству театра пришла в голову счастливая мысль дать этот спектакль в качестве приманки, вместе с другой одноактной оперой — «Гензель и Гретель» Хумпердинка — на субботнем утреннем представлении для малышей. Естественно, произведение бедного мистера Роджерса не имело успеха у родителей, которые привели своих чад отнюдь не на спектакль со столь устрашающим сюжетом, а на детскую оперу Хумпердинка. В результате опера Сен-Санса была восстановлена в репертуаре.

ДЕЙСТВИЕ I

В палестинском городе Газа израильтяне находятся в рабстве у филистимлян. Они собрались ранним утром на городской площади, здесь Самсон призывает их к активному сопротивлению. Иудеи, измученные издевательствами завоевателей, колеблются и сомневаются в успехе своего сопротивления, но в конце концов страстный призыв Самсона воодушевляет их. Их волнения вынуждают явиться сюда Абемелеха, сатрапа Газы, чтобы выяснить, что же здесь происходит. Его ядовитые насмешки и колкости, а также призыв оставить бога Иегову ради Дагона возбуждают у иудеев ненависть к нему. Самсон пробуждает в израильтянах столь сильное чувство негодования, что они восстают («Israel, burst your bonds» — «Израильтяне, разорвите свои оковы»). Абемелех нападает на них; Самсон выбивает у него меч и убивает его. Филистимляне в панике бегут; Самсон во главе иудеев преследует их.

Двери храма бога Дагона открыты. Из них выходит верховный жрец со своей свитой. В патетических тонах он шлет проклятье Самсону. Однако ему не удается вернуть филистимлянам уверенность в себе после того ужаса, который они недавно

пережили. И когда возвращаются израильтяне, верховный жрец и все его окружение предпочитают удалиться.

Настал час великого триумфа Самсона. Именно в этот момент обольстительная жрица Далила выступает вперед из храма Дагона вместе с хором своих, столь же пленительных юных прислужниц. Они приветствуют торжествующего героя, украшая его гирляндами, обольщают его песнями и танцами. Далила шепчет ему, что он уже царит в ее сердце, и поет обольстительную арию о весне («Printemps qui commence» — «Весна начинается»). Один из иудейских старейшин предостерегает Самсона, но молодой герой, который уже имеет репутацию человека, подверженного чарам женской красоты, совершенно покорен Далилой.

ДЕЙСТВИЕ II

На долину Сорек опускается ночь. Приближается гроза. Короткое вступление ко второму действию создает впечатление, как это может сделать музыка, — что ночь будет прекрасна. Далила, одетая настолько обольстительно, насколько позволяют это нормы приличия в большой опере, ожидает в роскошном восточном саду своего возлюбленного. Она ненавидит его как врага своего народа и в полной энергии и силы арии («Amour! viens aider ma faiblesse!» — «Любовь! Приди помочь, моя слабость!») молит бога любви помочь ей лишить его силы.

Верховный жрец приходит, чтобы сказать ей, что дела идут все хуже и хуже, поскольку иудеи, некогда рабы, теперь восстали против своих прежних хозяев. Зная хорошо тщеславие красавиц, он специально сообщает, что Самсон хвастался тем, что ей не удастся подчинить его себе. Но Далила и так вполне ненавидит Самсона и без этого подстрекательства. И позже, когда верховный жрец обещает щедро одарить ее, если ей удастся разведать секрет его силы, она говорит ему, что никакого вознаграждения не нужно. Она уже трижды пыталась выведать эту тайну — и все три раза терпела неудачу. Но на сей раз она клянется, что добьется успеха. Самсон, она уверена, раб любовной страсти, и теперь оба — Далила и верховный

жрец — поют триумфальный дуэт по поводу их грядущей победы, в которой они не сомневаются.

Разражается ужасная буря. Верховный жрец удаляется, а Далила с нетерпением ожидает Самсона. Когда он в конце концов появляется из мрака ночи, он шепчет себе, что желает лишь одного — освободиться от чар Далилы. Он пришел проститься с нею, так как должен служить своему народу. Он не обращает внимания на ее решимость удержать его и на ее женские хитрости, которые содержат не только любовные утехи, но также сентиментальные воспоминания о наслаждениях в прошлом, гнев и слезы. Видя, что он смягчается, она поет знаменитую арию «Mon coeur s'ouvre à ta voix». В концертном исполнении она гораздо меньше впечатляет, чем в опере, поскольку в концерте, где нет сценического партнера, нельзя столь выразительно передать любовные излияния Самсона Далиле в конце каждого куплета.

Далила снова спрашивает, в чем секрет его огромной силы, но Самсон снова отказывается раскрыть его. Но когда Далила в конце концов отталкивает его, называет его трусом и выталкивает из дома, Самсон совсем теряет рассудок. В раскатах бушующей бури он в отчаянии простирает руки к небу и медленно следует за Далилой в ее дом. Из библейской истории все знают, что произошло в доме с Самсоном и его волосами. За сценой слышен удар грома. В блеске молнии видны фигуры филистимлянских воинов, тихо окружающих дом Далилы. Неожиданно она появляется в окне и призывает на помощь. Слышен вопль Самсона: он кричит, что его предали. В дом врываются воины, чтобы схватить его.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Потеряв своего могущественного вождя, иудеи скорбят, и их хор — в темнице за сценой — горько жалуется на то, что Самсон предал бога их отцов. На сцене ослепленный Самсон вращает мельничный жернов, к которому его привязали его истязатели на тюремном дворе. В агонии отчаяния он взывает к Иегове, чтобы тот принял его жизнь — лишь бы вернуть любовь и доверие со-

отечественников. Неумолимо и безжалостно хор за сценой продолжает осуждать его. В конце концов тюремщики уводят его.

Сцена 2. В храме Дагона перед огромной статуей их бога филистимляне празднуют победу. Танцующие девушки поют победный хор, который – в первом действии – они пели Самсону. Балет исполняет «Вакханалию».

Когда маленький мальчик проводит здесь ослепленного Самсона, все провожают его презрительным смехом. Далила, с бокалом вина, подходит к Самсону и, издеваясь над ним, напоминает ему о минутах, которые он провел в ее объятиях. Верховный жрец с утонченной издевкой обещает обратится в иудея, если Иегова столь могуществен, чтобы вернуть Самсону зрение. Самсон, устремив свой невидящий взор к небу, молит Господа отомстить за такую ужасающую нечестивость.

Но вот начинается самая важная часть церемонии жертвоприношения. На алтаре вспыхивает священный огонь, и – в качестве кульминации – Самсон должен пасть на колени перед Дагоном. Под звуки триумфального пения филистимлян маленький мальчик ведет Самсона между двух огромных колонн, где он должен совершить почтительный поклон. Очень спокойно наш огромных размеров герой говорит мальчику, чтобы он покинул храм. Тем временем хвалы, обращенные к Дагону, становятся все громче и громче. Наконец Самсон обхватывает две колонны, возносит молитву, чтобы в последний раз продемонстрировать свою силу, и с устрашающим воплем сдвигает колонны с места. Филистимляне в ужасе впадают в панику и пытаются выбежать из храма. Но слишком поздно: весь храм рушится, погребая под своими обломками всех, включая Самсона и Далилу.

СВАДЬБА ФИГАРО

Опера в четырех действиях Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-итальянски) Лоренцо Да Понте, основанное на одноименной комедии Пьера Огюста де Бомарше.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГРАФ АЛЬМАВИВА	*баритон*
ФИГАРО, *его камердинер*	*баритон*
ГРАФИНЯ АЛЬМАВИВА *(Розина)*	*сопрано*
СЮЗАННА, *ее горничная и невеста Фигаро*	*сопрано*
Д-Р БАРТОЛО	*бас*
МАРЦЕЛИНА, *его ключница*	*сопрано*
КЕРУБИНО, *паж*	*сопрано*
ДОН БАЗИЛИО, *учитель пения*	*тенор*
АНТОНИО, *садовник*	*бас*
БАРБАРИНА, *его дочь*	*сопрано*
ДОН КУРЦИО, *судья*	*тенор*

Время действия: XVIII век.
Место действия: неподалеку от Севильи.
Первое исполнение: Вена, 1 мая 1786 года.

Если моцартовский «Дон Жуан» многими музыкантами признается величайшей из опер, то «Свадьба Фигаро» – самая ими любимая. И не только, конечно, музыкантами. Ведь она имеет честь быть самой старой оперой из постоянно находящихся в репертуаре практически каждой определенной труппы в западном мире (шедевр Глюка дается не столь часто), вызывающей восторг миллионов слушателей, причем часто тех, которые отнюдь не

сходят с ума по «Фаусту», «Аиде» или «Богеме», но от «Свадьбы Фигаро» теряют голову. Кто же, в самом деле, останется равнодушен к Керубино и Сюзанне, кого не захватит Фигаро, столь элегантный, хотя и менее энергичный, чем россиниевский цирюльник?

Далее. Трудно себе представить, что это всеми теперь любимое произведение было необычайно революционным. Изображение группы слуг, осыпающих побоями своего хозяина-аристократа, беспардонно игнорирующих его исконное, как считалось испокон веков, droit du seigneur (*фр.* — право господина на первую ночь со служанкой, отдаваемой замуж за своего же слугу) и в конце концов заставляющих его просить прощение, — это пугало во времена, когда назревала Французская революция. Долгое время пьеса Бомарше была запрещена для постановки на парижской сцене, а император Йозеф санкционировал постановку оперной версии только после того, как либреттист, Да Понте, уверил его в том, что наиболее скандальные бунтарские строки из либретто изъяты.

Но опера не в меньшей степени революционна по музыке, чем по политическим мотивам. Знаменитый финал второго действия (не говоря уж о финале четвертого) — первый пример в оперной истории долгого и сложного развития сюжета и характеров, достигнутого целиком музыкальными средствами. В «Свадьбе Фигаро» абсолютно нет таких речитативов, таких арий, таких остановок действия и развития образов, при которых примадонна лишь демонстрирует свой товар или какой-нибудь тенор преодолевает трудности tessitura. «Свадьба Фигаро» — это, в первую очередь, музыкальный рассказ — именно такой, к какому стремился Вагнер (и достичь которого ему удавалось отнюдь не всегда). Это тот идеал, о котором мечтает практически любой современный оперный композитор. А что за музыка!

Но для того чтобы любить произведение, совершенно не обязательно понимать, сколь революционным оно было когда-то. С самого первого знакомства «Свадьба Фигаро» стала любимейшим произведением публики, которая совершенно не задумывалась и не отдавала себе отчета в новатор-

ском характере этого шедевра. Майкл Келли, друг-ирландец Моцарта, исполнивший на премьере две теноровые роли в этой опере – Дона Базилио и Курцио (он пел под именем Окелли, выглядевшим вполне по-итальянски), свидетельствует в своих мемуарах: «Никто никогда не имел более блистательного успеха, чем Моцарт со своей «Свадьбой Фигаро». Театр был битком набит, многие номера пришлось повторять, так что оперу играли почти вдвое дольше, чем она должна была бы идти, но публика не переставала аплодировать и вызывать Моцарта». Результатом этого триумфа было то, что государь – император Йозеф – отдал распоряжение, чтобы повторялись лишь отдельные арии, а не концертные номера. Посетив Прагу в следующем году, Моцарт писал своему отцу, что повсюду слышатся мелодии из «Фигаро». Эти мелодии занимали первые строчки хит-парада. Так это и продолжается с тех пор.

УВЕРТЮРА

Первоначально Моцарт задумал увертюру для этой оперы в традиционной итальянской форме, то есть как медленную часть, обрамленную двумя быстрыми. Но затем он отказался от медленного раздела, и даже от медленного вступления, и представил слушателю оживленную пьесу – стремительно проносящийся маленький шедевр, столь же гармоничный, как сама опера, и необычайно живой.

ДЕЙСТВИЕ I

Опера начинается с дуэта Фигаро Сюзанной («Se a caso madama» – «Как только графиня»). Это именно те, кто намереваются пожениться, согласно названию оперы. Будучи оба слугами в доме графа Альмавивы, они готовят комнату, которую собираются занять, как только поженятся. Фигаро, как кажется, комната нравится. Но Сюзанна указывает ему, что граф демонстрировал ей некие знаки своего внимания, и она опасается, что их комната

будет расположена слишком близко от его апартаментов. Вызов брошен, и остроумный Фигаро поет каватину «Se vuol ballare, Signor Contino» (букв.: «Если желаешь потанцевать, мой маленький графчик, давай попробуй, но я подыграю тебе мотивчик»; в принятом переводе оперы: «Если захочет барин попрыгать»).

Появляется новая пара персонажей – д-р Бартоло и Марцелина, его ключница. Доктор не любит Фигаро; он не может забыть того, как ловко тот провел его, помогая графу жениться на его бывшей воспитаннице Розине. Марцелина же, с другой стороны, мечтает женить Фигаро на себе, несмотря на то, что она годится ему в матери. Она ведь ссудила ему денег и взамен получила гарантию, что он женится на ней, если не сможет вернуть их. Диалог между ними заканчивается арией д-ра Бартоло («La vendetta» — «Месть»), в которой он клянется сквитаться с Фигаро. Но прежде чем Марцелине удалиться, она встречает свою соперницу, Сюзанну, и они с любезным видом обмениваются колкостями.

Когда побежденная в этой словесной перебранке Марцелина отступает, перед нами предстаёт один из самых очаровательных оперных персонажей – юный паж Керубино, постоянно влюбленный то в одну, то в другую девушку. Это привело прямо-таки к неприятностям: как раз накануне граф застал его у Барбарины, дочери садовника, и, конечно, немедленно выдворил из дома. Теперь Керубино признается в любви Сюзанне и поет свою оживленную арию «Non so più cosa son» («Рассказать, объяснить не могу я»). Она великолепно выражает проснувшуюся в мальчишеском сердце любовь с ее лихорадочной возбужденностью и сладостным томлением.

Но вот входит граф, и Керубино должен скрыться за креслом. Любезничание графа с Сюзанной, в свою очередь, прерываются стуком в дверь дона Базилио, учителя музыки, и граф также прячется. Базилио тот еще сплетник, и то, что граф слышит, заставляет его выскочить из укрытия, так как Базилио говорил, что Керубино уделяет слишком большое внимание графине. Пока граф гневно рассказывает о недавних похождениях Керубино с Барбариной, дочерью садов-

ника, он в кресле находит самого прячущегося юного ловеласа. Тут следует великолепный концертный номер.

Вновь появляется Фигаро — на сей раз с группой крестьян, поющих песню, прославляющую графа. Граф, конечно же, должен встретить их учтиво, так что на некоторое время восстанавливается мир. Затем, после ухода крестьян, граф отдает приказ Керубино отправляться в армию. Это, он надеется, шанс избавиться от юного повесы. Действие завершается, когда Фигаро в насмешливой военной арии «Non più andrai» («Мальчик резвый») иронически поздравляет Керубино со свалившейся на него военной карьерой.

ДЕЙСТВИЕ II

В своей комнате графиня с сожалением поет о потере расположения графа, ее мужа. Это чудесная ария «Porgi amor» («Бог любви»). За нею следует короткий разговор между графиней, Сюзанной и Фигаро — все они желают, чтобы граф вел себя гораздо лучше, то есть оставил в покое Сюзанну и больше обращал внимания на свою жену. Сюзанна, решили они, напишет письмо графу и назначит ему свидание поздно ночью в саду. Но явиться туда вместо графини должен будет паж Керубино, переодевшись в женское платье. В этот момент в саду появится сама графиня. Вот будет сюрприз для графа! Приходит Керубино (он еще не отправился в свой полк) и поет совершенно прелестную канцону, которую сам написал. Это «Voi che sapete» («Сердце волнует») — любовная песня, в которой Сюзанна аккомпанирует ему на гитаре.

Сюзанна начинает обряжать его в женское платье, но ей трудно это сделать, поскольку юный нахал все время старается изъявить свою любовь графине

Неожиданно они слышат голос приближающегося графа, и Керубино скрывается в соседней комнате и при этом запирает дверь. К несчастью, он обо что-то спотыкается — раздается шум; граф слышит его и требует, чтобы ему ответили, кто там, в спальне. Когда графиня запрещает ему

открыть дверь (она ведь заперта), он отправляется за инструментами, чтобы ее взломать. Но Сюзанна в тот же миг заменяет Керубино, который выпрыгивает в окно. Таким образом, когда граф и графиня возвращаются (граф увел супругу с собой), они оказываются ошарашенными, обнаружив за дверью служанку, особенно потому, что графиня уже созналась графу, что там Керубино. Секундой позже является Фигаро, чтобы пригласить графа на свадебное торжество, но на мгновение его приводит в замешательство вопрос графа о том, кто написал ему анонимное письмо. Благодаря своей находчивости и уловкам ему удается выпутаться, но дело приобретает более сложный оборот, когда приходит Антонио, садовник графа, и жалуется, что кто-то выпрыгнул из окна графини в сад. Сообразительному Фигаро снова почти удается все объяснить с помощью сложных баек, но у графа остаются кое-какие подозрения.

Наконец — кульминация всех сложностей! — приходят д-р Бартоло, дон Базилио и Марцелина. Эта уже немолодая женщина настаивает на том, что Фигаро должен жениться на ней, а не на Сюзанне, но граф, от которого все зависит, заявляет, что решит это позже. Действие завершается великолепным ансамблем, в котором все одновременно комментируют эту очень сложную ситуацию.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Теперь мы видим графа, крайне расстроенного всем тем, что произошло. Но вскоре входит Сюзанна и в утонченном дуэте («Crudel! Perchè finora» — «Скажи, зачем же долго так томила ты меня») уверяет его, что она сделает все, как он пожелает. (Конечно, она не имеет в виду делать это на самом деле, но ведь граф не знает об этом — пока...) Затем следует комическая сцена суда. Дон Курцио, местный законник, решил, что Фигаро должен жениться на Марцелине на основании того обещания, которое Фигаро сделал в письменном виде в тот момент, когда занимал у нее деньги. Фигаро, конечно, протестует, говоря, что ему необходимо согласие на брак его родителей (неизвестных). Аргументируя

свой отказ, он упоминает о родимом пятне, имеющемся на его правой руке от рождения. Суд завершается триумфом комедии, поскольку эта отметина проясняет, кто есть родители Фигаро в действительности. Его мать — это оказывается сама Марцелина. А отец? — Д-р Бартоло. Фигаро их внебрачный сын. В самый разгар воссоединения семейства входит Сюзанна (она принесла деньги — долг Фигаро Марцелине; загадкой остается, откуда она их добыла; в оркестре слышно «позвякивание монет». — *А.М.*). Сюзанна застает Фигаро, своего жениха, в объятиях своей подозреваемой соперницы. Поначалу она в гневе, но затем, когда ей сообщают, что Марцелина больше не соперница ей, а ее собственная будущая свекровь, присоединяется ко всем, и теперь звучит восхитительный секстет, которым завершается эта сцена.

Сцена 2 начинается с короткой и веселой дискуссии, в которой ее участники приходят к решению, что Марцелина и д-р Бартоло поженятся в тот же день, что и Фигаро и Сюзанна.

Все настроение музыки меняется, когда графиня Альмавива поет свой второй грустный монолог, в котором она вновь сожалеет об утраченных днях своей любви. Но когда входит ее служанка Сюзанна, она расцветает и начинает диктовать письмо, чтобы Сюзанна его написала. Это письмо подтверждает приглашение графу в парк, где переодетый Керубино предстанет вместо Сюзанны. Этот «дуэт письма» с двумя женскими голосами, которые поначалу вторят друг другу наподобие эха, а затем сливаются воедино, звучит столь сладостно, что композитор меньшего, чем Моцарт, таланта, непременно довел бы его до полной приторности.

Теперь все, кто появляются на сцене, в том числе и хор, готовятся к свадебным торжествам, которые устраиваются вечером. Группа молодых крестьянок преподносит графине цветы, и в этой группе мальчик-паж Керубино, переодетый девушкой. Разгневанный садовник Антонио останавливает его и срывает с него его парик. Сейчас Керубино будет наказан, но в этот момент вперед выходит крестьянская девушка Барбарина. Она напоминает графу, что очень часто, когда он целовал ее, он обещал исполнить любое ее желание,

и вот теперь она хочет выйти замуж за Керубино. Звучит торжественный испанский танец – единственная пьеса во всем «Фигаро», выдержанная в испанском колорите. В самый его разгар граф получает и открывает письмо Сюзанны. Фигаро, ничего не знавший об этой части заговора, замечает это, и его охватывает подозрение. Но вся сцена завершается всеобщим весельем, когда счастливые пары бракосочетаются.

ДЕЙСТВИЕ IV

В последнем действии происходит очень большое число событий, и музыкальные номера стремительно сменяют один другого. Все происходит ночью, в саду графского поместья, и первый музыкальный эпизод, который мы слышим, – каватина Барбарины по поводу потерянной ею булавки, которую граф передал через нее Сюзанне («L'ho perduta, me meschina» – «Уронила, потеряла»). Боясь гнева графа, она теперь блуждает с фонарем по саду, ища злосчастную булавку. Фигаро раскрывает ее секрет, и теперь его подозрения по поводу невесты и хозяина подтверждаются. Затем учитель музыки, дон Базилио, делает несколько ироничных реплик д-ру Бартоло по этому поводу, и далее следует большая ария Фигаро, в которой он предостерегает всех мужчин от козней женщин. Наконец звучит еще одна большая ария – «Deh vieni, non tardar» («Приди, мой милый друг»), в которой Сюзанна экстатично поет о своей истинной любви. Фигаро слышит это, и еще большее чувство ревности овладевает им.

Теперь Сюзанна и графиня поменялись платьями, и все действие развивается стремительно и неистово. Юноша-паж Керубино начинает объясняться в любви графине (думая поначалу, что это Сюзанна). Граф, пришедший сюда на свидание с Сюзанной, отсылает юношу и сам начинает объясняться в любви мнимой Сюзанне (он, конечно же, обхаживает собственную жену, но не знает этого.) Фигаро же начинает то же самое проделывать с Сюзанной (своей собственной женой, переодетой графиней), во многом к ее до-

саде. Он, однако, на самом деле догадался, кто скрывается за обманчивой внешностью, и, испытав удовлетворение от ее негодования (с радостью приняв град пощечин), теперь счастливо мирится с нею.

И вот наконец все выясняется. Фигаро, продолжая объясняться «графине» в любви, увлекает ее в беседку. Граф, видя это, в гневе созывает слуг. Ко всеобщему изумлению появляются Керубино, Барбарина, Марцелина и наконец мнимая графиня, которая, сняв маску, оказывается Сюзанной. Из другой беседки, где только что граф, как он полагал, объяснялся в любви Сюзанне, выходит настоящая графиня. Граф предстает в самом дурацком виде. В саду звучит веселый смех. Слышится благородный мотив — это граф просит прощения у своей госпожи, в верности которой он убедился. Опера кончается всеобщим примирением и весельем.

СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК

Опера в двух действиях Джоаккино Россини на либретто (по-итальянски) Чезаре Стербини, основанное на одноименной комедии Пьера Огюста Карона де Бомарше.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

БАРТОЛО, *доктор медицины, опекун Розины*	*бас*
БЕРТА, *его домоправительница*	*меццо-сопрано*
РОЗИНА, *его воспитанница*	*меццо-сопрано*
БАЗИЛИО, *ее учитель музыки*	*бас*
ФИГАРО, *цирюльник*	*баритон*
ГРАФ АЛЬМАВИВА	*тенор*
ФИОРЕЛЛО, *его слуга*	*бас*
НОТАРИУС, СОЛДАТ, МУЗЫКАНТЫ	

Время действия: XVII век.
Место действия: Севилья.
Первое исполнение: Рим, 20 февраля 1816 года.

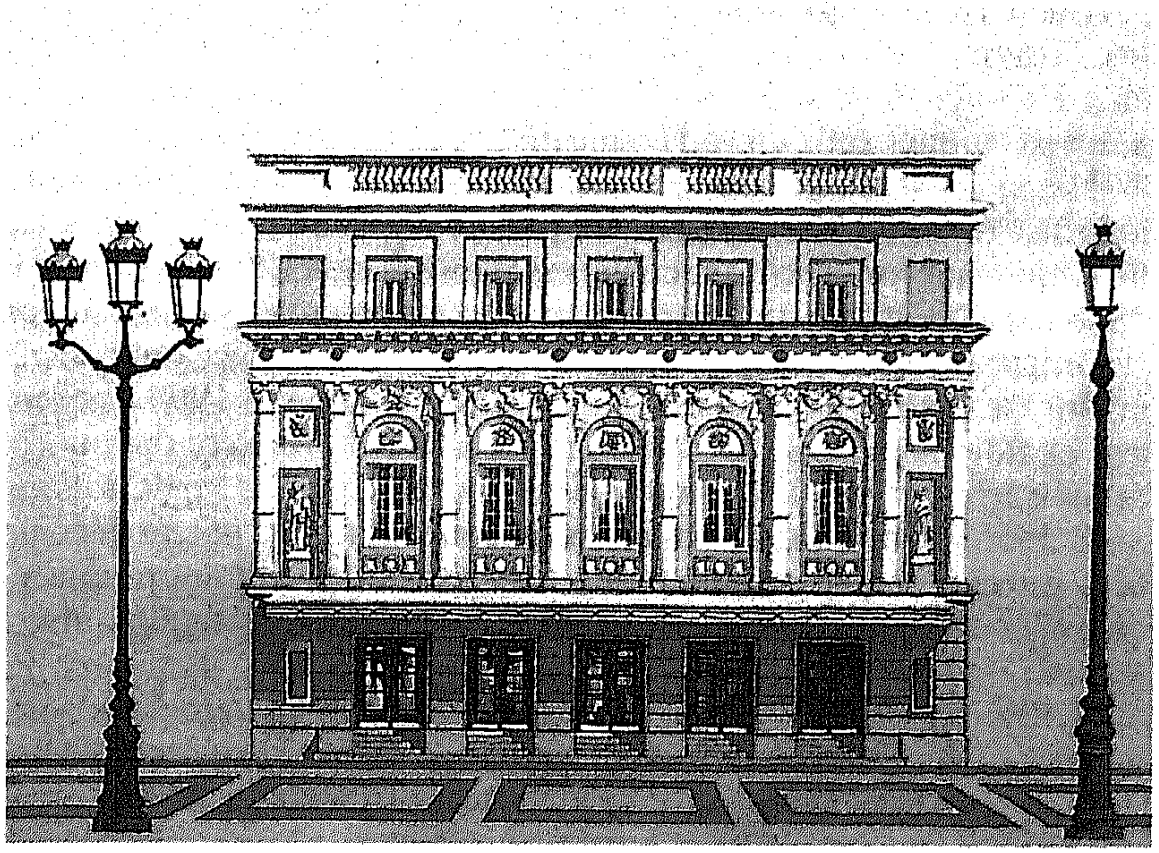
«Севильский цирюльник» — не оригинальное название этой оперы, хотя она основана именно на одноименной пьесе Бомарше. Поначалу она называлась: «Almaviva, ossia l'inutile precauzione» («Альмавива, или Тщетная предосторожность»). Основанием для Россини переименовать оперу было то, что «Севильский цирюльник», положенный на музыку Джованни Паизиелло, был популярен на оперной сцене еще за тридцать лет до россиниевской оперы, и Россини отнюдь не желал причинять огорчение уважаемому и вспыльчивому автору более ста опер, которому было тогда семьдесят пять лет.

Несмотря на предпринятые меры предосторожности, приверженцы Паизиелло (говорят даже, что подстрекаемые самим стариком) устроили такой шум и деланный кашель на премьере россиниевского произведения, что оно было совершенно провалено. Россини, сам дирижировавший спектаклем, тайком покинул театр, но, когда примадонна, участвовавшая в спектакле, позже зашла, чтобы утешить его, она нашла его безмятежно спящим в постели.

Второе и последовавшие за ним исполнения оперы, состоявшиеся на той же неделе, прошли гораздо успешнее, но первоначальный провал был причиной медленного старта популярности — долгой и широкой — этого произведения. Что касается Паизиелло, то он умер спустя три с половиной месяца и не узнал, что творение Россини совершенно затмило его собственное. По правде говоря, когда опера Паизиелло время от времени ставится сегодня каким-нибудь оперным театром, поражаешься некоторым внешним совпадениям этих произведений, однако столь же очевидно, что сила (мощь), живость, музыкальный юмор, явившиеся причиной многих тысяч исполнений оперы Россини, лишь в очень незначительной степени присущи партитуре Паизиелло. Россини пользовался любовью не только миллионов, но подлинным уважением и восхищением таких абсолютно разных композиторов, как Бетховен, Вагнер и Брамс.

УВЕРТЮРА

Увертюра, которую мы всегда слышим, когда опера исполняется сегодня, не является оригинальной, то есть той, которая была в ней с самого начала. Та увертюра была неким попурри из популярных испанских мелодий. Ее партитура каким-то странным образом пропала вскоре после первого исполнения оперы. Тогда Россини, известный своей леностью, вытащил из своего сундука какую-то старую увертюру, которую он написал еще за семь лет до того для забытой теперь оперы «L'Equivoco stravagante» («Странный случай»). Она уже сослужила ему службу, когда



МАДРИД
Национальный оперный театр «Сарсуэла»

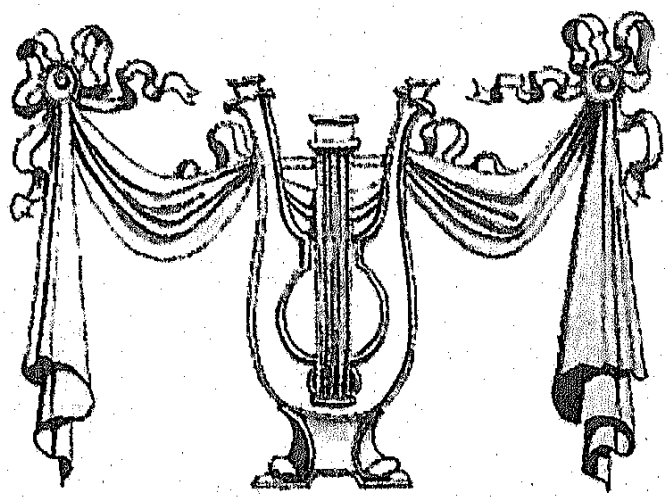
В XVII веке оперные постановки в Испании были привилегией королевского дома. Первый спектакль «Сад Фалерины» был дан в королевской резиденции Сарсуэла (близ Мадрида), давшей название новому тогда жанру – сарсуэла. Традиция королевского патронажа продолжилась и в XVIII веке при Филиппе V, культивировавшем итальянскую музыку. После выступления в Мадриде в 1737 году знаменитого итальянского кастрата Фаринелли Филипп V пригласил его петь для него каждый вечер, поскольку только это могло развеять его патологическую меланхолию. Фаринелли делал это более двадцати лет до тех пор, пока его не уволил Карл II, считавший итальянскую оперу недостойной. При этом короле типично испанский жанр сарсуэлы получил новый импульс. Интерес к этому жанру сохранился и в следующем сто-

летии, и 10 октября 1856 года был открыт Национальный оперный театр «Сарсуэла». Автором архитектурного проекта театра был Иеронимо де ла Гандара. Этот театр стал главным хранителем традиции сарсуэлы в Испании.

На разработку интерьера и внешнего декора театра большое влияние оказали итальянские оперные театры. Подковообразный по форме зал вмещает в настоящее время более 1200 зрителей. В 1866 году Хосе Мария Гуалларт внес существенные изменения в планировку здания. Он построил большую неоренессансную лестницу и многое изменил во внутреннем декоре. В 1909 году театр сильно пострадал во время пожара и в 1913 году был перестроен архитектором Цезарем Ирадиером.

В 1955 театр вновь подвергся реконструкции, после чего он был открыт в 100-ю годовщину своего основания постановкой оперы испанского композитора Амадео Вивеса «Донья Франциската».

В течение уже многих лет театр «Сарсуэла» является той сценой, на которой в равной степени идут как итальянские оперы, так и испанские. Оперный сезон здесь длится с января по июль.



он должен был подвергнуть сокращению увертюры к двум другим операм — «Аврелиан и Пальмира» и «Елизавета, королева Английская». Но если ее живые, легкие мелодии едва ли кажутся подходящими для трагедии о королеве Английской, то к «Севильскому цирюльнику» подходят настолько органично, что некоторым музыкальным критикам казалось, что они слышат в музыке этой увертюры музыкальные портреты Розины, Фигаро и бог знает кого еще.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. На одной из улиц Севильи собрались музыканты, чтобы саккомпанировать молодому графу Альмавиве, поющему серенаду своей возлюбленной, Розине. Это очаровательная цветистая каватина, которую он исполняет («Ecco ridente in cielo» — «Скоро восток золотою ярко заблещет зарею»). Но все старания бесплодны. Музыкантам не удается вызвать Розину — ее строго опекает старый д-р Бартоло. Раздраженный граф со своим слугой Фиорелло прогоняют музыкантов. И теперь мы слышим за сценой радостный баритон, поющий «ля-ля-ля-ля». Это Фигаро, брадобрей, напевающий себе на радость и рассказывающий нам, как он необходим всем в городе. Это бахвальство — это, конечно же, чудесная каватина «Largo al factotum» («Место! Раздайся шире, народ!»). Быстро выясняется, что Фигаро давно уже знает графа. (Не так уж много людей в городе, кого бы Фигаро не знал). Граф — с имеющейся у него на руках некоторой суммой денег — привлекает Фигаро к себе на помощь, чтобы устроить свою женитьбу на Розине, и они начинают разрабатывать план действий. Но их обсуждение прерывает вышедший из дома д-р Бартоло, он бормочет о том, что сам сегодня же намеревается жениться на Розине. Это слышат граф и Фигаро.

Теперь оба заговорщика решают действовать быстро. Пользуясь отсутствием Бартоло, Альмавива вновь заводит серенаду и на сей раз представляет себя как Линдоро. Розина отвечает ему благосклонно с балкона и вдруг быстро удаляется, услышав чьи-то шаги у себя в апартаментах.

Изобретательный Фигаро тут же придумывает, как поступить: Альмавива переоденется солдатом и как бы пьяный войдет в дом, со словами, что его полк расквартирован в городе и он будет жить здесь. Эта идея нравится графу, и сцена завершается веселым дуэтом, в котором влюбленный граф выражает свою радость по поводу перспективы успеха всей затеи, а цирюльник радуется успеху проекта, уже приносящего доход.

Сцена 2. Теперь события разворачиваются стремительно и бурно. Они происходят в доме д-ра Бартоло. Быть может, лучший способ уразуметь их ход — это сосредоточить особое внимание на больших ариях и концертных номерах. В таком случае первой будет знаменитая колоратурная ария «Una voce poco fa» («В полуночной тишине»). В ней Розина впервые признается в своей любви к неизвестному исполнителю серенад Линдоро, затем клянется навсегда принадлежать ему, несмотря на своего опротивевшего ей опекуна, с которым она сумеет сладить. Она продолжает рассуждать о том, какой замечательной покорной женой она будет, если ей не будут перечить. Иначе она намерена стать истинной дьяволицей, мегерой. (Обычно в современных постановках эта партия исполняется колоратурным сопрано. Однако Россини написал ее иначе. Он предназначал ее для колоратурного меццо-сопрано, довольно редко встречающегося в XX веке). После своей арии она недолго, но сердечно беседует с Фигаро, цирюльником, и менее сердечно — с д-ром Бартоло.

Следующая большая ария известна как «La calunnia» («Клевета») — хвала клевете или злостной сплетне. Дон Базилио, учитель музыки, сообщает своему старому другу д-ру Бартоло, что в город прибыл граф Альмавива и что он является тайным любовником Розины. Каким образом он оказался так дискредитирован? Из-за кем-то распространенного слуха, говорит Базилио. И вот повод для арии, в которой поистине с «графической» зримостью описывается, как дьявольские слухи превращаются в настоящую бурю всеобщего негодования и осуждения. За этим следует длинный и довольно застенчивый диалог между Фигаро и Розиной, в котором цирюльник рассказывает девушке, что

бедный молодой человек по имени Линдоро влюблен в нее и что было бы хорошо с ее стороны написать ему письмо. Розина на самом деле уже написала письмо, и она вручает его Фигаро, чтобы тот передал его этому юноше. Тогда происходит еще один диалог — короткий, — в котором Розина пытается направить по ложному пути своего старого опекуна, говоря ему всяческую чепуху и ложь. Он все это видит и понимает.

Доведенный до бешенства этими посягательством на его достоинство, д-р Бартоло поет третью большую арию в этой сцене («A un dottor della mia sorte» — «Я недаром доктор зоркий»). С профессионалом, как он, говорит доктор, невозможно так обращаться, и он приказывает Розине сидеть взаперти в ее комнате.

Вскоре после этого входит граф Альмавива, согласно плану, то есть переодетый солдатом кавалерии и изображающий из себя пьяного; он заявляет, что расквартирован в доме доктора. Никакие протесты доктора не помогают: явно пьяный солдат не принимает никаких доказательств свободы от постоя дома доктора и угрожает ему шпагой, вопит и ругается — но при всем этом ему удается sub rosa (*лат.* — по секрету) дать Розине знать, что он — Линдоро. Все превращается в ужасную суматоху, по мере того как один за другим к этому всему присоединяются служанка Берта, цирюльник Фигаро и учитель музыки Бартоло. Привлеченный шумом в дом врывается дозор. Мнимый солдат (граф Альмавива) почти арестован, но ему удается обнаружить перед офицером свое истинное звание, и первое действие кончается блестящим девятиголосным хором, в котором каждый участник признает, что вся ситуация совершенно безумна.

ДЕЙСТВИЕ II

С началом второго действия общая неразбериха даже еще больше усиливается. Граф Альмавива является в дом д-ра Бартоло в новом обличье — учителя музыки: в черной мантии и профессорской шляпе семнадцатого века. Он говорит, что явился заменить дона Базилио, который заболел, и

он настаивает дать урок музыки Розине. Во время урока (во многих современных оперных театрах) ведущее сопрано часто вместо арии — самой разработанной и украшенной богатой колоратурой — вставляет что-нибудь по собственному выбору. Но Россини написал для этого эпизода песню «L'Inutile precauzione» («Тщетная предосторожность»), что было первоначальным подзаголовком оперы. Д-ру Бартоло не нравится эта «современная музыка», как он ее называет. То ли дело ариетта... И гнусавым голосом поет старомодный сентиментальный романс.

Секундой позже появляется Фигаро с тазиком для бритья; он настаивает на том, чтобы побрить доктора. И пока лицо доктора в мыльной пене, влюбленные делают приготовления для побега сегодня же вечером. Но все эти вещи слишком мало ясны, чтобы удовлетворить авторов оперы, и вот тогда-то приходит дон Базилио. Конечно же, он совсем не болен, но в очаровательном квинтете каждый уговаривает его в том, что у него горячка, и он, незаметно получив от графа увесистый кошелек, — аргумент! — отправляется домой «лечиться». Все эти необычные действия возбуждают у д-ра Бартоло подозрения, и в конце еще одного чудесного концертного номера он всех прогоняет из дома. Тогда, по контрасту, звучит остроумная маленькая песенка Берты, служанки, рассуждающей о глупости всех тех стариков, которые на старости лет вознамериваются жениться.

В этот момент оркестр звуками живописует бурю, что указывает на погоду, которая стоит за окном, а также на то, что прошло какое-то время. (Музыка для этого эпизода была заимствована Россини из его собственной оперы «La pietra del paragone» — «Пробный камень»). Снаружи растворяется окно, и через него в комнату проникает сначала Фигаро, а за ним граф, закутанный в плащ. Они готовы к побегу. Но сначала, однако, им надлежит убедить Розину в том, что их намерения благородны, поскольку до сих пор она не знает, что ее Линдоро и граф Альмавива это одно и то же лицо. Вскоре они все готовы — и поют терцет побега «Zitti, zitti» («Тише, тише»), когда вдруг обнаруживается, что лестницы нет! Позже выясня-

ется, что д-р Бартоло убрал ее, когда отправлялся устраивать все дела своей свадьбы с Розиной.

И вот, когда явились Базилио и нотариус, за которыми послал Бартоло, граф подкупает их, чтобы они зарегистрировали его брак с Розиной. Базилио он предлагает перстень; в противном случае две пули из своего пистолета. Поспешная церемония едва закончилась, как возвращается Бартоло в сопровождении офицера и солдат. И тут все выясняется. Доктор даже в определенной мере смиряется с таким исходом, когда граф дает ему свои уверения, что не нуждается в приданом Розины, и тот может оставить его себе. Комедия заканчивается — как и должна кончаться комедия — всеобщим примирением.

И если вы хотите узнать, что впоследствии произошло с этими персонажами, обратитесь к моцартовской «Свадьбе Фигаро», основанной на бомаршевском продолжении его же «Севильского цирюльника».

СЕКРЕТ СУЗАННЫ

Интермедия в одном действии Эрманно Вольф-Феррари на либретто (по-итальянски) Энрико Голишани.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГРАФ ЖИЛЬ ГРАФИНЯ СУЗАННА	*молодожены*	*баритон* *сопрано*
САНТЕ, *их немой слуга*		*мимическая роль*

Время действия: начало XX века.
Место действия: Пьемонт.
Первое исполнение: Мюнхен (по-немецки), 4 декабря 1909 года.

Из дюжины опер, написанных Вольф-Феррари, эта прелестная жемчужина оказалась самой стойкой — если стойкость можно измерить частотой исполнения. Для нее требуется лишь два певца и один актер, который не произносит ни слова. Она может быть поставлена в простейших декорациях. Она может служить своего рода вступлением для поднятия занавеса перед большим произведением или исполняться в качестве интермеццо между двумя одноактными композициями. В сущности, ее природа та же, что и природа старинного итальянского intermezzo. Старое intermezzo обычно было комической сценой, разыгрываемой сопрано и басом. Оно вводилось между действиями трагедии с ее более серьезными коллизиями. В большинстве таких комедий тексты произносились, а не клались на музыку, и публика обычно обращала на них не слишком много внимания. Комедия «Секрет Сузанны», однако, исполняется целиком как музыкальное произведение и сразу же увлекает каждого, кто ее слышит.

Увертюра, часто исполняемая как самостоятельная концертная пьеса, удивительно соответствует всем тем неожиданным перипетиям в сюжете, в ход которых она должна ввести слушателя.

Действие происходит в начале XX века, когда очаровательная молодая женщина из высшего общества редко позволяла себе две вещи — одной выходить на улицу и курить сигареты. Но наша очаровательная новобрачная графиня Сузанна соединила эти два греха еще даже до того, как поднялся занавес: она отправилась к соседу-тобачнику и купила у него коробку сигарет. Ее муж, который входит в комнату своего роскошного дома в тот момент, когда поднимается занавес, видит ее за курением, но не может поверить своим глазам: должно быть, это другая женщина, одетая в такой же костюм, как и его жена. Он отправляется в свою комнату. В следующее мгновение Сузанна входит, одетая точно в такой же костюм, какой ему привиделся на даме, которую, как он считает, случайно застал в своем доме. Она несет завернутый портсигар и подает его Санте, немому слуге, и затем возвращается в свою комнату. Итак, когда граф Жиль возвращается и прислушивается у ее двери, он больше уже не думает, что она все это время была дома. Однако он чувствует — и уверен, что не ошибается — запах табака. Естественное его умозаключение то, что у Сузанны есть обожатель. Он расспрашивает Санте, курит ли он, а также курит ли Сузанна. На оба вопроса немой отвечает отрицательным покачиванием головы.

Когда входит Сузанна, он пытается продолжить расспрос. Она выглядит грустной. Он спрашивает, почему? Она говорит, что в первый раз он нелюбезен с нею. И напряженность временно сглаживается в сердечных чувствах любовного дуэта. Но нежное прикосновение к жене вновь дает ему повод ощутить запах табака, и им вновь овладевает ревность и подозрение. Она, в свою очередь, невинно советует ему отправиться в клуб, закрыв на все глаза, как делают все благоразумные мужья. Сделав из ее речи совершенно другие умозаключения, он пришел в полную ярость, перебил вазы в комнате и вытолкал ее, неистово кричащую, из комнаты.

Ужасно расстроенный, он погрузился в мягкое кресло, и это дало композитору повод для очаровательного интермеццо, во время которого Санте подбирает осколки разбитой посуды. Затем входит Сузанна, подает ему шляпу, перчатки, зонтик и убеждает его все-таки отправиться в клуб. И в короткой арии: «Ты же не собираешься меня вот так оставить, не правда ли?» — она просит хоть о малой толике внимания. Он оказывает его, холодно целуя ее в лоб.

Расслабившись, Сузанна закуривает сигарету и успевает выбросить ее буквально за секунду до возвращения Жиля, который высматривает в доме непрошеного визитера, но не находит ничего, кроме еще более сильного запаха табака. Его снова обуревает еще большая ревность, он входит в раж. В конце концов он опять уходит из дома, а Сузанна опять закуривает. На сей раз, однако, Жиль отсутствует достаточно долго, чтобы ей успеть исполнить прелестную арию, воспевающую удовольствие от курения.

На сей раз ее застали на месте преступления. Жиль неожиданно в окно увидел, как она безуспешно пытается спрятать табакерку за спиной. И тут он совершенно освобождается от всякого подозрения. Освобождается настолько, что присоединяется к Сузанне в ее маленьком грехе — и вот они вместе курят, танцуют и поют, совершенно счастливые в своей любви.

Когда они удаляются в ее апартаменты, старый Санте еще раз убирается в гостиной. Он выглядит очень мудрым и очень довольным собой и своими хозяевами.

СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ

Опера в одном действии Пьетро Масканьи на либретто (по-итальянски) Гвидо Менаши и Джованни Тарджони-Тоццетти, основанное на пьесе Джованни Верги, которая, в свою очередь, является инсценировкой его же одноименной новеллы.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

САНТУЦЦА, *молодая крестьянка* — *сопрано*
ТУРИДДУ, *молодой солдат* — *тенор*
ЛЮЧИЯ, *его мать* — *контральто*
АЛЬФИО, *деревенский возчик* — *баритон*
ЛОЛА, *его жена* — *меццо-сопрано*

Время действия: праздник Пасхи в конце XIX века.
Место действия: деревня на Сицилии.
Первое исполнение: Рим, 17 мая 1890 года.

Название «Cavalleria rusticana» обычно переводится как «Сельская честь». Такова ирония судьбы, ведь в поведении большинства персонажей оперы нет никакой чести. А что касается новеллы Джованни Верги, то в ней описано поведение героев еще более варварское, чем то, с каким мы сталкиваемся в опере Масканьи.

Открыто, с огромной силой выраженная всепоглощающая страсть — вот те качества оперы, которые сразу же принесли ей невероятный успех. Конечно, существенное значение имеют и литературные достоинства либретто. Новелла Верги считалась маленьким литературным шедевром. К тому же Э. Дузэ, эта блистательная актриса, вместе с другими актерами с огром-

ным успехом исполняла на сцене драматическую версию этой новеллы еще до того, как была написана опера. «Сельская честь» была первым и, быть может, самым значительным триумфом как в литературе, так и в музыке направления, получившего название verismo (веризм), «теории, — процитируем Вебстера, — которая в искусстве и литературе ставила во главу угла изображение повседневного быта, психологических переживаний героев, внимание к темным сторонам жизни городской и сельской бедноты».

Это небольшое произведение было первым из трех, удостоившихся премии на конкурсе, объявленном издателем Э.Сонзоньо, и оно в одну ночь прославило никому тогда не известного композитора, которому было всего двадцать семь лет. Даже в Нью-Йорке развернулась борьба за право первой постановки оперы. Оскар Хаммерштейн за несколько лет до того, как он построил свой большой Манхеттенский оперный театр, заплатил 3000 долларов только за то, чтобы опередить своего соперника продюссера Аронсона, который устроил так называемую «публичную репетицию» этого произведения 1 октября 1891 года. Представление Хаммерштейна состоялось в тот же вечер. Все это было менее полутора лет спустя после римской премьеры. Но к этому времени вся Италия ее уже слышала. Кроме того, она уже шла в Стокгольме, Мадриде, Будапеште, Гамбурге, Праге, Буэнос-Айресе, Москве, Вене, Бухаресте, Филадельфии, Рио-де-Жанейро, Копенгагене и Чикаго (в той хронологической последовательности, в какой названы эти города).

Более полустолетия Масканьи жил на славу и доходы от постановок этого маленького шедевра. Ни одна из других его опер (а он написал их еще четырнадцать) не имела успеха, который хотя бы отдаленно мог сравниться с успехом «Сельской чести», но и при этом он умер в 1945 году в полной славе и почете.

ПРЕЛЮДИЯ

Эта история происходит в одной сицилийской деревне в конце XIX века в Пасхальное воскресенье, потому прелюдия начинается со спокойной музыки, подобной молитве. Вско-

ре она становится более драматичной, и в середине слышится голос тенора, поющего за опущенным еще занавесом. Это его любовная серенада «Сицилиана». Тенор — недавно вернувшийся в родную деревню солдат. Он поет серенаду своей возлюбленной, Лоле.

ОПЕРА

Поднимается занавес, и взору зрителя предстает площадь в одном из местечек Сицилии. В глубине направо церковь. Налево виден дом Лючии. Светлое Пасхальное воскресенье. Сначала сцена пуста. Рассветает. Через сцену проходят крестьяне, крестьянки, дети. Открываются двери церкви, толпа входит туда. Крестьянская девушка Сантуцца расспрашивает старую Лючию о ее сыне Туридду — ведь то, как он ведет себя последнее время, ей очень не нравится. Беседу двух женщин прерывает приход Альфио, энергичного молодого возчика, который поет веселую песню о своей жизни, ударяя при этом хлыстом («Il cavallo scalpita» — «Конь несется вихрем»). Он еще не знает, что Туридду проводит время с его прелестной женой Лолой. Краткий разговор его с Лючией, в котором он мимоходом упоминает, что видел ее сына неподалеку от своего, Альфио, дома, вселяет в Сантуццу еще больше подозрений.

Из церкви доносятся звуки органа. За сценой поет хор. Все поселяне преклоняют колена, и вместе с Сантуццей, поющей великолепное соло, они возносят молитву — Regina coeli (*лат.* — «Царица Небесная»). Религиозная процессия вступает в церковь, за ней следуют жители деревни. Сантуцца, однако, задерживает Лючию, чтобы поведать ей о своей печали. В арии «Voi lo sapete, mamma...» («Знаете сами, мама, что еще до солдатства Туридду Лолу хотел женою своей назвать») она рассказывает о том, как Туридду, прежде чем уйти в армию, обещал жениться на Лоле, но, когда вернулся, она была замужем за другим, и тогда он признался в любви Сантуцце, но теперь он снова воспылал страстью к Лоле. Лючия очень расстроена,

она сочувствует Сантуцце, но ничем помочь ей не может. Лючия заходит в церковь. Теперь, когда появляется сам Туридду, Сантуцца обращается прямо к нему. Он приносит малоубедительные извинения и становится особенно раздраженным, когда их прерывает та, из-за которой они поссорились. Лола, очень красиво одетая, появляется на пути в церковь; она напевает кокетливо-грациозную песенку о любви «Fior di giaggiolo» («Цветок, цветочек!»). Когда она уходит, ссора между Сантуццой и Туридду разыгрывается вновь с еще большей силой. Наконец для Туридду все это становится невыносимым. В припадке раздражения он отталкивает Сантуццу, и она падает на землю. Туридду устремляется вслед за Лолой в церковь. Сантуцца кричит ему вслед проклятье: «A te la mala Pasqua, spergiuro!» («Погибни же ты нынче в светлый праздник!»)

Последним в церковь направляется Альфио. Сантуцца также останавливает его и рассказывает ему о неверности его жены. Искренность Сантуццы не оставляет у него никаких сомнений в том, что она говорит правду. Страшен гнев Альфио: «Vendetta avro priache tramonti il di» («Я отомщу сегодня!»), — клянется возчик, оставляя молодую крестьянку. Сантуцца, теперь полная раскаяния в том, что совершила, устремляется за ним.

Сцена пуста. Оркестр исполняет чудесное интермеццо: оно передает спокойствие картины мирной, ласковой природы. Это настроение создает резкий контраст стремительному развитию смертельно опасных страстей.

Пасхальное богослужение закончено, и крестьяне шумной толпой заполняют улицу перед домом Туридду. Он всех приглашает выпить с ним и поет остроритмичную застольную песню. Входит Альфио. Он грозно настроен. Туридду наполняет для него бокал, он хочет с ним чокнуться. Альфио отказывается с ним пить. Туридду разбивает бокал. Некоторые женщины, посоветовавшись между собою, подходят к Лоле и вполголоса уговаривают ее уйти. Двое мужчин стоят друг против друга. Следуя старинному сицилийскому обычаю, обесчещенный муж и соперник обнимаются, и Туридду кусает правое ухо Альфио — знак вызова на дуэль. Туридду говорит, что будет ждать

Альфио в саду. Теперь очередь Туридду испытывать угрызения совести. Он зовет мать, берет с нее обещание, что позаботится о Сантуцце. Он — виновник всех злоключений и теперь клянется жениться на ней, если...

Полный мрачных предчувствий, Туридду удаляется за околицу, где его уже ждет Альфио. Объятая ужасом, безмолвствует Сантуцца. Томительно тянется время. И вот ужасный женский голос прорывает гнетущую тишину: «Hanno ammazzato compare Turiddu!» («Зарезали сейчас Туридду!»). Альфио победил на дуэли... Сантуцца и Лючия падают в обморок. Женщины их поддерживают. Все глубоко потрясены.

СЕСТРА АНЖЕЛИКА

Одноактная опера Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джоваккино Форцано.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

СЕСТРА АНЖЕЛИКА	*сопрано*
ГЕРЦОГИНЯ, *ее тетя*	*контральто*
АББАТИССА	*меццо-сопрано*
НАСТАВНИЦА	*меццо-сопрано*

Время действия: XVII век.
Место действия: Италия.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 14 декабря 1918 года.

Первоначальные музыкальные навыки Пуччини получил именно в сфере церковной музыки, однако к тому времени, когда он начал сочинять «Сестру Анжелику», действие которой происходит в монастыре, ему было пятьдесят восемь лет, и уже долго длилась его карьера отнюдь не церковного композитора, а автора, пишущего лишь для театральной сцены. Возможно, ему показалось вполне естественным тогда устроить предварительное прослушивание в том кругу, где были свои особые представления о тех проблемах, которые поднимаются оперой. Сестра композитора Инджина жила в монастыре, и именно там Пуччини исполнил свою оперу в узком кругу сестер-монахинь. Он испытал большое удовлетворение от того, что его слушательницы были так растроганы, что не смогли удержать слез; они были единодушны во мнении, что согрешившая героиня оперы заслуживает прощения.

Светской публике и профессиональным музыкальным критикам опера понравилась меньше. Когда «Сестра Анже-

лика» была представлена на мировой премьере в Нью-Йорке в «Метрополитен-опера», где она шла в один вечер с двумя другими операми триптиха — «Плащом» и «Джанни Скикки», — ее нашли довольно скучной; говорилось, что музыка слишком похожа на другие произведеня Пуччини, композитора упрекали за отсутствие в опере мужской партии. Как и в «Плаще», драматическое действие в «Сестре Анжелике» начинается лишь со второй половины; первая же половина этого небольшого произведения создает лишь общую атмосферу, в которой происходят события. Чтение и проигрывание партитуры или слушание оперы в грамзаписи оказывает большее драматическое впечатление, если начать с четвертой из шести частей — каждая со своим подзаголовком, — на которые разделена партитура.

«Покаяние». Этот первый эпизод оперы начинается с того, что мы видим, как две молодые монахини спешат на молитву; они быстро проходят сквозь аркаду внутреннего двора небольшого монастыря. Сестра Анжелика также опоздала к общей молитве, и теперь она преклонила колена в молитве и покаянии перед входом в церковь. Появляется наставница ордена монахинь, она выносит порицания нескольким монахиням и послушницам за их небольшие нарушения монастырских правил.

«Отдых» — это тот короткий отрезок времени после молитвы, когда сестры собираются в саду, чтобы насладиться видом цветов. Они также рассуждают о своих чаяниях, делятся своими помыслами. Оказывается, что у сестры Анжелики их вовсе нет. Всем она кажется какой-то загадочной фигурой. Единственное, что о ней известно, так это то, что она в монастыре вот уже семь лет, и ходит слух, что она принцесса, отвергнутая ее семьей за какое-то преступление.

«Возвращение после сбора пожертвований». Эта сцена знакомит нас с двумя членами ордена, которые везут припасы на маленьком ослике. Они также сообщают, что у ворот монастыря стоит красивый экипаж. Звук колокола извещает, что явился визитер, и аббатисса зовет сестру Анжелику. Приехала ее тетка, герцогиня, чтобы навестить ее.

«Герцогиня». Персонаж, по имени которого названа эта часть, — пожилая, очень статная дама с палкой. Необычайно

взволнованная, сестра Анжелика целует ей руку и, кажется, просит о прощении. Но герцогиня явилась лишь с одной единственной целью. Сестра Анжелики собирается выйти замуж, и теперь требуется подпись Анжелики на документе, необходимом для раздела наследства их умерших родителей. Поскольку родители умерли вот уже двадцать лет тому назад, а деньги ей теперь не нужны, Анжелика с готовностью соглашается подписать нужные бумаги и, в свою очередь, спрашивает о том, что ее волнует гораздо больше: что случилось с ее маленьким незаконнорожденным сыном, появление на свет которого стало причиной ее ухода в монастырь. Когда герцогиня сообщает Анжелике, что он два года назад умер, она теряет сознание. На мгновение герцогиня поддается чувству, которое производят на нее слезы Анжелики, и она готова сказать ей что-то доброе и утешительное, но она быстро берет себя в руки, просит перо и чернила, получает от Анжелики необходимую подпись и, прихрамывая, удаляется, храня аристократическое молчание.

«Благодать». Спускается ночь. Анджелика одна в саду. Она решилась воспользоваться своим знанием трав, которые растут в монастырском саду, чтобы с их помощью покончить с собой. Она поет арию, в которой прощается с сестрами-монахинями, готовит смертельный напиток и быстро выпивает его. Только теперь она осознает, что самоубийство — это ужасный грех и что она после этого может никогда не увидеть своего сына на небесах. Она неистово молит Деву Марию о прощении.

«Чудо» свершается в ответ на ее молитвы. Маленькая церковь заливается неземным светом, и сама Мадонна является сестре Анжелике, ведя за руку маленького светловолосого мальчика. Анжелика с миром умирает. Невидимый хор ангелов обещает ей спасение.

СИЛА СУДЬБЫ

Опера в четырех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Франческо Пьяве, основанное на драме Анджело Переса де Сааведры, герцога Риваза «Альваро, или Сила судьбы». (В создании второй редакции либретто оперы принимал участие Антонио Гисланцони; в либретто использованы также сцены из драмы Иоганна Фридриха фон Шиллера «Лагерь Валенштейна». — *А.М.)*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МАРКИЗ ДИ КАЛАТРАВА	*бас*
ДОН КАРЛОС ДИ ВАРГАС, *его сын*	*баритон*
ДОННА ЛЕОНОРА ДИ ВАРГАС, *его дочь*	*сопрано*
ДОН АЛЬВАРО, *ее возлюбленный*	*тенор*
КУРРА, *ее служанка*	*меццо-сопрано*
АББАТ ГУАРДИАН, *настоятель монастыря*	*бас*
ФРА МЕЛИТОН, *францисканский монах*	*бас*
ПРЕЦИОЗИЛЛА, *цыганка*	*меццо-сопрано*
МЭР ГОРНАХУЭЛОСА	*бас*
ТРАБУКО, *погонщик мулов*	*тенор*
ХИРУРГ	*тенор*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Испания и Италия.
Первое исполнение: Санкт-Петербург, 10 ноября 1862 года.

«Сила судьбы» демонстрирует нам композитора в полной зрелости его таланта, то есть в тот период его жизни, когда он уже сочинил свои великие оперы, принесшие ему огромную славу: «Риголетто», «Трубадура» и «Травиату». Верди был

уже поистине знаменитым — сенатором в своей родной Италии, известным во всей Европе. «Сила судьбы» была написана для России, и мировая премьера оперы состоялась в 1862 году в Санкт-Петербурге. Сюжет оперы основан на пьесе испанского аристократа-романтика герцога Ривааза. С самого начала в опере ощущаются романтический дух и драматическая напряженность этой пьесы.

УВЕРТЮРА

Увертюра — быть может, лучшая из вердиевских увертюр, — насквозь драматична; в ней используются фрагменты из нескольких арий следующих за нею действий, а также короткая гневная мелодия, порой называемая мотивом «судьбы».

ДЕЙСТВИЕ I

Эта история берет свое начало в Севилье XVIII века. Леонора ди Варгас, героиня-аристократка, влюблена в некоего дона Альваро, потомка древнего рода инков Новой Индии. Никто из этого рода не может, конечно, считаться подходящей кандидатурой для женитьбы на испанской дворянке. Надменный маркиз ди Калатрава, отец донны Леоноры, приказывает ей забыть о доне Альваро, но донна Леонора уже дала согласие своему возлюбленному именно в эту ночь тайно бежать. Когда маркиз удаляется, она признается в этих планах своей служанке, Курре. Донна Леонора разрывается между отцом, к которому испытывает дочернюю привязанность, и своим возлюбленным; она все еще колеблется, принять ли план дона Альваро. И когда дон Альваро, взбудораженный скачкой, внезапно является к ней через окно, он поначалу думает, что она его больше не любит. Но в страстном дуэте они клянутся в вечной верности друг к другу, и вот они готовы бежать («Son tua, son tua col core e colla vita» — «Твоя, твоя и сердцем и жизнью»). Но в этот момент маркиз внезапно возвращается, в его руке шпага. Он уверен, что здесь произошло самое ужасное — что его дочь обесчещена.

Дон Альваро клянется, что донна Леонора невинна. В доказательство этого он готов принять смерть от шпаги маркиза и не намерен использовать свой пистолет – он отбрасывает его в сторону. К несчастью, пистолет падает на пол и от удара неожиданно выстреливает. Пуля попадает в маркиза. Умирая, маркиз изрекает ужасное проклятье своей дочери. Это будет ее рок. Так начинают действовать силы судьбы. Дон Альваро уводит свою возлюбленную.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Много событий произошло между первым и вторым действиями. Дон Карлос, прибыв домой, услышал, что его сестра донна Леонора скрылась со своим любовником, доном Альваро, который, прежде чем им скрыться, убил их отца. Естественно, что он, благородного происхождения испанец XVIII века, клянется убить обоих — свою сестру и ее любовника. Тем временем двое влюбленных оказались разлученными, и Леонора, переодевшись юношей и под опекой преданного ей старого погонщика мулов по имени Трабуко, скитается по свету.

С началом второго действия отчетливо начинает действовать сила судьбы: так, донна Леонора и ее брат, дон Карлос, оказывается, поселились, не зная об этом, под одной крышей — в гостинице в Горнахуэлосе. К счастью, дон Карлос не видит свою сестру, которая не выходит к веселой толпе, она скрывается.

Прециозилла, цыганка-гадалка, под звуки военной мелодии убеждает всех парней завербоваться в итальянскую армию, чтобы сражаться с германцами («Al suon del tamburo» – «Под гром барабанов»). Ни один сержант не мог бы справиться с этой задачей лучше. Затем некоторым она предсказывает будущее, включая дона Карлоса, который не очень-то воодушевлен.

За сценой слышно пение проходящих мимо паломников — они поют чудесную страстную молитву; в их пении яснее всех слышится парящее сопрано Леоноры. Донна Леонора, давно разлученная с Альваро, видит брата и со

страхом прячется. Когда процессия проходит, дон Карлос рассказывает историю своей жизни. Его имя, говорит он, Переда, и он студент университета. И тогда он излагает тонко завуалированную версию об убийце его отца и о любовнике сестры. Это красивая баритоновая ария с хором, начинающаяся словами «Son Pereda, son ricco d'onore» («Я — Переда, я честный малый»).

Тем временем опустилась ночь. Всем пора спать, и сцена кончается хором, желающим всем спокойной ночи.

Сцена 2. Леонора, чрезвычайно напуганая встречей и таким близким соседством под одной крышей со своим мстительным братом, все еще будучи в костюме молодого человека, убегает в близлежащие горы. Здесь она оказывается у стен монастыря и, припав к кресту, поет свою трогательную молитву «Madre, pietosa Vergine» («Дева святая»). Грубоватый, полукомичный фра Мелитон откликается на ее стук, но отказывается впустить ее и зовет настоятеля монастыря, аббата Гуардиана. В длинном и красноречивом дуэте донна Леонора открывает аббату, кто она есть; в конце концов она получает от него разрешение жить в полном затворничестве в пещере неподалеку от монастыря. Теперь ни один человек не сможет ее вновь увидеть — это именно та судьба, которую эта трагическая героиня, как она уверена, желает для себя, полагая, что навсегда потеряла своего возлюбленного, дона Альваро.

Действие завершается наиболее впечатляющим ансамблем в опере, более других богатой большими концертными номерами («La Vergine degli Angeli» — «Пресвятая Дева, Царица ангелов»). Аббат Гуардиан созывает весь конвент; он сообщает монахам о решении донны Леоноры и грозит проклятьем каждому, кто осмелится нарушить ее уединение.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Первые два действия происходили в Испании. Теперь главные герои силой судьбы оказываются в Италии, в Валлетри, неподалеку, — чтобы быть точными, — от Рима. Итальянцы сражаются с напавшими на них германцами (не

частый случай в итальянской истории), много испанцев принимает участие в этой борьбе на стороне итальянцев. Среди них наши друзья – дон Карлос и дон Альваро. Когда занавес в этом действии поднимается, мы застаем момент азартной игры в лагере итальянцев. В трогательной и мелодичной арии «O tu che in seno agli angeli» («О ты, среди ангелов») дон Альваро скорбит о своей судьбе и особенно о потере донны Леоноры, которая, как он полагает, на небесах, как ангел. Игра переходит в ссору, и дон Альваро спасает жизнь одному из игроков, когда на того набрасываются другие. Этим игроком оказывается дон Карлос, который, как мы помним, поклялся убить дона Альваро. Но поскольку они никогда раньше не встречались и к тому же у каждого были не подлинные имена, они не узнали друг друга и теперь клянутся в вечной дружбе («Amici in vita e in morte» – «Друзья в жизни и смерти»).

За сценой начинается сражение, и по возбужденным репликам мы догадываемся, что германцы разбиты. Но дон Альваро серьезно ранен. Считая, что его конец близок, он умоляет своего друга, дона Карлоса, оказать ему последнюю услугу: взять пакет писем из его вещевого мешка и, не читая ни одного из них, все их сжечь. Дон Карлос обещает исполнить его просьбу («Solenne in quest'ora» – «Одна только просьба!»; этот дуэт стал особенно знаменитом благодаря очень старым записям его исполнения Карузо и Скотти). Теперь дона Альваро уносит хирург, чтобы быстро сделать ему операцию, а дон Карлос остается один с вещевым мешком дона Альваро. Поведение и слова раненого породили у дона Карлоса сомнения в подлинности личности дона Альваро, и он испытывает сильное искушение просмотреть врученные ему письма, желая проверить свои подозрения. Однако ему не приходится нарушить данную клятву, поскольку в мешке он находит достаточно других доказательств того, что его новый друг – тот самый дон Альваро, убийца его отца и предполагаемый совратитель его сестры.

Именно в этот момент возвращается хирург и сообщает дону Карлосу, что дон Альваро, после всего им предпринятого, будет жить. В огромном волнении дон Карлос поет свою арию мести «Egli é salvo! O gioia immensa»

(«Он жив! О радость»). Теперь, ликует он, он сможет отомстить не только дону Альваро, но также и своей сестре донне Леоноре!

Сцена 2 переносит нас в лагерь солдат действующей армии. Мы встречаем здесь некоторых из наших старых друзей, знакомых по предыдущему действию. Прециозилла по-прежнему занимается своим делом — гаданием; Трабуко, погонщик мулов, стал торговцем, продающим разный товар, необходимый в солдатской жизни; фра Мелитон (скверно обошедшийся с донной Леонорой, когда она пришла в монастырь) довольно странно отправляет службу — он произносит шутовскую проповедь. Солдаты не могут все это больше выносить и выгоняют его из лагеря. Это веселая сцена, и она заканчивается, быть может, самой веселой музыкой, которую когда-либо писал Верди. Прециозилла, принесшая барабан, пускается в пляс. Эта хоровая сцена, исполняемая практически под аккомпанемент одного лишь барабана («Ратаплан»), столь трудна, что представляет собой — с технической точки зрения — настоящий вызов хору любой самой лучшей оперной труппы.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1. При том, что последнее действие в высшей степени трагично и драматично, оно начинается с одной из подлинно комических сцен, каких не так уж много у Верди. События этого действия вновь происходят в Испании, во дворе монастыря неподалеку от Горнахуэлоса. Сварливый и раздраженный старый монах, фра Мелитон, разливает похлебку нищим. Он делает это с таким отвращением, что нищие выражают желание видеть вместо него некоего «отца Рафаэля» с его большим половником. Это так злит фра Мелитона, что он начинает изо всех сил колотить по котлу с супом, и нищие расходятся.

Старый добрый патер Гуардиан укоряет фра Мелитона за его плохой характер, и в разговоре они кратко касаются личности отца Рафаэля. Он, конечно же, не кто иной, как переодетый дон Альваро, и Мелитон рассказывает, как он

довел одного спокойного молодого человека почти до сумасшествия упоминанием о диком индейце.

А вот и сам дон Карлос; он появляется и спрашивает отца Рафаэля — монаха с темной кожей. Пока идут за доном Альваро, — мы можем и будем так его называть, — дон Карлос предвкушает неминуемое возмездие. Входит дон Альваро, облаченный в рясу монаха. Они исполняют длинный дуэт («Le minacce i fieri accenti» — «Угрозы, гневные слова»). Поначалу дон Альваро отказывается сразиться с доном Карлосом: ведь теперь он монах и к тому же на его совести уже есть убийство — хотя и непреднамеренное — одного из членов семьи дона Карлоса. Однако дон Карлос издевается над ним, и, когда в конце концов он доходит до оскорбительных высказываний в адрес гордой нации, к которой принадлежит дон Альваро, монах выхватывает из рук дона Карлоса вторую шпагу, которую тот предусмотрительно припас, чтобы поединок мог состояться, и они сходятся на дуэли.

Сцена 2 происходит у хижины, где теперь донна Леонора ведет свою отшельническую жизнь. Она поет знаменитую арию «Pace, pace mio Dio» («Мира, мира, о Боже!»), моля Бога о спокойствии и мире. Но вот за сценой слышится крик. Это дон Карлос, он смертельно ранен на дуэли. В следующее мгновение выбегает дон Альваро; он зовет исповедника к умирающему дону Карлосу. Так, по прошествии многих лет, влюбленные встречаются вновь — неожиданно и при трагических обстоятельствах. Донна Леонора приходит, чтобы помочь смертельно раненному брату, но дон Карлос, испуская последний вздох, успевает исполнить данную им клятву: он вонзает кинжал в грудь сестре, когда та склоняется к нему.

Является аббат Гуардиан. Звучит проникновенный терцет «Lieta poss'io precederti» («С радостью опережаю тебя»): аббат призывает всех к смирению, дон Альваро проклинает свою судьбу, а донна Леонора, умирая, обещает своему возлюбленному прощение на небесах.

СИМОН БОККАНЕГРА

Опера в трех действиях с прологом Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Франческо Марии Пьяве, основанное на драме Антонио Гарсиа Гутьерреса.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

СИМОН БОККАНЕГРА, *плебей, дож Генуи*	*баритон*
АМЕЛИЯ ГРИМАЛЬДИ, *его дочь*	*сопрано*
ЯКОПО ФИЕСКО, *ее дед*	*бас*
ГАБРИЕЛЬ АДОРНО, *молодой патриций*	*тенор*
ПАОЛО АЛЬБИАНИ, *канцлер*	*баритон*
ПЬЕТРО, *сенатор*	*бас*

Время действия: с 1339 по 1363 годы.
Место действия: Генуя.
Первое исполнение: Венеция, 12 марта 1857 года.

За исключением нескольких лет в течение 1930-х годов, когда Лоренс Тиббетт триумфально выступал в партии Симона Бокканегры со всей присущей ему драматической силой, эта опера никогда не захватывала воображение и эмоции широкой публики ни в самой Италии, ни за ее пределами. Она, можно сказать, потерпела провал в начале своей сценической жизни, и композитор был не только разочарован этим, но также терялся в догадках о причинах своего фиаско. К 1881 году он установил довольно тесные отношения с композитором и либреттистом Арриго Бойто, обладавшим великолепным мастерством и вкусом; с ним Верди сотрудничал в создании «Отелло». К нему же он обратился с просьбой переделать невнят-

ное, туманное и статичное либретто. Бойто сделал максимум, но на сей раз результат оказался не столь хорошим. За переделку взялся сам Верди. Исправленная версия единственная, исполняемая в наше время, и излагаемая ниже включает в себя несколько, быть может, самых выразительных страниц Верди. Но и в обновленном виде она, скорее, вызывает большое почтение критиков, чем страстную любовь широкой публики. Оперные театры возобновляют этот спектакль лишь ради какой-нибудь звезды-баритона или с целью продемонстрировать великолепие декораций. Критики хвалят такую постановку, публика остается безучастной, баритон-гастролер блещет в какой-нибудь другой опере, а декорации возвращаются на склад, где они пылятся еще несколько лет до следующей постановки.

ПРОЛОГ

Довольно длинный пролог (обычно ставится как отдельное действие. — *А.М.*) разворачивается на площади Генуи в начале XIV или XV века. (В либретто говорится о начале XV века, однако история свидетельствует, что избрание Симона Бокканегры первым дожем Генуи имело место в 1339 году). Генуя в то время была республикой, и опера начинается с того, что два политических деятеля, Паоло и Пьетро, обсуждают свои профессиональные проблемы. Они являются представителями, как мы сейчас бы сказали, демократической партии, иначе — гибеллинов, и теперь обсуждают, кто будет избран дожем, то есть главой государства. Они быстро приходят к согласию, что это будет Симон Бокканегра. В настоящий момент он очень популярный и в высшей степени уважаемый человек (он избавил город от пиратов, явившихся с африканского берега Средиземного моря). И вот появляется он сам. Паоло, обращаясь к нему, заявляет: «На заре ты станешь правителем Генуи!» Симон вздрагивает от этих слов — он не стремится к власти, но Паоло быстро убеждает его изменить свой взгляд. Ведь Симон хочет жениться на Марии, с которой у него тайная любовная связь.

Мария же – дочь патриция Якопо Фиеско. Будь Симон избран дожем, он получил бы статус принца, и тогда Фиеско не смог бы воспрепятствовать своей дочери выйти за него замуж.

Когда соглашение с Симоном оказалось достигнутым, двое заговорщиков – Паоло и Пьетро – собирают вокруг себя своих сторонников. Их политические аргументы носят довольно личный характер, тем не менее они производят должное впечатление. Они восстанавливают народ против Фиеско, соперника Симона от партии гвельфов, заявляя, что тот тайно держит в заточении в своем дворце одну красавицу. Это убеждает народ, что Симон будет лучшим дожем, и все расходятся в возбужденном состоянии. Фиеско, этот патриций и гвельф, отнюдь не злодей. Женщина, про которую народная молва говорит, что она содержится в заточении, это его дочь, Мария, возлюбленная Симона. Она только что скончалась. В широко известной арии из оперы («Il lacerato spirito» – «Истерзанный дух») Фиеско рассказывает о своей скорби. Хор за сценой тем временем поет «Miserere».

Симон, отец ребенка Марии, стремится к дружбе с Фиеско и желает его прощения; он даже предлагает ему свою жизнь, обнажая перед ним грудь. Но патриций Фиеско отказывается быть убийцей и обещает простить Симона в случае, если тот вернет ему его внучку. Этого, объясняет Симон, он не может сделать, поскольку некоторое время тому назад женщина, которой было доверено дитя, была найдена мертвой; самого же ребенка похитили. И Фиеско, ничего не говоря Симону о том, что Мария только что умерла, холодно, с надменным видом отворачивается от него и покидает своего политического соперника. Симон, однако, входит во дворец Фиеско, но через минуту возвращается. Во дворце он обнаруживает мертвое тело своей любимой Марии!

В этот момент народ вываливает на площадь перед дворцом, чтобы криками ликования встретить только что избранного дожа. Пролог завершается тем, что толпа кричит «Да здравствует Симон!» человеку, сердце которого разбито.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Прошло двадцать четыре года. Симон Бокканегра все еще дож Генуи, а его давно потерянная дочь живет в доме его давнишнего врага, Фиеско, ее деда. Однако ни дед, ни отец, ни сама дочь понятия не имеют о том, кто она на самом деле; девушка растет под именем Амелия. В начале действия она ждет к себе своего возлюбленного, Габриеля Адорно, молодого патриция из партии, враждебной Симону. Она всматривается в даль волнующегося моря и поет свою любовную арию о том, как ожидает она возвращения Габриеля. Ария кончается, и в ответ на призыв Амелии далеко (за сценой) раздается любовная песня. Это Габриель приближается в лодке к берегу. Наконец они вместе и страстно обнимаются. Но между ними легла тень: Амелия не может одобрить того заговора, который затеял Габриель. «Мятеж, который ты сеешь, приведет тебя на плаху... По ночам я вижу в саду скользящие таинственные фигуры; я вижу тебя и монаха Андреа, в глазах которого пылает дикая злоба, вижу дворян и солдат», — говорит ему Амелия. Во время их разговора появляется Пьетро и, прерывая их беседу, сообщает о прибытии самого дожа. Амелия торопливо объясняет, что дож прибыл для того, чтобы просватать ее за одного из своих фаворитов, и она умоляет Габриеля предпринять что-нибудь, чтобы они сейчас же поженились. Прежде чем появиться дожу, старый Фиеско (который теперь, чтобы скрыть, кто он на самом деле, предстает под именем Андреа) рассказывает Габриелю, что Амелия происходит из плебейского рода, что она не родная, а приемная дочь графини Гримальди. Это не имеет значения для пылкого влюбленного, и тогда ее опекун благословляет их союз. Звучит дуэт, захватывающий проникновенной религиозной мелодией.

Появляется сам дож. Цель его визита — заручиться рукой Амелии для Паоло, человека, который помог ему стать дожем и который является сейчас его главным советником. Но по ходу их длинного и трогательного дуэта он узнает ее историю и неожиданно им обоим становится

ясно, что она, Амелия, и есть его, дожа, дочь, так давно потерянная. Их тайна на время должна быть скрыта. Дож теперь решает, что Амелия не должна принадлежать Паоло, поскольку она ненавидит его, а любит кого-то другого. Но Симон еще не знает, что тот, кого она любит и к кому он заочно относится благосклонно, и есть Габриель Адорно, его заклятый враг.

Сцена 2. Между первой и второй сценами произошло много важных событий. Во-первых, Паоло, подлый и гнусный советник Симона, прослышал о том, что Симон больше не поддерживает его в его стремлении добиться руки Амелии. Во-вторых, он со своими приспешниками предпринял неудавшуюся попытку похитить девушку. В-третьих, эта попытка была пресечена возлюбленным Амелии Габриелем; при этом он убил одного из людей Паоло — Альбиани. Габриель убежден, что заговор этот спровоцировал Симон.

В начале этой сцены Симон присутствует на заседании сената, давая мудрые советы, как установить прочный мир. Неожиданно с площади доносится шум толпы. Люди, возмущеные попыткой похитить Амелию и введенные в заблуждение, кричат: «Смерть дожу!» В зал вводят Габриеля и патера Андреа. Габриель не отрицает, что убил человека по имени Лоренцино, но он сделал это, освобождая Амелию и зная, что тот действовал по приказанию некоего влиятельного господина. Этим «влиятельным господином» был Паоло Альбиани. И теперь Паоло чувствует, что над ним сгущаются тучи. Он пытается скрыться, но по приказанию дожа стража преграждает ему выход. Габриель, однако, полагает, что вдохновителем похищения был сам дож, и бросается на него с кинжалом. Амелия бросается наперерез ему. Она ясно указывает, не называя имени, что злодеем, стоявшим за ее похищением, был Паоло. Звучит великолепный секстет с хором, в котором каждый выражает свои эмоции по поводу этой довольно сложной ситуации. В конце секстета Симон обращается к Паоло. Он знает, что Паоло организовал это похищение, и говорит ему: «В твоих руках честь и правосудие этого города, иди же и исполни свой долг. Осуди преступника. Пусть обрушатся на него, словно бич, слова: «Ты проклят».

В ужасе Паоло вынужден произнести себе этот приговор: «Sia maledetto» («Будь проклят!»). По залу гремит, повторяемое всеми: «Sia ma-ledetto». Так кончается первое действие.

ДЕЙСТВИЕ II

В начале второго действия Паоло клянется отомстить дожу и готовит для него чашу с ядом. Затем он приказывает, чтобы к нему были приведены двое заключенных — Фиеско и Габриель. Сначала он пытается убедить Фиеско, чтобы тот убил Бокканегру, пока он спит. Но старый аристократ и на сей раз отказывается совершить убийство. Тогда Паоло обращается к молодому возлюбленному Амелии, Габриелю. Он рассказывает ему, что Симон сделал Амелию своей любовницей, и убеждает его, что он должен убить дожа. Оставшись один, Габриель дает выход своему негодованию и затем — в необычайно красивой арии — молит небо, чтобы оно вернуло Амелию в его душу.

Амелия входит в ту комнату дворца, где происходит эта сцена, и в чудесном дуэте страстно просит Габриеля, чтобы он уважал дожа и ее, Амелии, невинную любовь к нему. Приход дожа прерывает их разговор, и молодой человек быстро скрывается в соседнем зале. В следующем за этим дуэте Симон узнает, что возлюбленным его дочери является его враг, Габриель. Необычайно взволнованный, он обещает Амелии простить Габриеля, если тот раскается.

И вот, утомленный Бокканегра садится, обессиленный, все его мысли поглощены тревогами. Он берет со стола кубок с ядом, который Паоло оставил для него, и выпивает его. Постепенно им овладевает сон. Тогда выбегает Габриель, чтобы убить его. Но Амелия опять — в нужный момент — оказывается на его пути, и только теперь Габриель узнает, что Симон — ее отец и что он столь великодушен, что готов простить своего врага. Снаружи дворец осаждают взбунтовавшиеся дворяне, противники Бокканегры. Дож предлагает Габриелю присоединиться к его друзьям, сражающимся против него, но Габриель кричит, что впредь он никогда не будет сражаться против Симона. Плечом к плечу они выступают против бунтарей.

ДЕЙСТВИЕ III

Дож и юный Габриель одержали победу над гвельфской партией патрициев, и Паоло, который оказался предателем Симона, доставлен в герцогский дворец; он приговорен к повешению. Прежде чем быть уведенным, он рассказывает старому Фиеско, что отравил дожа, и затем, чтобы сделать свой собственный конец вдвойне скорбным, он слушает, как поет (за сценой) свадебный хор, под звуки которого венчаются Амелия и Габриель. Приводят Симона — теперь умирающего. Его появление предваряют фанфары. Двое старых врагов — Фиеско и Бокканегра — остаются одни. И когда Фиеско узнает, что Амелия — это давно потерянная дочь его собственной Марии, то есть его внучка, оба они наконец заключают друг друга в объятия.

В зал входят Амелия и ее молодой муж Габриель, вместе с множеством других людей. Только сейчас Амелия узнает, что Фиеско, ее опекун в течение многих лет, на самом деле ее дед. В этот момент все замечают, что силы покидают Симона. Звучит блестящий квартет, после чего Симон, прежде чем совсем испустить дух, назначает Габриеля своим преемником — новым дожем Генуи.

СКАЗАНИЕ ОБ ОРФЕЕ

Опера в пяти действиях с прологом Клаудио Монтеверди на либретто (по-итальянски) Алессандро Стриджо.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ОРФЕЙ, *певец*	*тенор*[1]
ЭВРИДИКА, *его жена*	*сопрано*
АПОЛЛОН, *бог музыки*	*тенор*[1]
ПЛУТОН, *бог подземного мира*	*бас*
ПРОЗЕРПИНА, *его жена*	*меццо-сопрано*
ХАРОН, *перевозчик на реке Стикс*	*бас*
СИЛЬВИЯ, *вестница*	*меццо-сопрано*
МУЗЫКА	*меццо-сопрано*
НАДЕЖДА	*меццо-сопрано*
ПЕРВЫЙ ПАСТУХ	*контртенор*
ВТОРОЙ ПАСТУХ	*тенор*[1]
НИМФА	*сопрано*
ПЕРВЫЙ ДУХ, *в подземном царстве*	*высокий тенор*
ВТОРОЙ ДУХ, *в подземном царстве*	*тенор*[1]
ЭХО	*сопрано*

Время действия: мифическое.
Место действия: Фракия и подземное царство.
Первое исполнение: Мантуя, февраль 1607 года.

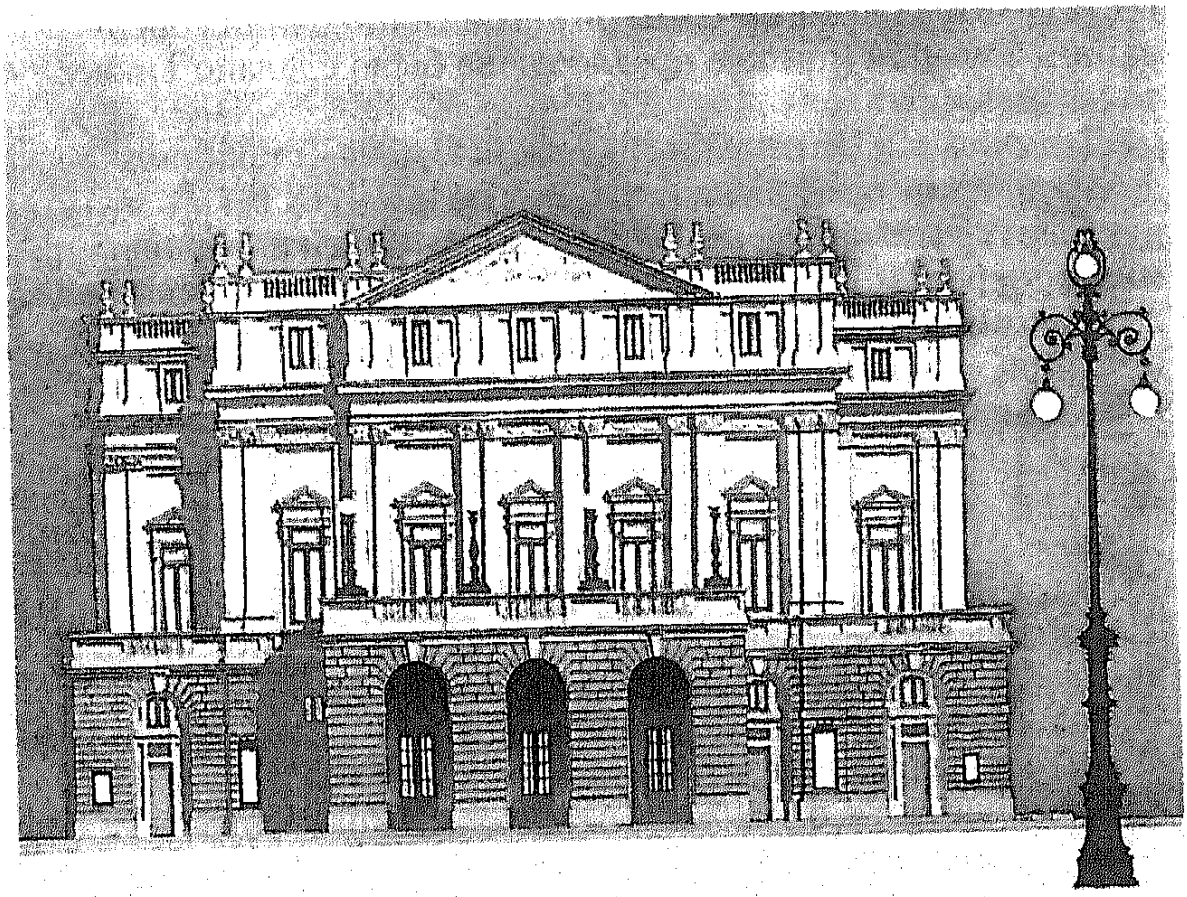
В монументальном труде д-ра Альфреда Ловенберга «Анналы оперы» (Loewenberg Alfred. Annals of Opera. (1597 – 1940). Compiled from the original sources by A.Loewenberg.

[1] В современных постановках теноровые партии часто исполняются баритонами, а некоторые меццо-сопрановые – сопрано.

London, Calder, 1978) вы можете найти необходимые сведения (в хронологическом порядке) о каждой опере, независимо от ее художественного значения (а порой и вовсе незначительной), поставленной на сцене в период между 1597 и 1940 годами. «Сказание об Орфее» является шестой в этом реестре, а во многих «Историях оперы» вы можете прочитать, что она заслуживает того, чтобы быть первой. Приводимый в пользу этого довод тот, что ранние оперы (две из которых, кстати, также повествуют об Орфее) отнюдь не были операми в современном понимании. Они имитировали античные пьесы, идеей которых было представить на сцене драмы, подобные греческим трагедиям, в том виде, как они, согласно представлениям итальянских литераторов того времени, ставились в древних Афинах. То есть стихи должны были декламироваться на музыкальный манер и сопровождаться скромным ненавязчивым аккомпанементом. Главным в этом были стихи, а не музыка.

В наше время современный слушатель, которому случайно доведется послушать «Орфея» Монтеверди, не знающий истории оперы или итальянского языка, может быстро прийти к такому же заключению по поводу этого великого творения. Большая часть того, что звучит в течение примерно двух часов — это длинные поэтические ламентации, положенные на такого рода мелодию (главным образом в минорной тональности), которая будет поражать непривычное ухо как нечто напоминающее разработанный хорал. Аккомпанемент, разнящийся в каждом номере инструментовкой, все время остается на заднем плане. Собственно мелодии, которые можно различить как таковые, появляются только в хорах (они звучат подобно аккомпанируемым мадригалам и, в сущности, таковыми и являются), а также в оркестровых вступлениях и интерлюдиях между вокальными пассажами (называемыми ritornelli — ритурнелями).

Если же слушатель знает итальянский язык или потрудится следить за исполнением оперы по переводу текста на родной язык, он будет вознагражден совершенно новыми для него музыкальными впечатлениями. Он откроет для себя, что этот незнакомый музыкальный язык необычайно выразителен, что мелодическая линия тонко



МИЛАН
«Ла Скала»

В истории оперы нет другого оперного театра, столь же почитаемого, столь же часто копируемого, столь же часто упоминаемого в качестве эталона для сравнения, как «Ла Скала». Но «Ла Скала» – это отнюдь не только красивое место для оперных постановок, это самый символ оперы – итальянской оперы. Потому открытие в 1946 году восстановленного театра, который был разрушен во время бомбежки в 1943 году, было, быть может, самым впечатляющим знаком преодоления последствий катастрофы второй мировой война.

История «Ла Скалы» восходит к 1776 году, когда по проекту архитектора Джузеппе Пьермарини началось строительство нового театра на месте церкви Санта-Мария делла Скала (откуда театр получил свое название). Закончилось это строительство в 1778 году. Для открытия нового театра, которое состоялось 3 ав-

густа 1778 года Антонио Сальери специально сочинил оперу «Узнанная Европа» (прежде предложение было сделано Глюку, но тот отказался).

До конца XVIII века на сцене «Ла Скалы» ставились также драматические спектакли, и только в начале XIX века театр стал исключительно оперным. В 1812 году на его сцене прошла премьера оперы Дж.Россини «Пробный камень», положившая начало россиниевскому периоду истории театра. С 30-х годов XIX века история «Ла Скалы» связана с творчеством Г.Доницетти, В.Беллини, Дж.Верди. Во второй половине XIX века путь на сцену «Ла Скалы» находят оперные шедевры иностранных композиторов. Здесь впервые в Италии были поставлены «Фауст» Ш.Гуно, «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Зигфрид», «Парсифаль» Р.Вагнера, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.Чайковского, «Борис Годунов» и «Хованщина» М.Мусоргского.

Концертный сезон в «Ла Скале» длится с декабря по июнь (осенью на его сцене проводятся симфонические концерты). Особой торжественностью отличается открытие сезона. Это всегда 7 декабря – день Св.Амвросия, святого покровителя Милана.

Десятки книг написаны о миланской публике и происшедших на спектаклях событиях и случаях – порой комичных, а порой драматичных – за более чем двухсотлетнюю историю театра. Сколько звезд вспыхнуло на его сцене! Сколько сокрушительных провалов она знала... Миланская оперная публика – это совершенно особый разговор. Она может восторженно превознести, но может и безжалостно растоптать. И это невзирая на имена. В 1904 году, например, «Мадам Баттерфляй» Пуччини на премьере в «Ла Скале» получила такой плохой прием, что была исключена из репертуатра театра более чем на двадцать лет и вновь дана лишь в 1925 году. Волнующая история рассказывается об исполнении «Турандот» – оперы, которую Пуччини не успел закончить. После смерти композитора ее дописал, как известно, Франко Альфано. Премьерой в «Ла Скале» дирижировал Артуро Тосканини. Дойдя до того момента, где прерывается запись Пуччини, Тосканини положил свою палочку, повернулся к публике и сказал: «Здесь опера кончилась. Маэстро умер», после чего покинул дирижерский пульт.

соответствует смыслу и ритму поэзии, что гармонии, поначалу казавшиеся ему монотонно простыми, на самом деле звучат поразительно современно, особенно благодаря своим диссонансам, и что общий эффект оказывается одновременно и глубоко серьезным, и страстно трагическим. Даже неподготовленный слушатель найдет значительное разнообразие в том, как смело хор комментирует происходящее, как свежо звучат вступления к множеству дуэтов (впервые нашедшим применение в опере), сколь богато оркестровое письмо.

Оркестровка «Орфея» — вещь совершенно исключительная для того времени. Оркестр здесь состоит из 2 клавесинов, 1 двойной арфы, 2 киттароне, 2 басовых цитр (которые весьма приблизительно можно охарактеризовать как очень большие лютни), 3 басовых виол да гамба (предшественниц контрабаса), 2 органов с деревянными трубами и 1 с язычковыми (регаль), 2 скрипок пикколо во французском роде, 12 виол различных размеров, 4 тромбонов, 2 корнетов, 2 высоких блокфлейт, 1 высокой трубы (называемой кларино) и 3 засурдиненных труб. В наши дни большая проблема заполучить такую коллекцию инструментов и собрать сорок музыкантов, хорошо владеющих ими. В наши дни для исполнений этого произведения используют транскрипцию партитуры для современных инструментов. Аналогичным образом современные вокальные техники столь отличаются от того, что имел в виду Монтеверди, что вокальные партии также подвергаются переработке, например партия Орфея иногда исполняется баритоном (хотя музыка XVII века не ориентировалась на голос, аналогичный современному оперному баритону), иногда тенором, а как-то раз — на Флорентийском фестивале 1949 года — переодетой в мужское платье контральто Федорой Барбьери.

Короче говоря, мы не можем в настоящее время исполнить оперу так, чтобы она прозвучала похоже на то, что слышал сам композитор. Но что касается меня, то я далеко не уверен, что такое звучание, окажись у нас возможность услышать его, нам бы понравилось. Вкусы, особенно вкусы музыкальные, меняются кардинально и необычайно быстро. Не будем огорчаться по этому поводу. Пока исполнители компетент-

ны, пока царит дух понимания, пока публика будет давать себе труд слушать, внимая разумом и сердцем, величие этого творения будет цениться.

ПРОЛОГ

После увертюры, которую современники Монтеверди — елизаветинцы — могли бы назвать «фанфарами труб» (приветствие семейству Гонзага), сопрано или меццо-сопрано, олицетворяющее Музыку, выходит на авансцену перед занавесом. Звучит шестистраничный пролог. Пение Музыки прерывается ритурнелями. Она прославляет действие своего искусства на души людей и сообщает зрителям, что рассказ ее будет об Орфее, пение которого обладало магической силой, укрощало диких зверей и адских духов. Она требует почтительного молчания — даже от природы, — пока звучат прекрасные звуки («Io la Musica» — «Я — Музыка»).

ДЕЙСТВИЕ I

Нимфы и пастухи — соло и хором — торжественно и экстатично поют о том, как они счастливы по поводу бракосочетания Орфея и Эвридики, которое будет отпраздновано сегодня же («In questo lieto e fortunato giorno» — «В этот счастливый и радостный день»). Жених и невеста также поют о своем счастье, и все действие завершается чудесным радостным полифоническим хором («Vieni, Imeneo» — «Приди, Гименей»).

ДЕЙСТВИЕ II

В отсутствие своей невесты Орфей с восторгом поет о ней, уподобляя Эвридику солнцу, которое обращает ночи в дни. Пастухи, опять-таки сольно, дуэтом и хором, поют о том, что они рады слышать об их наслаждении, и просят его спеть им под аккомпанемент своей лютни. Он поет арию,

состоящую из четырех стансов, которая своим ликующим настроением и стремительными танцевальными ритурнелями резко контрастирует его более раннему грустному состоянию.

Радостное настроение улетучивается с появлением вестницы — спутницы Эвридики по имени Сильвия. В длинном и патетичном рассказе она сообщает ужасные новости: Эвридику укусила в ногу ядовитая змея и она только что умерла на ее, Сильвии, руках («In un fiorito prato» — «На цветущем лугу»). Орфей потрясен, он не в состоянии вымолвить ни слова, а пастухи поют об охватившем их ужасе. Тогда Орфей говорит о своем трагическом решении. Он отправится петь свои песни царю царства теней и выведет Эвридику обратно, чтобы она могла еще раз увидеть звезды. Скорбная ария завершается необычайно выразительной мелодией («Tu sei morta, mia vita» — «Ты мертва, жизнь моя»).

Действие заканчивается хором пастухов и нимф, разделяющих скорбь Орфея («Ahi, caso acerbo!» — «Увы, жестокая судьба!»). Вестница сокрушается по поводу того, что принесла эти ужасные новости. Больше она в опере не появляется, но двух ее выходов в этом действии оказалось достаточно для того, чтобы создать довольно привлекательный и патетичный портрет этого второстепенного персонажа.

ДЕЙСТВИЕ III

Аллегорический персонаж Надежда привела Орфея к границе царства Плутона, где он должен пересечь реку Стикс. Он просит свою водительницу помочь ему и в дальнейшем его пути, но она отвечает, что дальше он должен отправиться один, поскольку над входом в царство теней имеется грозная надпись: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Она удаляется («Ecco l'atra palude» — «Вот мрачное болото»).

Суровый лодочник Харон с пристрастием допрашивает Орфея, что он здесь делает. Это царство не для живых. Орфей тщетно просит подземного стража перевезти его через «реку забвения» («Or tu ch'innanzi morte a queste rive» — «Тебе не место на этих берегах»). Орфей молит о жалости; Харон

признает, что музыка Орфея привлекательна, и дает утешение, но поскольку в его душе нет места для жалости, она его не трогает. Орфей становится еще более красноречивым («Ahi sventurato amante» — «Увы мне, несчастному влюбленному») и завершает свою мольбу, повторяя слова: «Верните мне мою возлюбленную, о боги Тартара!» И хотя жалости по-прежнему нет в груди Харона, нежная музыка Орфея усыпляет и его. Повторяя эти щемящие душу слова, Орфей садится в лодку и переправляется на другой берег. Финальный хор описывает его путешествие по бурным водам в хрупкой ладье.

ДЕЙСТВИЕ IV

В Гадесе (Аиде) Прозерпина со слезами умоляет своего мужа Плутона вернуть Эвридику ее несчастному мужу, который перешел границы царства смерти и теперь страстно взывает к ней. Плутон, тронутый слезами своей любимой жены, соглашается исполнить ее желание. Однако он выдвигает одно условие: на пути на землю Орфей ни разу не должен обернуться и взглянуть на Эвридику. Если Орфей не выполнит этого условия и обернется, Эвридика навечно исчезнет во тьме. Плутон посылает вестника объявить о своем решении обоим — Орфею и Эвридике, и весь его двор, состоящий из хора духов, славит его за великодушие.

В длинной сцене, по музыке необычайно разнообразной, Орфей ведет Эвридику по пути к свету. Поначалу он невероятно счастлив, но постепенно им овладевают все более и более мрачные мысли из-за невозможности увидеть свою любимую жену. Орфею начинает казаться, что Плутон по злобе своей запретил ему смотреть на Эвридику. Вдруг он слышит страшный шум; он уверен, что это явились фурии, чтобы забрать у него его жену. Он поворачивается, чтобы посмотреть, что с Эвридикой, и в тот же миг она исчезает во тьме («Ahi, vista troppo dolce e troppo amara» — «Ах, слишком сладостное и горестное видение»). Орфей устремляется за нею, но таинственная сил выносит его к свету, к живым («Dove t'en vai, mia vita?» — «Куда же ты уходишь, жизнь моя?»). Действие завершается хором духов, который морализирует

о том, что, хотя великий Орфей смог победить Аид, он не смог победить самого себя («E la virtue un raggio» – «Доблесть как луч»).

ДЕЙСТВИЕ V

Скитаясь по пустынным просторам Фракии, Орфей поет свои скорбные песни («Questi i campi di Tracia» – «Эти луга Фракии»). Дважды на его стенания отзывается нимфа Эхо. (Монтеверди достигает здесь поразительного музыкального эффекта). Аполлон, бог музыки, предстает перед ним, обращаясь к нему как к своему сыну, и предлагает взять его на небеса, где он сможет открыть красоту Эвридики в солнце и звездах. Вместе они возносятся на небо. При этом звучит расцвеченный виртуозными колоратурами их дуэт.

Опера завершается счастливым хором пастухов («Vanne Orfeo, felice appieno» – «Ступай, Орфей, вкусить полное блаженство»); на их природу указывает ремарка в партитуре – «Мореска», то есть мавританский танец (в его английской форме). Классические трагедии всегда кончаются на ноте облегчения. Именно так кончается опера Монтеверди. В либретто, однако, имеется заключительная сцена, которую композитор отказался положить на музыку. В ней повествуется о том, как Орфей был разорван на куски фракийскими женщинами, разгневавшимися на него за то, что он слишком долго оплакивал свою Эвридику. Так кончается история об Орфее в том варианте мифа, который излагается во всех книгах по античной мифологии.

СКАЗКИ ГОФМАНА

Опера в трех действиях с прологом и эпилогом Жака Оффенбаха на либретто (по-французски) Жюля Барбье, основанное на пьесе самого Барбье и Мишеля Карре, которая, в свою очередь, основана на трех новелалх Э.Т.А.Гофмана.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛИНДОРФ, *нюрнбергский советник*	*бас или баритон*
СТЕЛЛА, *оперная певица*	*сопрано*
АНДРЕАС, *ее слуга*	*тенор*
ЛЮТЕР, *хозяин кабачка*	*бас*
ГОФМАН, *поэт*	*тенор*
НИКЛАУС, *его друг*	*меццо-сопрано*
СПАЛАНЦАНИ, *физик-изобретатель*	*тенор*
КОШНИЛЬ, *его слуга*	*тенор*
КОППЕЛИУС, *партнер Спаланцани*	*бас или баритон*
ОЛИМПИЯ, *механическая кукла*	*сопрано*
ДЖУЛЬЕТТА, *куртизанка*	*сопрано*
ШЛЕМИЛЬ, *ее поклонник*	*тенор*
ПИТТИКИНАЧЧО, *ее обожатель*	*тенор*
ДАПЕРТУТТО, *злой гений*	*баритон*
КРЕСПЕЛЬ, *мюнхенский советник*	*баритон*
АНТОНИЯ, *его дочь*	*сопрано*
ФРАНЦ, *его слуга*	*тенор*
Д-Р МИРАКЛЬ, *врач*	*бас или баритон*
ГОЛОС МАТЕРИ АНТОНИИ	*меццо-сопрано*
МУЗА ПОЭЗИИ	*сопрано*

Время действия: начало XIX века.
Место действия: Германия и Италия.
Первое исполнение: Париж, 10 февраля 1881 года.

«Гофман» в нашем заголовке — это талантливый немецкий автор, юрист, композитор, литературный критик и карикатурист, получивший при крещении имена Эрнст Теодор Вильгельм Гофман. Он изменил свое третье имя на Амадей (Амадеус) из-за своей страстной любви к творениям Моцарта, чьего «Дон-Жуана» он интерпретировал в высшей степени романтически. Эта его трактовка оказала значительное влияние на современников. Он написал также три новеллы, которые легли в основу оперы Оффенбаха, хотя сам он не был героем ни одной из них, как это произошло в опере. Кроме того, у Гофмана они намного более мрачны и романтичны, чем их трансформации в либретто данной оперы. (Названия новелл Гофмана таковы: «Песочный человек», «Сказка о потерянном изображении» и «Советник Креспель»).

За тридцать лет до того как была сочинена эта опера, ее либреттисты исполнили в театре «Одеон» в Париже комедию, не имевшую большого успеха. Она называлась «Les contes d'Hoffmann». В ней три молодых героя этих сказок были превращены в самого Гофмана, а название оперы стало своеобразным каламбуром: «Сказки Гофмана» стали сказками Гофмана как потому, что их автор — Гофман, так и потому, что они повествуют о Гофмане. Когда эта комедия оказалась уже почти забытой, Барбье переработал ее в либретто и с успехом предложил его Гектору Саломону, Шарлю Гуно и Жаку Оффенбаху. Саломон был совершенно очарован либретто, но в конце концов деликатно уступил его своему коллеге, Оффенбаху.

В это время Оффенбах был самым блестящим композитором французских оперетт, исполнявшихся с огромным успехом, и никто с тех пор не осмеливался соперничать с ним. Он создал к тому моменту почти сотню этих музыкальных сладостей, но среди них не было ничего серьезного. Эта опера потребовала от него огромных усилий, он работал очень тяжело, был в то время серьезно болен и молился, чтобы не умереть, не увидев оперу на сцене. Он дожил до того момента, когда опера была исполнена в домашней обстановке под аккомпанемент фортепиано, затем он забрал рукопись, чтобы переписать партию Гофмана, ко-

торая была сочинена для баритона, а теперь он хотел, чтобы это был тенор. Но он не дожил до того дня, когда опера была впервые представлена публике и имела огромный успех; он не успел даже закончить оркестровку. Первое действие он оркестровал сам; остальное суждено было сделать Эрнсту Гиро, который оказал аналогичную услугу «Кармен», сочинив для нее речитативы уже после смерти Бизе.

Опера с самого начала имела огромный успех в Париже, где уже в первый сезон была исполнена 101 раз. Однако при первом своем путешествии за границу по иронии судьбы ее постигла такая же трагедия, какая постигла за шестьдесят лет до этого в Берлине «Ундину» — шедевр самого Гофмана: во время второго представления «Сказок Гофмана» в Вене в театре, в котором она шла, возник пожар, приведший к человеческим жертвам. Это параллель, которая словно взывает к духу самого Гофмана, помешала быстрому успеху «Сказок» в Германии. Но в конце концов опера вошла в традиционный постоянный репертуар в этой стране, как, впрочем, и во всем мире.

Первоначальным намерением композитора, в наши дни выполняемым крайне редко, было то, чтобы роли Линдорфа, Коппелиуса, Дапертутто и д-ра Миракля исполнялись одним и тем же баритоном, дабы серия гофмановских злых гениев предстала как одна личность, но в разных ипостасях. Подобным же образом одно сопрано должно было, по замыслу автора, представлять Стеллу, Олимпию, Джульетту и Антонию — всех четырех возлюбленных Гофмана. Но вокальные требования к этим партиям столь велики, что очень немного найдется баритонов и сопрано, которые могли бы быть на высоте предъявляемых их партиями требований. Как бы то ни было, знание первоначальных намерений композитора открывает для слушателя любопытные перспективы восприятия «Сказок». Известные аналогичные опыты с поручением исполнения второстепенных теноровых партий Андреаса, Кошниля, Питтикиначчо и Франца одному певцу, кажется, продиктованы скорее экономическими, нежели драматургическими соображениями.

ПРОЛОГ

Занавес подымается, и мы видим переполненный кабачок некоего Лютера в Нюрнберге. В театре по соседству дают «Дон-Жуана», и сейчас, по-видимому, там дело идет к антракту. Но не слышно никаких звуков, кроме невидимого хора «Духов пива», поющих во славу самих себя. В погребок медленно входит советник Линдорф; он подкупает Андреаса, слугу оперной примадонны Стеллы, чтобы тот дал ему некое письмо. Оно адресовано поэту Гофману, причем в конверте ключ, чтобы поэт мог войти в ее комнату сегодня ночью. (Во многих постановках оперы этот эпизод совершенно опускается, вместе с партиями Линдорфа и Стеллы).

Когда в театре, о существовании которого мы догадываемся, действительно настает антракт, толпа студентов шумно заполняет этот винный погребок, требуя у гостеприимного хозяина холодного пива. К ним присоединяется Гофман, которого сопровождает всегда находящийся при нем его друг Никлаус. Гофман в несколько странном настроении. Только что он повстречал одного подвыпившего и теперь он описывает его поэтично и реалистично. От него требуют песню, и он поет ее. Она называется «Легенда о Клейнзаке, жившем в Эйзенахе». В середине песни он переходит на рассказ о своей возлюбленной, Стелле, но потом он все же заканчивает «Легенду» и, отпустив несколько колкостей Линдорфу, предлагает провести вечер, рассказывая своим хорошим приятелям историю о трех своих возлюбленных. (Стелла, поясняет он в зал, символизирует всех их трех — актрису, куртизанку и юную девушку.) И когда пролог заканчивается, он произносит имя своей первой возлюбленной. Это Олимпия...

ДЕЙСТВИЕ I

В первой сказке Гофмана два злодея — Спаланцани и Коппелиус. Вместе эти два шарлатана сконструировали прелестную механическую куклу и дали ей имя — Олимпия.

Теперь они поссорились, решая, кому же из них она принадлежит. Гофман, молодой студент, желает заниматься у Спаланцани, этого псевдоученого, и первый, всего лишь мимолетный взгляд на куклу становится для него роковым — он без памяти влюбляется в Олимпию. Его друг Никлаус пытается поддразнивать его и поет балладу. Но Гофман не воспринимает предупреждение, сделанное в столь живой форме. И тогда Коппелиус продает Гофману магические очки, глядя через которые видишь Олимпию как живую.

Спаланцани и Коппелиус приходят к соглашению: Спаланцани предлагает чек банковского дома Элиаса на пятьсот дукатов за то, чтобы Коппелиус молчал. Последний, ликуя, соглашается и советует Спаланцани выдать свою Олимпию замуж за глупого юнца, Гофмана. Заикающийся слуга Кошниль возвещает о прибытии многочисленных гостей, желающих посмотреть Олимпию. Ее выносят, и под аккомпанемент арфы она поет прелестную, очень трудную колоратурную арию. Все гости отправляются обедать, а Гофман остается один, отдаваясь сладостному любовному чувству к кукле. На нем волшебные очки. Он случайно нажимает одну из механических кнопок Олимпии, и, когда она на это произносит слова «Да, да», он просто на небесах от счастья, поскольку думает, что она дает ему свое согласие. Он устремляется за нею, а секундой позже вновь появляется Коппелиус. Он выяснил, что чек, который ему всучил Спаланцани, фальшивый, поскольку банк Элиаса обанкротился. Теперь Коппеллиус клянется отомстить.

Со звуками вальса возвращаются гости. Олимпия, как партнерша Гофмана, танцует столь неистово, что ее создатель (изобретатель Спаланцани) опасается, что она разобьется. Но ничто не может остановить эту механическую игрушку. Она даже поет стремительный вальс, поднимаясь в своем пении до почти невероятного *ля бемоль*. Она вальсирует, причем уже за пределами комнаты, и Коппелиус устремляется за нею. Никто не успевает преградить ему путь: он хватает куклу и разбивает ее на куски. Гости застывают, пораженные. Магические очки Гофмана спада-

ют, и в отчаянии он вскрикивает: «Она механическая; она механическая!» Гости смеются над ним. Двое негодяев гневно выясняют свои отношения. Действие кончается общей сумятицей.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие может быть названо «баркарольным». Оно начинается и заканчивается широко известной, мерно колышущейся мелодией; она пронизывает все действие. (Оффенбах позаимствовал эту мелодию из одной из своих оперетт – «Рейнские русалки»). Сначала ее поют куртизанка Джульетта, Никлаус и гости, собравшиеся в роскошном доме Джульетты в Венеции. Затем Гофман, один из гостей, поет песню, в которой высмеивается прочная вечная любовь. Но всегда благоразумный Никлаус предостерегает Гофмана от грозящей опасности. Гофману, как он считает, суждено будет вскоре стать соперником очень уж напоминающего дьявола Шлемиля, влюбленного в Джульетту. Со своей же стороны Гофман лишь смеется над абсурдной, как ему кажется, идеей влюбиться в куртизанку.

Но вот на сцене появляется действительно мрачная фигура. Это колдун Дапертутто, он поет свою арию о бриллианте, расхваливая почти сверхъестественные достоинства своего сокровища. Он зовет Джульетту и, играя на ее тщеславии, убеждает ее попытаться овладеть мыслями Гофмана, точно так же, как она уже овладела всеми помыслами Шлемиля. Он хочет, чтобы она отражалась – в буквальном смысле слова – в Гофмане, как в зеркале. Но зеркало есть символ души, и именно душой хочет завладеть дьявол.

Джульетта, будучи не в силах противиться Дапертутто, соглашается на этот «эксперимент» — обольстить Гофмана. Она молит Гофмана о любви, и он отдается чувству страстно и безоглядно. Но пока они целуются, является все общество и первый – Шлемиль. Они застают их вместе. Дапертутто коварно спрашивает поэта: «Вы всегда так бледны?» – и протягивает ему зеркало, чтобы Гофман смог убедиться, что в нем нет его отражения, то есть, что он

лишился души. Стекло пусто, словно какой-то волшебник стер его отражение в зеркале. В этот момент звучит великолепный секстет; сначала слышатся отдельные мотивы баркаролы, а затем она исполняется еще раз, вся целиком от начала до конца. Звучит лишь хор за сценой, но само действие на сцене очень драматично. Гофман требует у Шлемиля ключи от комнаты Джульетты. Между ними происходит дуэль, в которой Гофман сражается шпагой Дапертутто. Шлемиль падает, пораженный шпагой противника. Гофман вытаскивает ключи — и в этот момент он видит Джульетту, отплывающую на гондоле, в объятиях Питтикиначчо. Он вновь предан, и Никлаус спешит увести Гофмана, пока его не арестовали за убийство Шлемиля.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие повествует о самой большой любви Гофмана — Антонии. Антония — молодая, еще неопытная певица, дочь великой актрисы. Она живет в Мюнхене со своим отцом, и, когда действие начинается, она находится в музыкальной гостиной и поет о своей потерянной любви. Это Гофман, которого она не видела уже целый год, но которого надеется увидеть вновь. Ее отец, советник Креспель, убеждает ее отказаться от пения, и она обещает ему это, ведь она, сама не зная об этом, неизлечимо больна чахоткой.

Когда Креспель приказывает Францу, этому глухому слуге, выпроводить всех гостей, тот выполняет распоряжение, демонстрируя при этом очень комичное непонимание. В самом деле он вызывает довольно жалкое чувство, когда говорит нам — в своей маленькой песенке, — как не оценены его музыкальные таланты. Конечно же, ему не удается выпроводить Гофмана, который пришел еще раз повидать Антонию. Двое влюбленных нежно приветствуют друг друга и вскоре вместе поют нежный дуэт, который они пели когда-то в лучшие времена своей жизни. Гофман обеспокоен необъяснимым плохим самочувствием Антонии, и, когда она

уходит, он скрывается за портьерой, надеясь выяснить эту тайну.

Является злой гений этого акта — он в облике д-ра Миракля, шарлатана, который повинен в смерти матери Антонии. Креспель ненавидит Миракля, но не в состоянии выгнать его из дома, и д-р Миракль продолжает следить за здоровьем Антонии. Он заставляет ее петь (и ее голос слышен за сценой). Гофман, слышащий это, начинает понимать. Три персонажа образуют великолепный мужской терцет: Миракль прописывает Антонии лекарство, Креспель протестует против ее пения, а Гофман с изумлением взирает на дьявола. Наконец Миракль покидает дом, и когда Гофман еще раз оказывается вместе с Антонией, он добивается от нее обещания больше никогда не петь.

Но последнее слово все же за д-ром Мираклем. Он сверхъестественным образом возвращается сквозь стену и пытается уговорить Антонию спеть еще раз. Сначала ему это не удается, и тогда он производит чудо с портретом матери Антонии, который висит на стене: картина начинает уговаривать Антонию спеть; д-р Миракль извлекает скрипку, чтобы саккомпанировать ей; голос Антонии становится все выше и выше. В конце концов это оказывается слишком большим напряжением для нее, и она падает без чувств, умирая. Гофман врывается в комнату и в отчаянии кричит. Обвинения, которые Креспель бросает Гофману, теперь столь же бессмысленны.

ЭПИЛОГ

Пока происходит перемена декораций, оркестр спокойно исполняет музыку того хора, который подвыпившие друзья Гофмана пели незадолго перед тем, как поэт начал свой рассказ в прологе. И когда занавес поднимается, мы вновь оказываемся в кабачке Лютера, где все сидят в том же положении, в каком они были, когда последний раз опустился занавес и скрыл от нас кабачок в прологе.

«Это была сказка о моих возлюбленных, — заключает Гофман. — Я никогда их не забуду». В этот момент Лютер, хо-

зяин кабачка, разрушает чары рассказа Гофмана: он входит, чтобы сообщить, что Стелла, прославленная оперная певица, обожаемая Гофманом, имела огромный успех в «Дон-Жуане», и Линдорф, незамеченный, выходит, чтобы встретить ее. Тем временем Никлаус объясняет смысл сказок Гофмана: Олимпия, Антония и Джульетта — актриса, сама невинность и порок — все это воплотилось в одной женщине — Стелле. Он предлагает тост за нее, но Гофман гневно отвергает его. Он требует, чтобы каждому было налито. Поскольку это более соблазнительное предложение, студенты поднимают свои бокалы, поют застольную песню, после чего удаляются в другую комнату.

Остается лишь Гофман, он весьма захмелел. На короткое мгновение появляется Муза поэзии, чтобы утешить его мыслью, что любовь делает человека великим, но даже еще больше это способны сделать слезы. Вдохновленный этим элементарным догматом романтизма, Гофман разражается страстной мелодией, которую он пел Джульетте, а затем падает совершенно обессиленный в кресло. Здесь находит его Стелла, которую на руках вносит в комнату Никлаус. «Гофман спит?» — спрашивает она. «Нет, он страшно пьян», — отвечает его добрый друг и поворачивает Стеллу к ее новому любовнику, советнику Линдорфу. Но прежде чем уйти им вместе, она бросает розу к ногам бесчувственно лежащего Гофмана. За сценой студенты вновь поют свою застольную песню.

СЛУЖАНКА-ГОСПОЖА

Одноактная опера-буффа Джованни Баттиста Перголези на либретто (по-итальянски) Джованни Антонио Федерико.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОКТОР УБЕРТО, *холостяк*	*бас*
СЕРПИНА, *его служанка*	*сопрано*
ВЕСПОНЕ, *его слуга*	*мимическая роль*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Неаполь.
Первое исполнение: Неаполь, 28 августа 1733 года.

Между действиями таких, в высшей степени формализованных развлечений XVIII века, какими является opera seria (*итал.* — серьезная опера, своего рода высокая трагедия с присущей ей определенной монотонностью)[1], было принято вносить разнообразие посредством intermezzo (*итал.* — интермеццо)[2] — коротких музыкальных представлений в жанре низкой комедии, для которых требовалось всего лишь два певца — сопрано и бас — и порой актер-мим (то есть актер без вокальной партии). «Служанка-госпожа» была написана, чтобы служить именно таким intermezzo для трехактной оперы самого же Перголези «Гордый плен-

[1] Единственная подлинная opera seria, представленная в этой книге — «Юлий Цезарь» Генделя (см. с. 600).

[2] Описание современного intermezzo — см. «Секрет Сузанны» Эрмано Вольф-Феррари (с. 454).

ник», традиционной opera buffa, требующей мужского сопрано (кастрата) для главной женской партии и подлинного женское контральто для роли короля готов. Подобно пяти другим opera seria, которые Перголези сочинил за четыре года своей карьеры оперного композитора, «Гордый пленник» провалился. А вот «Служанка-госпожа» имела огромный успех. Две интермедии, из которых она состоит, могут исполняться — и так впоследствии и делалось — как одноактная комедия. Мелодии оперы простые и веселые, а ее перипетии и характеры, рожденные непосредственно комедией XVIII века, не только очень доходчивы, но и необычайно реалистичны. Так родилась музыкальная форма, получившая известность как opera buffa, у которой оказалась долгая и почетная история, а ее классический пример — «Служанка-госпожа» — имела сценическую жизнь почетную и столь же долгую. (Строго говоря, эта форма, возможно, родилась пятью годами раньше с «La contadina» — первым интермеццо, основанном на реальной пьесе. Но маленькое творение Перголези было первым, которое заслужило всеобщее признание.)

Перголези умер в 1736 году в возрасте двадцати шести лет. Он так и не узнал, что десятью годами позже, когда итальянская труппа поставила это его небольшое произведение в Париже, оно стало причиной оперной войны, получившей известность как «война буффонов». Широко уважаемые Рамо и Люлли сочиняли тогда величественные и патетические произведения, которые вызывали критические отзывы таких интеллектуалов, как Руссо и Дидро. «Служанка-госпожа» дала им оружие для атаки на формальные музыкальные развлечения, любимые королем. Кстати, королева предпочитала тогда музыкальных мятежников. Результатом этой войны было, по меньшей мере, шестьдесят памфлетов на эту тему, приобретшая успех opera buffa самого Руссо, называющаяся «Деревенский колдун» (она стала образцом для «Бастьена и Бастьенны» Моцарта — см. с. 75), и почти две сотни исполнений перголезиевского шедевра.

Мы не склонны всю эту парижскую разноголосицу приписывать только лишь долгой жизни этой комедии; капри-

зы оперного вкуса привели все-таки к тому, что в течение одного или двух поколений слушателей XIX века эта опера совершенно не ставилась на оперной сцене. Но очарование и живость этого шедевра побудили возродить его в 1860-е годы. С тех пор «Служанка-госпожа» сохраняет свой статус самой ранней оперы, регулярно возобновляемой почти всеми оперными труппами в мире, начиная со студенческого театра и кончая «Метрополитен-опера» и другими августейшими музеями.

ИНТЕРМЕЦЦО I

У Уберто, респектабельного неаполитанского доктора, двое слуг — прелестная девушка по имени Серпина и немой Веспоне. Уберто в сердцах жалуется, что девушка не несет ему завтрак (шоколад). Когда слуги входят, он пытается прочитать им обоим нотацию, считая их невнимание к нему преднамеренным. Серпина не только не просит прощения, но и парирует каждый упрек Уберто. Шоколад не был приготовлен — ну и что? Хозяин благополучно обойдется без него. Это заставляет Уберто спеть его первую арию «Sempre in contrasti» («Всегда наперекор»), в которой он продолжает жаловаться, но уже демонстрирует некоторую слабость, чем не упускает тут же воспользоваться Серпина. Она запрещает ему покидать дом, даже угрожает запереть дверь, а когда он сетует, что у него от нее болит голова, она исполняет арию «Stizzoso, mio stizzoso» («Зачем вам так горячиться?»), в которой рекомендует Уберто внять ее совету. Тогда Уберто приказывает Веспоне найти ему жену — назло Серпине. Жена, говорит Серпина, это действительно как раз то, что ему нужно. А кто же может быть лучшей женой, чем она, Серпина? И первая часть оперы кончается дуэтом «Lo conosco a quegli occhietti» («Понимаю я прекрасно»), в котором Серпина убеждает Уберто в том, что он действительно склонен жениться на своей красивой очаровательной служанке, даже если говорит, будто не хочет этого, а Уберто настаивает на том, что она совершенно сошла с ума, коль так думает.

ИНТЕРМЕЦЦО II

Прошло, по-видимому, некоторое время. И вот Серпина приводит Веспоне к себе в комнату, обряжает его в военную форму, прилепляет ему устрашающие усы. Теперь они оба в заговоре против их хозяина. Когда входит Уберто, она прячет своего сообщника за дверью и вступает в разговор с Уберто. Она говорит ему, что поскольку он отказывается жениться на ней, а она должна соблюдать свои собственные интересы, она обручилась с другим. Его имя — капитан Темпеста (по-итал. — «Буря»), и у него ужасный характер. Это поначалу успокаивает Уберто: опасность женитьбы на служанке миновала, и, когда она поет ему сентиментальную арию о том, как когда-нибудь он вспомнит о ней с любовью («A Serpina penserete» — «Знаю я, вам скучно будет»), его сердце тает. Он соглашается встретиться с этим грозным воякой. И пока Серпина уходит, чтобы привести своего «жениха», Уберто признается публике, что ему искренне жаль бедняжку. К тому же имеется одно тревожное для Уберто обстоятельство: из слов Серпины ясно, что ее жених требует от него огромного приданого — четыре тысячи крон, в противном случае он грозит, что Уберто не поздоровится. Уберто опасается за свой капитал.. Является Темпеста-Веспоне. Получивший обстоятельные наставления Серпины, как себя вести и что делать, он исполняет свою роль просто великолепно. Он грозно врывается в дом (не произнося ни слова) и дает понять Уберто (через Серпину), что требует приданого в четыре тысячи крон. Если он не получит его, то откажется жениться на девушке и, более того, тогда сам Уберто должен будет на ней жениться. Когда же Веспоне делает угрожающие жесты и начинает теснить Уберто, тот сдается. Оказывается, он и сам не прочь жениться на Серпине — она миловидна, да и денежки останутся целы. Защищая Серпину, он предлагает ей руку — как в прямом, так и в переносном смысле. Теперь Веспоне снимает свой наряд и обнаруживает, кто он на самом деле. Но Уберто больше не может на него сердиться. Наоборот, он соединяется со своей невестой в прелестном дуэте «Perte io ho nel core»

(«Что в сердце ощущаю»), в котором они поют о том, как счастливы их сердца (которые бьются, как они говорят, в ритме слов: tippiti, tippiti и tappata, tappata), и который завершается двумя изящнейшими и красноречивейшими фразами:

С е р п и н а: Oh, caro, caro, caro! («О милый, милый, милый!»).

У б е р т о: Oh, gioia, gioia, gioia! («О радость, радость, радость!»).

ТАИС

Опера в трех действиях Жюля Массне на либретто (по-французски) Луи Галле, основанное на одноименном романе Анатоля Франса.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ТАИС, *куртизанка*	*сопрано*
АТАНАЭЛЬ, *молодой монах-отшельник*	*баритон*
НИКИАС, *молодой александриец*	*тенор*
ПАЛЕМОН, *старый монах*	*бас*
СЛУГА НИКИАСА	*баритон*
КРОБИЛЬ, *рабыня*	*сопрано*
МИРТАЛЬ, *другая рабыня*	*меццо-сопрано*
АЛЬБИНА, *аббатисса*	*контральто*

Время действия: IV век нашей эры.
Место действия: Александрия и окружающая ее пустыня.
Первое исполнение: Париж, 16 марта 1894 года.

«Таис» всегда считалась оперой, рассчитанной, что называется, на звезду, то есть произведением, которое имеет наибольший успех, когда дается в исполнении эффектного — как в певческом, так и в сценическом отношении — сопрано в главной партии. Массне сочинил ее в расчете на пленительную Сибилу Сандерсон, парижанку американского происхождения, вызывавшую всеобщее восхищение. В Соединенных Штатах (а также и во Франции) эта роль в сознании любителей оперы в течение многих лет неразрывно связывалась с прославленной певицей и актрисой Мэри Гарден.

Сюжет оперы основан на одноименном романе Анатоля Франса, великого французского писателя, славившегося сво-

ей неподражаемой иронией. Этот сюжет, кстати, не стоит путать с историей другой Таис — той, по наущению которой Александр Великий поджег дворец в Персеполе. Таис Александра закончила свою жизнь царицей Египта, тогда как у героини Анатоля Франса оказалась совершенно другая судьба.

Анатоль Франс дважды в разное время обращался к этому сюжету и написал два его варианта — оба в прозе. Но когда Луи Галле задумал сделать на этой основе либретто, он отважился на эксперимент и создал нечто такое, что сам назвал poesie melique — своего рода ритмизированную прозу или, если угодно, поэзию, не подчиненную метрике и ритму, но которая легко может ложиться на музыкальные фразы. Это оказалось хорошей идеей и в данном случае наилучшим решением. Однако в то время Галле со своим новшеством не нашел подражателей, и только недавно либреттисты вновь обратились к аналогичным идеям.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1 происходит в пустыне неподалеку от Фив, на берегах Нила. Группа монахов-отшельников пребывает за своей вечерней трапезой, состоящей из хлеба, салата, листьев иссопа, меда. Их глава, Палемон, погружен в молитву. Входит Атанаэль, один из монахов. Он весь запылен и измучен: он совершил далекий путь из Александрии, города, в котором он родился. Там восторжествовал дьявол. И ужаснее всего то, что одна куртизанка и актриса — Таис — своей неотразимой красотой развращает молодежь. Атанаэль страстно желает вновь отправиться в Александрию и спасти ее, вырвав ее из рук дьявола. Палемон мягко пытается убедить молодого монаха, что лучше для него было бы думать о своем собственном деле. Но когда все уходят и молодой монах остается один, он вновь видит Таис — на сей раз она предстает перед ним как видение: полуобнаженная, она танцует перед толпой, точно так, как он видел это в Александрии.

Необычайно взволнованный, Атанаэль вновь зовет своих друзей-монахов. Он говорит им, что непременно должен тут

же вновь отправиться в город. И, несмотря на повторные увещевания Палемона, юноша уходит. Сцена завершается тем, что монахи молятся за него, а он тем временем удаляется все дальше и дальше.

Сцена 2. Атанаэль вновь в Александрии. Изящная музыка вступления убеждает слушателя в том, насколько это место приятнее, чем суровая пустыня. Атанаэль останавливается перед великолепным домом своего старого друга Никиаса. Но монах остается совершено равнодушным к виду этого ненавистного ему богатства. Появляется Никиас. Он со всей искренностью сердечно приветствует Атанаэля. И когда молодой отшельник говорит ему о цели своего визита, Никиас восклицает: «Замечательно!» Таис теперь как раз его любовница, и он дает в ее честь пир — это их прощальный праздник. Атанаэль непременно должен присутствовать на нем, считает Никиас, но только одеться ему нужно соответствующим образом, а не являться неопрятным монахом. И вот Никиас призывает двух очаровательных девушек-рабынь, Кробиль и Мирталь, чтобы они омыли Атанаэля и одели его в самые модные александрийские одежды. Девушки в восторге — ведь они находят этого монаха необычайно привлекательным молодым человеком. Исполняя прелестный дуэт, полный веселья, они при этом совершенно преображают юношу и успевают сделать это как раз к приходу гостей, которые являются стремительно и бурно, полные радостного возбуждения. Среди них Таис, обожаемая всеми, самая красивая и очаровательная девушка в городе. Ненадолго она остается наедине с Никиасом и простодушно, но при этом несколько сентиментально, говорит ему, что это их последняя встреча — ведь у него нет больше денег содержать ее. В том, как она высказывает это свое довольно циничное отношение, цинизма, собственно, и нет — ведь условие их встреч было оговорено с самого начала. Таковы правила игры, и Никиас не оспаривает их.

Таис, однако, поражена обликом Атанаэля. Никиас говорит ей, что его друг пришел для того, чтобы обратить ее в христианство. Таис, влекомая — против своей воли — к Атанаэлю, говорит ему, что верит только в силу люб-

ви — той любви, которую она исповедует. Но Атанаэль, почти в буквальном смысле, угрожает ей спасением. Это приводит актрису в негодование, и она на глазах Атанаэля начинает сбрасывать с себя одежды, дабы продемонстрировать любовь Афродиты. Глубоко шокированный Атанаэль убегает со сцены в тот момент, когда Таис, с триумфом взяв верхний *ре бемоль*, восклицает: «Только осмелься приблизиться ты, который отвергаешь Венеру!»

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Таис в своем собственном великолепном доме. Она необычайно красива. Но она устала — устала от той жизни, которую ведет как актриса и как куртизанка. Ее страх — она говорит нам о нем в длинной сцене, в которой она остается одна — состоит в том, что с возрастом она потеряет свою привлекательность. И она молит о вечной красоте — молит то единственное божество, которому она благодарна — богиню любви Венеру.

Затем следует дуэт Таис и Атанаэля, в котором он пытается убедить ее отказаться от греховной жизни ради жизни святой. Он говорит ей — поначалу его доводы оказываются тщетными — о различии между ее любовью и той, которую испытывает он — о различии любви земной и любви небесной. На это она отвечает, что знает только один язык любви — поцелуи. Атанаэль, однако, продолжает убеждать ее, и в какой-то момент они возносят свои молитвы одновременно: он — христианскому Богу, она — Венере.

Неожиданно он сбрасывает с себя роскошные одежды, в которые его облачил его друг Никиас, и предстает перед ней как монах во власянице. Она испугана — теперь она понимает, что вечная жизнь может прийти только с той верой, которую исповедует Атанаэль. И когда она теперь слышит за дверями комнаты полное страсти пение Никиаса, она отсылает своего любовника прочь. Атанаэлю она также приказывает уйти — она должна остаться одна, чтобы все ос-

мыслить и обдумать. Она все еще в смятении, ее мысли путаются. Сцена завершается, когда Таис впадает в истерический смех.

Ее мысли, когда она остается одна, передаются музыкой знаменитого «Размышления» («Meditation»), которая звучит в тот момент, когда меняются декорации.

Сцена 2. Целую ночь Атанаэль лежит на ступенях у дверей дома Таис. В начале сцены слышатся затухающие звуки веселой музыки александрийского празднества. Обращение Таис в христианство произошло. Она выходит из своего дома, готовая отправиться с Атанаэлем, чтобы вести теперь святую жизнь. Он обещает взять ее с собой в монастырь, но первое, говорит он, что она должна сделать, это уничтожить все свое богатство, нажитое в грехе. Она согласна, но одну вещь очень хочет сохранить — это маленькая статуэтка Эроса, бога любви. Таис поет о ней трогательную арию («L'amour est une vertu rare» — «Любовь истинная добродетель»). Но Атанаэль с силой швыряет статуэтку о землю и разбивает ее. Таис, подчиняясь, готова следовать за ним.

Неожиданно врывается Никиас и с ним целая толпа его друзей-гуляк. Пока Таис и Атанаэль отсутствуют, эта толпа поет и танцует; в оркестре в это время звучит знаменитая балетная музыка из «Таис». В самом конце этого оркестрового эпизода возвращается Атанаэль, приветствуемый его друзьями. Но когда вслед за ним появляется Таис, облаченная теперь лишь в шерстяную тунику, они приходят в негодование. Неужели Атанаэль уводит с собой в пустыню их великую царицу красоты? Никогда этому не бывать — и толпа в пьяном возбуждении нападает на монаха. Никиас, однако, оказывается на высоте положения. Он отвлекает толпу тем, что разбрасывает золотые монеты. И когда Таис незаметно ускользает со своим святым наставником, он кричит ей вслед: «Прощай! Память о тебе всегда будет в моей душе!» Он и в самом деле прелестный чувствительный юноша, этот Никиас. Только сейчас он обнаруживает, что Таис и Атанаэль подожгли дом, который теперь весь охвачен пламенем.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1 начинается тем, что Таис и Атанаэль странствуют по безводной пустыне; Таис совершенно измучена усталостью и жаждой. Когда они достигают оазиса, Таис хочет только одного отдыха; ее хрупкое тело не может вынести такого наказания. Сначала Атанаэль суров с нею: святая жизнь, согласно его убеждению, требует умерщвления плоти. Но вскоре он замечает, как изранены ее ноги, и его сердце переполняется чувством сострадания. Он омывает ноги Таис и отправляется на поиски плодов и питья для нее. Пока оркестр исполняет музыку «Meditation», она молится христианскому Богу, вознося ему благодарность.

Возвращается Атанаэль. Он приносит фрукты и воду. Вместе с Таис они поют нежный дуэт. Восстановив силы, они намереваются продолжить свой путь. Они достигают монастыря, монахини которого сердечно встречают Таис. Во главе процессии монахинь аббатисса монастыря Альбина. Монахини поют латинскую молитву Господу. Атанаэль заботливо передает Таис аббатиссе; Таис же нежно прощается с человеком, спасшим ее душу. «Adieu, mon pere» («Прощай, мой отец») — ни разу за всю оперу она не произнесла собственного имени Атанаэля. И вдруг — впервые — Атанаэль ясно осознает, что он любит Таис и что никогда больше он не сможет увидеть ее. Вопль отчаяния вырывается у него из груди, когда монахини удаляются, уводя с собой Таис.

Сцена 2. Анатоль Франс был большим сатириком и несравненным насмешником. Парадокс этой истории в том, что великая выразительница земной любви — Таис — становится христианской святой, в то время как великий выразитель самоотречения в любви небесной — Атанаэль — в конце концов отвергает эту любовь ради земной любви к грешнице. В сцене, которая почти всегда опускается как необязательная, Атанаэль борется с искушением в своей лачуге отшельника, но посещающее его видение умирающей Таис заставляет его бежать к ней, чтобы увидеть свою возлюбленную в последний раз.

Сцена 3. Атанаэль является в монастырь; он успевает прийти вовремя. Три месяца Таис умерщвляла свою плоть. И вот теперь она лежит и умирает. Альбина и другие монахини оплакивают ее как самую святую из них всех. Измученный страданиями, вбегает Атанаэль. Умирающая Таис узнает его, но теперь тщетны его попытки убедить ее, что истинная любовь — это любовь между человеческими существами, любовь земная. «Вернись, о Таис, к жизни, в мир наслаждений, и будь моей!» — обращается к ней с мольбой Атанаэль. Когда вновь слышится мелодия «Meditation», Таис уверена, что видит ангелов и самого Бога, готовящихся принять ее на небе. Взбунтовавшийся монах совершенно сражен: он видит грешницу, обращенную им в христианство, умирающей смертью святой.

ТАЙНЫЙ БРАК

Опера-буффа в двух действиях Доменико Чимарозы на либретто (по-итальянски) Джованни Бертати, основанное на английской комедии с таким же названием Джорджа Колмана Старшего и Дэвида Гаррика.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДЖЕРОНИМО, *купец*	*бас*
ЛИЗЕТТА, *его старшая дочь*	*сопрано*
КАРОЛИНА, *его младшая дочь*	*сопрано*
ФИДАЛЬМА, *его сестра*	*меццо-сопрано*
ПАОЛИНО, *бухгалтер Джеронимо*	*тенор*
ГРАФ РОБИНЗОН, *англичанин*	*бас*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Болонья.
Первое исполнение: Вена, 7 февраля 1792 года.

«The Secret Marriage» — так эта опера обычно называется в Англии. Я же предпочитаю переводить ее название как «The Clandestine Marriage», поскольку таково название комедии Джорджа Колмана Старшего и Дэвида Гаррика, на основе которой Джованни Бертати создал свое либретто. Я не отрицаю, Бертати внес значительные изменения в либретто. Так, всех основных персонажей, за исключением одного, он превратил из англичан в итальянцев; он исключил одного из наиболее важных участников комедии — отца благородного воздыхателя; упростил и сократил сюжет, как вынужден делать всякий либреттист; и перенес место действия из Лондона в Болонью. Но в самом главном интрига и моти-

вировки поступков остались такими же, как в пьесе. Потому мне кажется вполне резонным сохранить название произведения, которое дал своему детищу классик английской сцены, тем более что пьеса эта имела огромный успех еще за четверть века до того, как Бертати открыл ее для себя, и с тех пор она остается в золотом фонде нашей литературы.

Что касается оперы, то она тоже имела успех с самого начала и остается единственной из шестидесяти пяти опер Чимарозы, которую слушают в нашем столетии. Это была его сорок девятая попытка и единственный успех. Много странствовавший итальянский композитор только что вернулся из России, где он был придворным композитором Екатерины II, чтобы занять аналогичный пост в Вене — пост, к которому так стремился Моцарт. Он написал «Тайный брак» для двора императора Леопольда II. Опера настолько понравилась монарху, что он (по крайней мере так повествует история) пригласил актеров на обед, после чего потребовал исполнения ее на бис. История оперы не знает другого столь продолжительного биса.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. После веселой и жизнерадостной увертюры, иногда исполняемой как концертная пьеса, занавес поднимается, и мы видим гостиную XVIII века. Это гостиная Джеронимо, богатого болонского купца с большими социальными амбициями и туговатого на ухо. Он надеется, что эти его амбиции могут реализоваться, если обе его дочери выйдут замуж за благородных женихов. Но он еще не в курсе того, что Каролина, младшая из двух, уже вышла замуж за Паолино, его собственного бухгалтера. Молодожены открываются в паре дуэтов. Из первого (и последующего речитатива) мы узнаем о положении дел. Каролина убеждает мужа открыть Джеронимо тайну их брака. В конце концов, говорит она, несмотря на его резкий характер, он, в сущности, человек добрый и, безусловно, через день-два простит их. Паолино, однако, склонен подольше подождать. Он устроил визит к ним графа Робинзона, английского милорда,

который за приданое в сто тысяч скудо готов жениться на старшей сестре, Лизетте. Если это произойдет, Джеронимо будет так благодарен Паолино, что простит его. Он показывает письмо от Робинзона, в котором сообщается о его скором прибытии, и Каролина соглашается, что действительно лучше подождать. Второй дуэт — веселый разговор двух влюбленных.

Когда Джеронимо, этот глуховатый старик, громко ворча и ругаясь, появляется на сцене, он застает одного Паолино, и тот вручает ему письмо от Робинзона. Джеронимо в хорошем настроении от того, что должен приехать настоящий граф, который намеревается сделать графиней его старшую дочь; и когда, секундой позже, появляются две его дочери с их теткой, Фидальмой, истинной хозяйкой в доме своего брата, он всем объявляет эту хорошую новость, исполняя при этом типичную басовую буффонную арию XVIII века («Un matrimonio nobile» — «Благородный брак»). Каролина брюзжит, демонстрируя якобы свою зависть из-за столь удачного устройства судьбы своей сестры.

Три дамы из этой актерской труппы теперь поют очаровательный терцет, в котором Каролина, притворяясь, что завидует перспективе своей сестры возвыситься, склоняется перед ней на колени в насмешливом подобострастии, Лизетта порицает ее за плохое поведение, а Фидальма старается усмирить обеих. К концу терцета Каролина выходит из себя, и Фидальма признается Лизетте, что она тоже надеется скоро выйти замуж. Она не открывает девушке, за кого, но публике дает знать, что влюблена в Паолино.

В короткой сцене Джеронимо говорит своей младшей дочери, к ее ужасу, что он устроит и для нее замужество, столь же благородное, как и для Лизетты. Но у него сейчас нет времени вдаваться в детали, поскольку вот-вот явится граф Робинзон. Этот джентльмен оказывается довольно глупым. Он всем расточает бессмысленные комплименты: сначала Каролине, полагая, что именно она станет его женой, но та не проявляет к нему никакого интереса; затем Фидальме — весьма холодно он принимает к сведению, что и не она наречена ему; и наконец, в последнюю очередь Лизетте. И когда он узнает что именно она, Лизетта — та, которая будет ему отдана, он испытывает разочаро-

вание, поскольку яркие глаза Каролины уже возбудили его фантазию. Сцена завершается квартетом, исполняемым Робинзоном и тремя дамами, в котором они выражают полное единодушие лишь в одном: события развиваются совсем не так, как они планировались, и что случится дальше, никто не знает.

Сцена 2. Паолино наносит визит графу Робинзону в кабинете Джеронимо. Он надеется с помощью графа осторожно и тактично уведомить Джеронимо о своем браке с Каролиной. Робинзон, однако, предвосхищает его и сообщает, что Лизетта ему совсем не нравится и он хочет вместо нее жениться на Каролине. В сущности, он желает одного — получить половину от первоначальной суммы в качестве приданого, если будут внесены изменения в условия брачного контракта. И вот граф отсылает Паолино к Джеронимо, чтобы тот передал ему это предложение. Худшего агента для этого дела граф найти не мог.

Теперь в кабинет забрела Каролина, и граф пользуется возможностью сделать ей предложение. Поначалу Каролина притворяется, что оскорблена отсутствием у него чести, но затем, в одной из лучших арий в опере, говорит, сколь недостойна она чести выйти замуж за столь благородного господина: она слишком скромна, у нее нет выдержки, она не знает, как себя вести, не говорит ни по-английски, ни по-французски, ни по-немецки. Короче, она просто глупая маленькая девочка и граф слишком увлекается, убеждая ее.

Затем в кабинет входят другие четыре участника всей этой интриги. Лизетта в слезах жалуется, что граф не уделяет ей внимания, а Джеронимо старается его оправдать и извинить. Паолино громко высказывается, но не передает послания графа. Он просто говорит, что все приготовлено в банкетном зале для празднования, и все они отправляются посмотреть, как выглядит праздничный стол.

Комната остается свободной, чтобы граф мог возобновить свои уговоры Каролины, а она все еще пытается парировать, когда Лизетта находит их здесь вместе. Она тут же разражается воплем по поводу попытки ее сестры заполучить ее жениха. Все сбегаются, и в большом финале этого

действия обе сестры пытаются — одновременно каждая — объяснить свою позицию. Паолино и Фидальма заявляют, что они совсем сошли с ума от того, что происходит, а у графа и Джеронимо довольно заметно поуменьшилось рвение подписывать какую-то чушь из-за того, что происходит с женщинами.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Второе действие, как и первое, начинается с пары дуэтов, но уже других главных персонажей. Граф находит своего будущего предполагаемого тестя в его кабинете и в первом дуэте пытается втолковать ему, что отказывается жениться на Лизетте, поскольку она ему не нравится. Его неразборчивая речь плюс глухота Джеронимо — все это вместе никак не дает Джеронимо возможности уразуметь суть дела. Когда же наконец ему это удается, он обрушивает на графа упреки в том, что тот отказывается выполнять условия договора. Но во втором их дуэте до Джеронимо в конце концов доходит, что граф предлагает жениться на Каролине вместо Лизетты, причем, за приданое вполовину меньшее. Это предложение нравится старому купцу гораздо больше: выходит, он все равно получит в зятья графа, да при этом и деньги сохранит. Джеронимо принимает предложение графа, но при условии, что Лизетта дает свое согласие.

Кабинет Джеронимо волшебным образом оказывается центральным местом во всем доме, как только Джеронимо покинул его. Паолино как бы ненароком проходит мимо, и Робинзон говорит ему о своем новом соглашении с негоциантом, давая понять, что он сам с радостью сообщит об этом Каролине. Юноша в отчаянии, он решает посоветоваться с Фидальмой по поводу того, что же ему предпринять. Поскольку она в этот момент тоже оказывается рядом, он начинает смущенно объяснять ей, в чем дело, но она, неверно истолковав его чувства, говорит ему, чтобы он не беспокоился, и обещает ему выйти за него замуж. Это уж слишком для него, и он падает в обмо-

рок. Теперь здесь тоже случайно оказывается Каролина, и она также превратно истолковывает ситуацию. Когда Фидальма, на минуту отлучившись, возвращается с нюхательной солью, Паолино безуспешно убеждает Каролину в своей невинности. Но когда в конце концов Фидальма оставляет их одних, Паолино в одной из нескольких подлинно серьезных арий в опере убеждает свою жену в верности ей и предлагает вместе бежать («Pria che spunti in ciel l'aurura» — «Прежде чем в небе зажжется заря»).

Лизетта и Фидальма теперь обе заклятые враги Каролины и — в коротком дуэте — решают, что ее лучше всего упрятать в монастырь. И когда Джеронимо выходит на сцену, готовый уговаривать Лизетту отказаться от графа, обе женщины обращаются к нему и убеждают его — в нежно звучащем терцете («Cosa farete?» — «Что делать?») — согласиться на их план. Таким образом, когда Каролина входит к своему отцу, намереваясь наконец сказать ему о своем тайном браке, он сурово объявляет ей, что она должна на следующее же утро отправиться в монастырь, и затем оставляет ее. Она выражает свою скорбь и смятение в арии «E possono mai nascere». В таком состоянии ее застает граф. Каролина с жаром уговаривает его жениться на Лизетте, намекая при этом на то, что у нее самой есть некая тайна, в которую она не хотела бы посвящать его. Граф готов на все, какова бы эта тайна ни была. Однако их прерывают другие члены семьи, и в следующем квинтете старшие ее члены настаивают на том, что Каролина должна идти в монастырь. Лизетта торжествует: Каролина отправится в монастырь, а она станет графиней.

Сцена 2. В эту ночь Паолино и Каролина готовы бежать. Но вот они слышат, что кто-то движется, и быстро удаляются в комнату Каролины. А сюда прокралась Лизетта, которая услышала их шепот и тут же решила, что ее сестра забавляется с графом в своей комнате. Она зовет сначала свою тетку, а затем отца, и все трое они громко требуют — из коридора у комнаты Каролины, — чтобы граф открыл дверь. Он делает это, — но открывает дверь своей собственной комнаты на другой стороне коридора, будучи разбужен шумом. (Очевидно, он решил не покидать этот

дом). Тогда все громко требуют, чтобы Каролина вышла и объяснила все как есть. Дверь открывается, и Паолино и его жена падают на колени перед Джеронимо. Они признаются, что вот уже два месяца, как они женаты, и молят о прощении. Старый ворчун не хочет уступать, но в финальном секстете каждый — даже Фидальма и Лизетта — столь красноречиво выражают свое восхищение романтичностью тайного брака, что старик уступает. Но самое невероятное заявление делает граф Робинзон. Он говорит, что он человек мудрый и потому должен быть услышан. Он просит Джеронимо благословить молодых, а сам готов жениться на Лизетте (за полное, естественно, приданое). Если поразмыслить над этим (чего делать не стоит), то вряд ли будущее у графа и графини Робинзон представится радостным, но сейчас его великодушное предложение дает повод для веселого финала оперы.

ТАК ПОСТУПАЮТ ВСЕ ЖЕНЩИНЫ

Опера в двух действиях Вольфганга Амадея Моцарта на либретто (по-итальянски) Лоренцо Да Понте, возможно, вдохновленного одним из событий придворной жизни.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ФЬОРДИЛИДЖИ ДОРАБЕЛЛА	*две богатые сестры*	*сопрано* *сопрано или меццо-сопрано*
ДЕСПИНА, *их камеристка*		*сопрано*
ГУЛЬЕЛЬМО, *офицер, влюбленный в Дорабеллу*		*тенор*
ФЕРРАНДО, *офицер, влюбленный в Фьордилиджи*		*баритон или бас*
ДОН АЛЬФОНСО, *старый философ*		*бас или баритон*

Время действия: около 1790 года.
Место действия: Неаполь.
Первое исполнение: Вена, 26 января 1790 года.

Эта опера Моцарта шла на сценах мира под таким множеством разных названий, какого не знала ни одна другая опера в истории этого жанра. Например, в «Метрополитен-опера» она называлась «Женщины, подобные этой». В Англии — «Услуга за услугу». В Германии у нее была дюжина разных названий, включая такие невероятные, как «Кто выиграл пари?», «Месть девушек» и даже «Партизаны». В Дании она шла под названием «Побег из монастыря», во Франции — верьте или не верьте — как «Китайский чернорабочий» и — пятьюдесятью годами позже — «Бесплод-

ные усилия любви». Последняя версия была состряпана «фирмой» Барбье и Карре, производителями либретто, которые специализировались на переработке в музыкальные шоу литературных произведений великих авторов. Они полностью отвергли оригинальное либретто и приспособили моцартовскую музыку к их собственной переделке ранней шекспировской комедии. Для такого обращения с оперой имелась причина. Опера «Так поступают все женщины» никогда не была столь популярна, как «Фигаро» и «Дон Жуан», однако собственно музыка этой оперы — это признают критики — столь же замечательна. Таким образом, считалось, что вся проблема была с либретто. Оно критиковалось то за аморальность сюжета, то за его несерьезность, то за излишнюю искусственность. Быть может, определенный резон во всей этой критике есть. Но факт остается фактом: ни один из множества вариантов либретто никогда не пользовался большей популярностью, чем оригинал. Так что давайте удовлетворимся именно им. Я лично считаю это либретто превосходным. Что касается его значения, то это школа — «Школа, — как уточняет авторский подзаголовок, — влюбленных».

Предание гласит, что в основу сюжета оперы положено событие, незадолго до того происшедшее в придворной среде императора Йозефа II. Быть может, так оно и есть, ведь заказ Да Понте и Моцарту написать комедию исходил от императора. Возможно, императора побудил к этому огромный успех «Свадьбы Фигаро», свидетелями которого все были. «Так поступают все женщины» стало великолепным выполнением этого заказа.

УВЕРТЮРА

Увертюра к этой опере короткая и непретенциозная. Ее роднит с оперой лишь то, что в ней цитируется мелодия, которую три главных мужских персонажа поют (действие II, сцена 3), когда утверждают, что «cosi fan tutte» («так поступают все женщины»).

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Собственно комедия начинается в неаполитанском кафе в конце XVIII века. Два молодых офицера затевают спор с одним старым философом-циником по имени дон Альфонсо. Он утверждает, что их невесты, будь они подвергнуты испытанию, никогда не сохранят верность женихам: женская верность вообще — это феникс, которого никто не видел. (Слова Альфонсо: «Верность женщин,/ Как аравийский феникс,/ О котором все вы говорите,/ Но где он, никто не знает», — заимствованы из сцены 3, действия II либретто Метастазио «Деметрий», в которой, правда, вместо слов «delle femmine» — «женщин» — говорится о «degli amanti» — «любовниках». — *А.М.*). Молодые люди настаивают, что в верности невест нет ничего невероятного. В конце концов дон Альфонсо предлагает заключить пари на сто цехинов (примерно 225 долларов — сумма, которую молодой офицер был в состоянии в то время заработать за год). Условия просты: оба офицера обязуются в ближайшие сутки делать все, что предпишет им дон Альфонсо для того, чтобы испытать девушек, естественно, ничего им самим не открывая. Сцена завершается последним из трех терцетов, в котором офицеры выражают уверенность в своем выигрыше и обсуждают, как им поступить со своими деньгами, когда они их выиграют (е с л и они выиграют!).

Сцена 2 представляет нам двух молодых героинь — сестер Фьордилиджи и Дорабеллу. Обе они в саду своего дома пристально всматриваются в бухту Неаполитанского залива и вместе поют о красоте и достоинствах своих возлюбленных — Гульельмо и Феррандо. Девушки ждут к себе молодых людей, но вместо них приходит старый дон Альфонсо с ужасными новостями: их женихам, говорит он, неожидано дан приказ тотчас же со своим полком выступить в поход. В следующий момент появляются наши кавалеры уже в походной амуниции. Естественно, звучит великолепный квинтет: четверо молодых людей выражают свое горе по поводу расставания, а дон Альфонсо тем временем уверяет юношей, что игра только начинается и им рано еще подсчитывать свои барыши. Как только квинтет

кончается, появляются солдаты и другие горожане. Они поют о радостях солдатской жизни. Теперь действительно настало время молодым людям уходить. Но не столь поспешно, чтобы не иметь возможности принять участие в финальном квинтете прощания («Di scrivermi ogni giorno» — «Писать ты будешь письма?»). Вновь звучит солдатский хор, и теперь наши герои уходят, оставляя своих девушек с доном Альфонсо. Остающиеся желают успешного похода уходящим и делают это в чудесном небольшом терцете («Soave il vento» — «Пусть ветер наполнит»). Сцена завершается несколькими циничными замечаниями, которые дон Альфонсо отпускает в публику. Вы можете полагаться на верность женщин, говорит он, с таким же успехом, как пахать море или сеять песок.

Сцена 3 вводит в действие шестой и более всего вовлеченный в интригу персонаж. Это камеристка Деспина, колоратурное сопрано. В речитативе она сокрушается по поводу того, как плохо быть горничной, и так вот горюя, она пробует шоколад своих хозяек. В свою гостиную входят сестры, и Дорабелла поет неистовую псевдогероическую арию «Smanie implacabili» («Буря в душе моей»). Для нее невыносим, говорит она, свежий воздух. Закройте окна! Она не может жить со своим горем! Когда Деспина узнает, в чем, собственно, ее горе, — что ее любимый ушел на войну, — она подает такой же совет, какой подавал дон Альфонсо молодым кавалерам: пользуйтесь моментом, пока ваши пареньки отсутствуют, ведь и они не хранят верность. Солдаты ведь все таковы. Девушки в негодовании уходят из комнаты.

Появляется дон Альфонсо. С помощью денег он убеждает служанку содействовать ему в его планах — заставить девушек благосклонно отнестись к двум новым поклонникам. Почти тут же появляются Феррандо и Гульельмо, переодевшиеся в экзотические одежды, с искусственными бородами. Они представляются девушкам как албанцы. Альфонсо, в свою очередь, уверяет сестер, что эти «албанцы» его старые друзья, и двое молоых людей моментально начинают страстно ухаживать за своими же невестами. Но девушки с возмущением пресекают их любовные при-

знания. В арии «Come scoglio» («Словно камни») Фьордилиджи решительно заявляет о своей вечной преданности. Возможно, она протестует слишком рьяно. Во всяком случае ее арию характеризует необычайно большой диапазон и очень широкие скачки, особые преувеличенные трудности, нагроможденные Моцартом специально для тогдашней любимицы Да Понте Адрианы Феррарези дель Бене, исполнявшей эту роль на премьере. Гульельмо пытается убедить свою пассию чудесной мелодией, но и на сей раз ему это не удается. Девушки в негодовании уходят — к большой радости их женихов. Женихи же (в вытекающем из этой ситуации терцете) пытаются получить с дона Альфонсо причитающееся им, но тот заявляет, что еще слишком рано подводить итог. Феррандо, тенор в этой компании, поет о том, как он счастлив в своей любви, и вся сцена завершается тем, что дон Альфонсо и Деспина разрабатывают новый план одержать победу над девушками.

Сцена 4 возвращает нас в сад. Две девушки поют еще один очень нежный дуэт о том, как им грустно. В это момент за сценой раздается шум. Двое их возлюбленных, все еще в облачении «албанцев», входят шатающейся походкой вместе с доном Альфонсо — такое впечатление, что они приняли яд (мышьяк) из-за своей безнадежной страсти к девушкам. (Конечно, в действительности они ничего подобного не сделали). Дон Альфонсо и Деспина уверяют девушек, что эти молодые люди умрут, если не оказать им помощь, и они убегают за доктором. Пока их нет, две девушки пребывают в трогательном волнении: они считают пульс «албанцам» и оказывают им первую — совсем не нужную им — помощь. Затем возвращается Деспина, переодетая врачом, она говорит на совершенно необычном жаргоне. В конце концов (и это является своеобразной сатирой на месмеровскую теорию оживляющего магнетизма) она приносит огромный магнит, прикладывает его к распростертым на земле телам, и они — чудо из чудес! — оживают. Их первые слова — слова любви, и хотя (в заключительном секстете) девушки продолжают противиться, ясно, что план дона Альфонсо начинает срабатывать.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. В самом начале этого действия Деспина, камеристка сестер, предлагает своим хозяйкам некий очень обстоятельный и многословный совет. В типичной арии субретки она говорит, что к пятнадцати годам любая девушка может одержать победу во флирте. Она должна возбуждать интерес каждого мужчины, уметь убедительно лгать — тогда она будет править миром. Фьордилиджи и Дорабелла решают, что в этой теории есть некоторый смысл: никакого вреда не будет, если немного пофлиртовать. И вот они уже распределяют между собой, кому какой достанется «албанец». Дорабелла выбирает брюнета (который на самом деле Гульельмо, помолвленный с Фьордилиджи). Фьордилиджи достается блондин (то есть Феррандо, жених Дорабеллы). Сцена завершается приглашением дона Альфонсо спуститься в сад, чтобы посмотреть то, что действительно стоит посмотреть.

Сцена 2 начинается с дуэта, который поют двое влюбленных юношей своим возлюбленным. Они в лодке недалеко от берега, где находится сад; им помогает компания профессиональных певцов серенад. Когда юноши причаливают к берегу, все четверо любовников смущены, и дон Альфонсо обращается к «албанцам», а Деспина отходит к девушкам. Фьордилиджи теряется среди цветов с Феррандо, а Дорабелла и Гульельмо остаются, чтобы предаться флирту. Их слова быстро переходят в очень мелодичный дуэт, и, прежде чем все зайдет слишком далеко, Дорабелла дает Гульельмо портрет ее жениха, Феррандо. Затем они уходят гулять среди цветов. В этот момент возвращается Фьордилиджи; она одна. Очевидно, Феррандо сделал ей какое-то неуместное предложение и был отвергнут, как нам становится ясно из рассказа сопрано в ее виртуозной арии «Per pietà ben mio perdona» («Я твоя, мой друг далекий»). Однако это ее обращение к теперь далекому возлюбленному не кажется искренним, и возникает серьезное сомнение, долго ли она сможет сохранять ему верность. Во всяком случае, ее клятва не звучит убедительно. И когда трое мужчин встречаются, чтобы обменяться своими впечатлениями, Гульельмо торжествует, Феррандо, однако, в отчаянии,

а дон Альфонсо обещает дальнейшее развитие событий. Ждать, говорит он, всего лишь до утра.

Сцена 3 развивает некоторые различия в характере и темпераменте сестер. Дорабелла уже сдалась под напором Гульельмо, и Деспина теперь поздравляет ее, но Фьордилиджи, хотя и признается, что любит другого предполагаемого албанца, все еще сдерживает свои чувства. Теперь она решает, что они должны переодеться в такую же военную форму, как и их возлюбленные, и присоединиться к ним на фронте. Но едва она оделась в этот наряд, как врывается Феррандо. Он просит убить его шпагой, прежде чем она покинет его. Для нее это уж слишком. Она не в силах причинить ему такое страдание и, побежденная, склоняется ему на грудь. Гульельмо, ее настоящий жених, наблюдает за всем происходящим вместе с доном Альфонсо. Теперь второй любовник приходит в отчаяние и ругает ее на чем стоит свет. Его не слишком утешает возвращение его самодовольного друга, Феррандо, расположившего к себе Фьордилиджи. Но дон Альфонсо успокаивает их обоих. В короткой речи он предлагает безотлагательно жениться им на их же невестах, поскольку, как говорит он, «Cosi fan tutte» — «Так поступают все женщины!». Вместе они повторяют этот торжественный вывод: «Cosi fan tutte». Сцена завершается тем, что Деспина извещает о том, что дамы готовы выйти замуж за «албанцев».

Сцена 4. Деспина и дон Альфонсо дают указания слугам, как подготовить большую комнату для свадьбы, после этого они удаляются. Счастливых влюбленных (мужчины еще в обличии «албанцев») поздравляет хор, и они сами поют квартет, в котором поздравляют друг друга. Он завершается трехголосно (каноном), так как Гульельмо отходит в сторону и говорит о своем разочаровании.

Теперь дон Альфонсо представляет необходимого для данного дела нотариуса, который, конечно же, не кто иной, как загримированная Деспина; он (она) принес с собой брачный контракт. Начинается свадебная церемония. В этот момент за сценой неожиданно слышится хор солдат. Не может быть, но это неожиданно вернулись прежние возлюбленные сестер! Девушки укрывают своих новых женихов в

соседней комнате, а через мгновение юноши предстают перед ними в их походной военной форме. Почти тут же Гульельмо относит свой рюкзак в соседнюю комнату и находит там Деспину, все еще переодетую и загримированную нотариусом. Она быстро объясняет ему причину своего столь странного вида (она собирается на маскарад), но, когда Альфонсо педантично демонстрирует брачный контракт другому юноше — Феррандо, для девушек игра оказывается оконченной. Сестры молят о смерти за свою вину. Но тогда юноши еще раз быстро наряжаются в свои костюмы «албанцев», Гульельмо возвращает Дорабелле портрет Феррандо, а дон Альфонсо в конце концов все объясняет. Влюбленные должным образом воссоединяются, и все шестеро персонажей дружно провозглашают мораль: счастлив тот, кто честен и справедлив, кто во всех случаях свои поступки определяет разумом. Типичная сентенция века просвещения.

ТАНГЕЙЗЕР И СОСТЯЗАНИЕ ПЕВЦОВ В ВАРТБУРГЕ

Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора, основанное на легенде, рассказанной в средневековой немецкой саге «Состязание певцов».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ГЕРМАНН, *ландграф Тюрингии*		*бас*
ГЕНРИХ ТАНГЕЙЗЕР		*тенор*
ВОЛЬФРАМ ФОН ЭШЕНБАХ	*рыцари и миннезингеры*	*баритон*
ВАЛЬТЕР ФОН ДЕР ФОГЕЛЬВЕЛЬДЕ		*тенор*
БИТЕРОЛЬФ		*бас*
ГЕНРИХ ДЕР ШРЕЙБЕР		*тенор*
РЕЙНМАР ФОН ЦВЕТЕР		*бас*
ЕЛИЗАВЕТА, *племянница Германна*		*сопрано*
ВЕНЕРА		*сопрано*
МОЛОДОЙ ПАСТУХ		*сопрано*

Время действия: XIII век.
Место действия: Тюрингия, неподалеку от Эйзенаха.
Первое исполнение: Дрезден, 19 октября 1845 года.

«Тангейзер» удостоился, что весьма интересно, как восторженных похвал, так и крайне резкого порицания со стороны критиков самых разных направлений. Эдуард Ганслик, например, этот наиболее влиятельный венский музыкальный критик, навлек на себя вечный позор в сердцах тысяч истинных вагнерианцев острой и уничтожающей критикой их кумира — критикой, которую они не желали даже читать. Вот что вынужден был написать этот злейший враг Вагнера о «Тангейзере» после премьеры оперы: «Я твердо убежден,

что это лучшее, чего удалось достичь в большой опере за последние двадцать лет... Рихард Вагнер, я уверен, величайший драматический талант среди всех современных композиторов».

Это изрекли уста человека, которого меньше всего можно назвать поклонником Вагнера. Но первый из них, то есть, как вы можете догадаться, сам Вагнер, с этой оценкой абсолютно не согласен и придерживается прямо противоположного мнения: «Meine schlechteste Oper» («Моя худшая опера»). Так сам композитор оценивал «Тангейзера» в конце своей жизни.

Критики, не столь высокого ранга, как Ганслик и Вагнер, также высказывали диаметрально противоположные мнения об опере. Когда «Тангейзер» впервые ставился в Париже, Вагнер с радостью (и блеском) написал для него балетную сцену (две пантомимы на темы античных мифов), поскольку наличие балета было sine qua non (*лат.* — непременное условие оперных спектаклей в эпоху правления императора Наполеона III. К сожалению, единственным подходящим местом для введения балета была первая сцена. Но с точки зрения молодых парижских денди из Жокейского клуба, патронировавших парижскую «Гранд-опера», этот балет шел слишком рано — в это время они еще не являлись в театр и потому не успевали увидеть самое для них привлекательное — молоденьких балерин, которых они обожали. Рассерженные таким положением дел, эти веселые парни организовали своего рода молодежный протест: на втором и третьем спектаклях их выходки были столь безобразны, что Вагнер забрал свое произведение. (В русской театральной практике парижская редакция «Тангейзера» не закрепилась. — *А.М.*)

УВЕРТЮРА

Это одна из самых популярных пьес, входящих в программы симфонических концертов классической музыки. Она основана, главным образом, на хоре пилигримов, с которого опера начинается и которым она завершается, и частично на контрастной ему музыке оргий в гроте Вене-

ры. Таким образом, она как бы обобщает тему всего сюжета — сражения Любви Небесной и Любви Земной за душу героя (Тангейзера).

ДЕЙСТВИЕ I

В первоначальной (или «дрезденской») версии оперы увертюра предстает полностью завершенным номером. В «парижской» версии, которая была создана шестнадцатью годами позже, нет перерыва между увертюрой и началом действия, и, таким образом, занавес поднимается без остановки действия, которую создают аплодисменты, раздающиеся обычно после законченного музыкального номера.

Сцена представляет собой грот Венеры во всей его необычайной чувственной роскоши. Это сцену Вагнер впоследствии много перерабатывал, используя все свое более позднее зрелое искусство, обогащенное опытом создания «Лоэнгрина», половины цикла «Кольцо нибелунга» и «Тристана и Изольды». Этот грот Венеры со всем ее окружением — сиренами, наядами, нимфами, вакханками — должен быть в тюрингских горах, где, как предполагается, правит богиня весны Хольда. Поэзия мифов, однако, совершенно справедливо отвергает банальную логику историков, и Хольда с легкостью отождествляется у Вагнера с Венерой, богиней любви.

С помощью обольстительных сирен, наяд, нимф и вакханок Венера пытается приворожить Генриха Тангейзера, этот до некоторой степени исторический персонаж — немецкого рыцаря, который был одновременно певцом и композитором. Генрих жил при дворе ландграфа Германа, правителя Тюрингии, однако вот уже долгое время он находится здесь, в этом волшебном месте. Но теперь ему опостылели языческие обряды, и он откровенно говорит об этом богине. Несмотря на все ее мольбы, Тангейзер желает освободиться от ее чар; он призывает Деву Марию, и при одном лишь упоминании Ее имени грот Венеры мгновенно исчезает.

Сцена тут же превращается в чудесную цветущую долину у Вартбургского замка. Звенят колокольчики. Тангейзер слу-

шает, как нежно и невинно поет пастушок, славящий весну: «Вот Хольда вышла из-под горы». Тангейзер приветствует паломников, держащих свой путь в Рим. Издалека доносятся звуки охотничьих рогов, и теперь Тангейзера приветствует сам ландграф Тюрингский и охотники его свиты, все старые друзья Тангейзера. Они поражены встречей с Тангейзером, который давно их покинул — гордо и высокомерно. Его старый верный друг, соратник по оружию и певческому искусству Вольфрам Эшенбах просит его вернуться, чтобы присоединить свой голос к их пению, ведь они уже давно его не слышали. Поначалу Тангейзер отказывается. Тогда Эшенбах сообщает ему о том, что дочь ландграфа Елизавета едва не умерла от горя, когда Тангейзер ушел. Возвышенная мелодия Вольфрама убеждает Тангейзера вернуться. Его сердечно принимает сам ландграф и все его рыцари. Согретый таким отношением к себе а также мыслью о своей возлюбленной Елизавете, Тангейзер дает себя уговорить, и действие завершается звуками охотничьих рогов во время шествия процессии в Вартбургский замок.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие происходит в великолепном зале миннезингеров Вартбургского дворца. Долгое время Елизавета избегала приходить сюда на праздники песни — ее мучали печальные мысли о Тангейзере. Но теперь она решилась. Отзвучала короткая прелюдия, и в зал входит Елизавета. Она приветствует «милый зал» в блестящей арии «О светлый зал, чертог искусства». Причина, по которой она вернулась — Тангейзер, величайший из певцов, он снова в замке. Вскоре его приводит Вольфрам Эшенбах. Сам же Вольфрам с почтением удаляется, оставляя влюбленных вдвоем. Елизавета рассказывает Тангейзеру — сдержанно, но откровенно, — как она тосковала без него, и влюбленные соединяются в восторженном дуэте.

Под звуки торжественного марша в зал входит ландграф. Он сообщает Елизавете, что здесь состоится турнир певцов и что она должна будет надеть на голову победителя корону,

и что ее рука будет отдана в награду победителю. Звучат трубы, возвещающие начало турнира. Под звуки знаменитого марша из «Тангейзера» в зале собираются участники состязания. Турнир оборачивается более драматическим действием, чем просто состязание певцов. Начинает Вольфрам. По традиции он возносит хвалу чистой и святой любви. Тангейзер — недавно вернувшийся из чертога главной богини любви Венеры — дерзко говорит Вольфраму, что тот не знает того, о чем поет. Битерольф, другой участник состязания, принимает сторону Вольфрама. Тангейзер распаляется все более и более. Он хватает свою лютню и, словно в экстазе, поет, восхваляя чувственную любовь, гимн Венере. Все глубоко потрясены. Рыцари выхватывают свои мечи и бросаются на осквернителя этого зала. Женщины в смятении уходят. В этот момент неожиданно вступает Елизавета. Бросаясь к возлюбленному, она защищает его от неминуемой гибели. Ландграф решает, что Тангейзер должен отправиться в Рим испросить отпущения своих грехов у папы. Как раз в этот момент группа пилигримов готовится в путь. Исполненный чувства раскаяния, Тангейзер мчится, чтобы присоединиться к ним.

ДЕЙСТВИЕ III

Большое оркестровое вступление — «Паломничество Тангейзера» — красноречиво (в очень трагических тонах) описывает драматическое путешествие нашего героя в Рим. Елизавета тщетно ждет его возвращения. На краю дороги она молча молится за него. Влюбленный и преданный ей Вольфрам наблюдает за нею и размышляет о ней. Издалека доносится пение приближающихся паломников. Это знаменитый «Хор пилигримов» из «Тангейзера». И когда они проходят мимо, неся раку, Елизавета страстно ищет среди них своего возлюбленного. Но его нет среди паломников, и, когда они уходят, она вновь, опускаясь на колени, молит Деву Марию о спасении Тангейзера. Она просит Деву Марию принять ее жизнь в качестве искупления грехов ее возлюбленного. Она поднимается с колен, Вольф-

рам хочет проводить ее домой, но Елизавета с грустной улыбкой отвергает его помощь: теперь она надеется только на смерть.

Спускается вечер, зажигаются звезды. Вольфрам поет свою знаменитую арию «О ты, вечерняя звезда», аккомпанируя себе на арфе. Наступает ночь. Внезапно во мраке появляется жалкая фигура Тангейзера. С горечью он говорит, что путь его лежит вновь в чертог Венеры. Он рассказывает Вольфраму о своем путешествии в Рим. Тяготы пути были безмерны, но он с радостью преодолевал их, надеясь на получение отпущения грехов. Но, когда он наконец достиг Рима и предстал перед папой, он услышал его страшный вердикт: «Будь проклят ты, который изведал наслаждения ада! Ты будешь гореть в огненной геенне, пока сухой посох в моей руке не покроется цветами!..». В экстазе Тангейзер взывает к Венере, которая является ему вдалеке в окружении вакханок. Она манит его в свои чертоги. Звучит успокаивающая музыка. Вольфрам отчаянно пытается удержать своего друга, но он бессилен перед чарами Венеры. И вдруг происходит чудо: Тангейзер останавливается, когда Вольфрам говорит ему, что ангел молится за его душу. Имя этого ангела «Елизавета». В этот момент из Вартбурга доносится хорал, и мимо них проходит процессия с гробом Елизаветы, пожертвовавшей своей жизнью ради него. Сломленный Тангейзер падает мертвым на землю у ее тела.

Заканчивается опера иронически, на радостной ноте. Появляются молодые пилигримы, поющие величественный хор. Они несут последнее чудо из Рима. Это посох папы, который расцвел. Бог простил заблудшего Тангейзера.

ТЕЛЕФОН

Одноактная опера Джан-Карло Менотти на либретто (по-английски) композитора.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛЮСИ — *сопрано*
БЕН — *баритон*

Время действия: настоящее.
Место действия: практически любая страна, где есть телефон.
Первое исполнение: Нью-Йорк, 18 февраля 1947 года.

«Медиум» Менотти — это беспощадная и очень сильная трагедия, но сама опера недостаточно продолжительная, чтобы составить программу оперного вечера. По этой причине, когда она была впервые поставлена Балетным обществом в Хекшер-театре в Нью-Йорке, композитор дополнил ее восхитительно контрастирующей с ней по звучанию короткой оперой.

Начальные такты вступления имеют темповое обозначение Allegro vivace. Переведенное буквально, оно означает «быстро и живо» или — еще лучше в качестве описания партитуры в целом — «жизнерадостно». И с этим каждый, послушав оперу, вероятно, согласится.

В своих апартаментах Люси распаковывает подарок, который ей только что вручил Бен — маленькую смешную статуэтку. «О, это как раз то, что я хотела», — восклицает она еще даже до того, как взглянула на нее. Бену, явно увлеченному девушкой и, еще более очевидно, очень смущенному, удается сказать, что он через час уезжает поездом, но что, когда вернется, надеется... надеется... Бен собирается с духом, чтобы сделать Люси предложение, как вдруг звонит

телефон. Это одна из подружек Люси — и несколько страниц партитуры воспроизводят обычную, ничего не значащую болтовню девушек по телефону: «Джейн и Пол собираются пожениться в следующем июле. Не правда ли, смешнее не придумаешь?.. Ну а ты что? Как Джон? Как Жан? Что слышно про Урсулу? А Натали? А Розалия? Надеюсь, она не так холодна...» И так далее. Включая наиболее восхитительные раскаты веселого девичьего колоратурного смеха. И так до тех пор, пока Бен не начинает постепенно выходить из себя и демонстрировать свое состояние.

Наконец беседа возобновляется. Бен еще раз начинает свое с таким трудом дающееся ему предложение. Раздается новый звонок. Неправильно набран номер. О, но она сама должна перезвонить. Бен начинает еще раз. Опять телефон. На сей раз это друг Люси, Джордж. По-видимому, она повторяет какой-то пущенный о нем слух и пытается — тщетно — защититься от его упреков. Джордж надолго повис на телефоне. Люси разражается слезами; а Бен неуклюже пытается успокоить ее. Когда она идет в другую комнату за платком, Бен вполне серьезно обдумывает, не перерезать ли телефонный провод. Но в этот момент опять звонит телефон — «отчаянно», — как сказано в партитуре. Люси выбегает и берет у Бена трубку, надувшись на него за то, что он «может узнать ее секрет». Теперь она должна позвонить Памеле и рассказать ей о Джордже. Еще один долгий телефонный разговор. Бен, сначала бормотавший что-то сам себе под нос, в конце концов приходит в отчаяние. Люси, когда он уходит, равнодушно замечает: «Так я и чувствовала, что у него что-то на уме», вешая трубку.

Спустя мгновение высвечивается один угол сцены; виден Бен в телефонной будке. Он набирает номер Люси; она берет трубку и отвечает. Наконец он делает ей предложение. Выйдет ли она за него замуж? Конечно! И опера кончается телефонным дуэтом, в котором Бен обещает, что никогда не забудет ее номер телефона.

ТОСКА

Опера в трех действиях Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы, основанное на одноименной драме В.Сарду.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ФЛОРИЯ ТОСКА, *знаменитая певица*	*сопрано*
МАРИО КАВАРАДОССИ, *художник*	*тенор*
БАРОН СКАРПИА, *шеф полиции*	*баритон*
ЧЕЗАРЕ АНДЖЕЛОТТИ, *политический узник*	*бас*
РИЗНИЧИЙ	*баритон*
СПОЛЕТТА, *полицейский доносчик*	*тенор*
СКЬЯРРОНЕ, *жандарм*	*бас*
ТЮРЕМЩИК	*бас*
МАЛЬЧИК-ПАСТУХ	*меццо-сопрано*
РОБЕРТИ, *палач*	*молчит*

Время действия: июнь 1800 года.
Место действия: Рим.
Первое исполнение: Рим, 14 января 1900 года.

В.Сарду, король французских драматургов, написал «Тоску» специально для Сары Бернар. Она имела огромный успех в роли Флории Тоски, и представления «Тоски» давались, согласно утверждению автора, три тысячи раз. (Это число, быть может, несколько преувеличено: Сарду утверждал это двадцать лет спустя после премьеры.) Во всяком случае, эта драма вызвала интерес как возможный источник для либретто не только Пуччини, но также Верди и Франкетти. Первым права на написание оперы по этой драме получил

Франкетти, и лишь благодаря некоторому лукавству Тито Рикорди, издателю как Пуччини, так и Франкетти, эти права перешли от менее одаренного композитора к великому.

Но были и другие, кто думал, а возможно, и до сих пор считают, что эта пьеса слишком драматична, чтобы служить идеальным либретто. Некоторые из критиков, судивших о премьере, высказывали именно это мнение. Также думал и Масканьи. Он говорил: «Я был жертвой плохих либретто. Пуччини стал жертвой слишком хорошего».

Правы эти критики или нет, факт остается фактом: опера имеет огромный успех; пьеса Сарду практически умерла после того, как от нее отказался Бернхардт, а опера Пуччини продолжает жить на сценах всех оперных театров мира вот уже почти сто лет после премьеры, после более чем трех тысяч постановок и после того как сотни сопрано сделали свой финальный прыжок с парапета тюремного замка.

Пуччини великолепно понимал ценность драмы Сарду — стремительный ход ее развития и необычайную экспрессивность. Он резко возражал, когда либреттист Иллики хотел вложить в уста тенора длинную прощальную речь, и вместо этого написал короткую, но в высшей степени выразительную и эмоциональную арию «E lucevan le stelle» («В небе звезды горели»). Он отказался от написания старомодного квартета с пытаемым за сценой тенором и со Скарпиа, Тоской и Сполеттой, рассуждающими об этом на сцене. Ему даже не нравилась знаменитая ария «Vissi d'arte, vissi d'amore» («Только пела, только любила»), поскольку она останавливала действие, и, когда однажды на репетиции Мария Джеритца случайно откатила ложе как раз перед первыми звуками и спела арию, стоя на полу, композитор сказал: «Вот так хорошо. Это придает арии жизненность». С тех пор Джеритца так ее и пела.

Да, Пуччини всегда был в первую очередь человеком театра. Но это отнюдь не значит, что он не ценил хороший голос. Однажды, когда планировавшийся на постановку оперы тенор не смог исполнить обязательства по контракту и спеть партию Каварадосси, Рикорди послал за одним молодым тенором, у которого — издатель не про-

явил здесь оригинальности в суждении — был «золотой голос». Этим никому тогда не известным певцом был Энрико Карузо. После того как Пуччини саккомпанировал ему в арии «Recondita armonia» («Свой лик меняет вечно»), композитор повернулся на своем стуле у рояля и спросил: «Кто послал вас мне? Бог?»

ДЕЙСТВИЕ I
ЦЕРКОВЬ САНТ-АНДРЕА ДЕЛЛА ВАЛЛЕ

Три сокрушительных аккорда открывают оперу; они далее всегда используются для характеристики Скарпиа, зловещего шефа римской полиции. Эта фигура беспощадного, хотя внешне утонченного человека, олицетворяла реакционные силы Италии, где Наполеон, в 1800 году, считался апостолом свободы. Сразу после этих вступительных аккордов поднимается занавес. Взору зрителя открывается внутренний вид церкви Сант-Андреа делла Валле в Риме. В одну из боковых дверей входит дрожащий от страха, в оборванных одеждах человек. Это Анджелотти, бежавший из заключения политический узник. Он скрывается здесь, в церкви, в капелле Аттаванти. Его сестра, маркиза Аттаванти, спрятала под статую Мадонны ключ от этой семейной капеллы, и сейчас Анджелотти лихорадочно ищет его. Наконец, найдя его, он торопливо отпирает решетчатую дверь капеллы и спешит укрыться в ней. Едва он скрывается, входит ризничий, принесший еду и необходимые вещи для работающего здесь художника. Он занят своими мыслями и о чем-то говорит сам с собой, направляясь к месту работы художника слева. Он недоволен тем, что в образе святой проступают черты одной из прихожанок. Не дьявол ли управляет рукой дерзкого живописца? Появляется наш герой, Марио Каварадосси, художник, который приступает к работе над образом Марии Магдалины. Картина стоит на мольберте, она наполовину закончена. Он поет арию «Recondita armonia» («Свой лик меняет вечно»), в которой сравнивает черты своего портрета с чертами своей возлюбленной, знаменитой певицы Флории Тоски.

Ризничий уходит. Каварадосси обнаруживает Анджелотти, который, думая, что церковь пуста, вышел из своего укрытия. Его испуг при виде художника тотчас сменяется радостью, ведь Каварадосси его старый друг, и теперь художник не оставляет несчастного беглого узника в беде. Их разговор, однако, прерывается настойчивым стуком в дверь. Это пришла Флория Тоска. Едва заслышав ее голос, требующий, чтобы ей открыли дверь в церковь, Каварадосси заталкивает своего друга обратно в капеллу, чтобы он там спрятался. Появляется Флория. Она изумительно красива, великолепно одета и, как большинство красавиц, легко поддается чувству ревности. На сей раз ревность в ней возбуждает портрет, который пишет художник. Она узнает в портрете белокурую красавицу, и ему стоит определенного труда успокоить ее. Флория не может долго сердиться на своего возлюбленного, и к концу их любовного дуэта они договариваются о встрече сегодня же вечером на его вилле после ее вечернего спектакля во дворце Фарнезе. После ее ухода Анджелотти снова появляется из своего укрытия, и Каварадосси уводит его, чтобы спрятать в своем доме.

Теперь приходят новости о поражении Наполеона на севере Италии. В церкви священники ведут приготовления для торжественного богослужения по этому поводу. Но в разгар этой подготовки входит Скарпиа, который как шеф полиции разыскивает беглого Анджелотти. Со своим сыщиком Сполеттой он находит множество доказательств того, что беглец скрывается именно здесь. Среди улик — веер с гербом Аттаванти. Он хитроумно использует его, чтобы возбудить ревность Тоски, к которой сам пылает страстью.

Начинается богослужение. В церковь входит большая процессия. И пока звучит Te Deum в честь победы над Наполеоном, Скарпиа стоит сбоку: он надеется, что сможет избавиться от своего конкурента, используя для этого ревность Тоски. Если его план удастся, Каварадосси должен оказаться на эшафоте, а Флория Тоска будет принадлежать ему. Перед самым падением занавеса он преклоняет колена во всеобщей молитве перед шествующим кардиналом, хотя все его мысли поглощены его собственным дьявольским планом.

ДЕЙСТВИЕ II
ДВОРЕЦ ФАРНЕЗЕ

Вечером того же дня во дворце Фарнезе торжественно отмечается победа над Наполеоном; сквозь открытые окна полицейского отделения, которое находится здесь же, во дворце, слышны звуки музыки. Скарпиа один в своем кабинете размышляет о событиях уходящего дня. Со своим жандармом Скьярроне он посылает записку Тоске и теперь получает сообщение от Сполетты. Этот сыщик обыскал весь дом Каварадосси, но так и не нашел там Анджелотти, однако видел там Тоску. Он арестовал Каварадосси и привел его во дворец. Пока слышится голос Тоски, поющей во дворце сольную партию в победной кантате, ее возлюбленного приводят в кабинет Скарпиа и допрашивают, но безрезультатно. Когда появляется Тоска, Каварадосси удается шепнуть ей, что Скарпиа ничего не знает и что она ничего не должна говорить о том, чему была свидетельницей у него в доме. Скарпиа отдает приказ увести художника в другую комнату — камеру пыток, что и делают жандармы и с ними палач Роберти.

Затем Скарпиа начинает допрос Тоски. Она сохраняет самообладание до тех пор, пока до ее слуха не доносятся из камеры стоны Каварадосси. Не в состоянии вынести этого, она выдает место, где скрывается Анджелотти — в колодце в саду.

Каварадосси, изможденный пытками, доставлен в кабинет Скарпиа. Он сразу понимает, что Тоска предала его друга. В следующий момент приходят новости о победе Наполеона в Маренго. Художник не может скрыть своей радости и поет хвалебную песнь свободе. Скарпиа презрительно приказывает отвести художника в тюрьму и на следующее утро казнить.

Затем Скарпиа вновь заводит свой коварный разговор с отчаявшейся Тоской. Во время этого диалога она поет арию «Vissi d'arte, vissi d'amore» («Только пела, только любила») — ее страстное обращение к любви и музыке, тем двум силам, которым она посвятила свою жизнь. В конце концов она соглашается принести себя в жертву, чтобы спасти жизнь любимого.

Теперь Скарпиа объясняет, что, поскольку он уже отдал приказ казнить Каварадосси, должны быть произведены, по крайней мере фальшивые, приготовления к этому. Он призывает Сполетту, чтобы отдать необходимые распоряжения, и выписывает пропуска, чтобы Тоска и ее возлюбленный, могли покинуть Рим. Но в тот момент, когда он поворачивается к ней, чтобы заключить ее в свои объятия, она вонзает в него кинжал: «Тоска крепко целует!..» (Оркестр играет те самые три аккорда Скарпиа, но на сей раз pianissimo — очень тихо.)

Флория быстро моет свои окровавленные руки, берет из безжизненной руки Скарпиа пропуска, ставит по свече с обеих сторон от его головы и кладет распятие на его грудь. Занавес падает, когда она тихо исчезает из кабинета.

ДЕЙСТВИЕ III
ПЛОЩАДЬ ТЮРЬМЫ САНТ-АНДЖЕЛО

Заключительное действие начинается довольно спокойно. За сценой звучит ранняя утренняя песнь пастушонка. Сценой этого действия является крыша тюремного замка Сант-Анджело в Риме, куда для казни должен быть приведен Каварадосси. Ему дается короткое время, чтобы приготовить себя к смерти. Он использует его, чтобы написать последнее письмо своей любимой Тоске. В этот момент он поет душераздирающую арию «E lucevan le stelle» («В небе звезды горели»). Вскоре появляется сама Тоска. Она показывает ему спасительные пропуска, которые ей удалось добыть у Скарпиа, она рассказывает ему, как она убила вероломного шефа полиции; и двое влюбленных поют страстный любовный дуэт, предвкушая свое счастливое будущее. Наконец Тоска объясняет, что Каварадосси должен пройти через фарс ложной казни, после чего они вместе убегут.

Появляется расчет, ведомый Сполеттой. Марио встает перед ним. Они стреляют. Он падает. Солдаты уходят. Тоска падает на тело своего убитого возлюбленного. Толь-

ко теперь она осознает, что Скарпиа коварно обманул ее: патроны были настоящими, и Каварадосси лежит мертвый. Рыдая над трупом Каварадосси, молодая женщина не слышит шагов возвратившихся солдат: они обнаружили, что Скарпиа убит. Сполетта пытается схватить Тоску, но она отталкивает его, вспрыгивает на парапет и бросается с крыши замка. Пока в оркестре гремит прощальный мотив предсмертной арии Марио, солдаты стоят замершие в ужасе.

ТРАВИАТА

Опера в трех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Франческо Марии Пьяве, основанное на пьесе Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», в основе которой, в свою очередь, лежит его же полуавтобиографический роман.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ВИОЛЕТТА ВАЛЕРИ, *куртизанка*	*сопрано*
ФЛОРА БЕРВУА, *другая куртизанка*	*меццо-сопрано*
АЛЬФРЕД ЖЕРМОН, *молодой человек из Прованса*	*тенор*
ЖОРЖ ЖЕРМОН, *его отец*	*баритон*
БАРОН ДЮФАЛЬ, *покровитель Виолетты*	*баритон*
Д-Р ГРЕНВИЛЬ	*бас*
АННИНА, *горничная Виолетты*	*сопрано*

Время действия: 1846 год.
Место действия: Париж и пригород Отейль
Первое исполнение: Венеция, 6 марта 1853 года

Когда «Травиата» впервые была исполнена 6 марта 1853 года в Венеции, это был решительный провал. Опера не понравилась ни критикам, ни публике. Большая проблема возникла с певцами: слишком пышной была героиня, умирающая от чахотки, и все думали, что это шутка. Другой проблемой были костюмы: опера исполнялась в современных одеждах (то есть, конечно, в современных для 1853 года), а тогда для всех было непривычно, чтобы в Большой опере исполнители были одеты по-современно-

му. В более позднем исполнении все это было изменено. И вот тогда опера снискала успех в Италии. Широкая публика полюбила ее — причем с самого начала — также в Англии и Америке, но только не критики. Они считали, что история эта «отвратительна, ужасна и аморальна». Но критики нередко поначалу ошибаются, а публика обычно права. Сегодня эта опера, ставшая на целое столетие старше, одна из самых популярных, а историю Виолетты можно найти в книжках оперных сюжетов, адресованных детям. Вот вам и мораль критиков.

ПРЕЛЮДИЯ

История эта, конечно, о болезни и о любви. Само по себе это не слишком привлекательное сочетание. Однако, когда осознаешь, что первая тема знаменитой прелюдии — не что иное, как мотив болезни героини, а вторая — ее любви, то убеждаешься, как чудесно композиторы порой могут высказываться о вещах, казалось бы, малопривлекательных. И это великолепный урок для нас.

ДЕЙСТВИЕ I

Первое действие происходит во время вечернего приема в гостиной дома Виолетты Валери. В глубине дверь, ведущая в другие комнаты; по бокам две другие комнаты. Слева камин; над ним зеркало. Посреди сцены роскошно сервированный стол. Хозяйка дома — Виолетта, очаровательная молодая дама довольно сомнительной репутации. (В сущности, Александр Дюма-сын, автор романа, давшего сюжет для оперы, основывал ее характер на чертах реальной куртизанки, которую он знал и любил в Париже в 40-е годы XIX века. Ее настоящее имя было Альфонзина Плесси, но она изменила его на Мария Дюплесси, дабы оно звучало более возвышенно.) Виолетта, сидя на диване, весело болтает с доктором и некоторыми друзьями, другие, прогуливаясь, идут навстречу запоздавшим гостям, в числе которых ба-

рон и Флора под руку с маркизом. Уже по первым звукам интродукции нам становится ясно, что это очень веселая компания. Довольно скоро Виолетта представляет собравшемуся обществу молодого человека, приехавшего в Париж из провинции. Это Альфред Жермон, милый, слегка наивный юноша с великолепным тенором. Он демонстрирует его в своей «Застольной песне» (Brindisi): «Libiam, ne'lieti calici» («Высоко поднимем мы кубки веселья»). Виолетта, а затем и все остальные подхватывают песню и соединяются в беззаботном вальсовом ритме этой мелодии. Все гости устремляются в соседний зал танцевать, но Виолетта задерживается в комнате, она чувствует слабость, ее мучает кашель. Альфред, который тоже задерживается в комнате, очень серьезно обращается к ней и говорит о том, как сильно он ее любит, несмотря на то, что видел ее раньше лишь издалека. Его слова так нежны, так страстны, что Виолетта одновременно и взволнована и озадачена. С деланной беззаботностью и веселостью она советует ему забыть ее. Она знает, что девушки ее сорта не подходят для этого искреннего молодого человека. Их голоса сливаются в экспрессивной колоратуре в конце этого дуэта, и, перед тем как гости возвращаются, она обещает вновь увидеться с ним на следующий день.

Поздняя ночь. Гости расходятся, и Виолетта остается одна. Следует ее большая сцена. Она поет арию «Ah, forsè lui che l'anima solinga ne'tumulti» («Не ты ли мне в тиши ночной в сладких мечтах явился»): неужели этот провинциальный юноша действительно может принести истинную любовь в ее жизнь ночной бабочки. Она подхватывает страстную мелодию, которую пела незадолго до того, но затем (в так называемой cabaletta к арии) она восклицает: «Безумье! Безумье!», «Sempre libera» («Быть свободной, быть беспечной») — вот содержание второй части ее арии. Ее жизнь должна быть свободной. На секунду она умолкает, поскольку слышит под балконом голос Альфреда, повторяющего свою любовную музыку, но Виолетта только еще больше упрямится. Стремясь заглушить зов любви, она повторяет свои колоратурные рулады. Почти все сопрано доводят эти рулады до верхнего *до*, хотя сам Верди и не написал их таким

образом. По окончании этого действия мы знаем, что при всем своем внутреннем сопротивлении эта дама уже пылает страстью.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1 происходит спустя три месяца. Любовная история, начавшаяся на вечере в доме Виолетты, получила продолжение, и теперь Виолетта уединилась с Альфредом в маленьком дачном домике в окрестностях Парижа. Занавес поднимается, и мы видим гостиную в нижнем этаже дома. В глубине две стеклянные двери, ведущие в сад. Между ними, прямо перед зрителем, — камин, над которым зеркало и часы. На первом плане также двери — одна против другой. Кресла, столы, несколько книг и письменный прибор. Входит Альфред; он в охотничьем костюме. В первой своей арии «De' miei bollenti spiriti» («Мир и покой в душе моей») он поет о том, как Виолетта дорога ему и как он без ума от нее. Но именно Виолетта оплачивает все счета за это их теперешнее жилье; и из разговора с Аннииной, ее служанкой, Альфред узнает, что Виолетта собирается продать кое-что из своих личных вещей (например, не нужные ей теперь карету и лошадей). Горячий юноша сам устремляется в Париж, чтобы раздобыть необходимую тысячу луидоров. И когда появляется — несколько минут спустя — отец Альфреда, он застает Виолетту в одиночестве. Звучит длинный выразительный дуэт. Поначалу отец резко требует, чтобы Виолетта порвала с Альфредом. Постепенно он начинает понимать, что в этой женщине есть истинное благородство, и тогда он меняет тон: теперь он не требует, а умоляет ее. Сестра Альфреда, говорит он, никогда не сможет хорошо выйти замуж, пока длится эта «скандальная» связь ее брата. Он формулирует этот довольно грубый аргумент в деликатной форме, разливаясь медоточивыми речами. И — что кажется неожиданным — на Виолетту это производит впечатление. Предваряя его довольно долгое прощание, она обещает ему отказаться от любви ее жизни и скрыть от Альфреда причины этого отказа. Она быстро пишет письмо Альфреду, а также

принимает приглашение на прием к Флоре Бервуа, одной из своих старых подруг.

Виолетта не успевает закончить, как появляется Альфред. Он полон уверенности, что отец полюбит ее, как только увидит. Сердце женщины разрывается. Виолетта молит его всегда любить ее, затем незаметно для него покидает дом и уезжает в Париж. Мгновение спустя слуга приносит ему ее прощальное письмо. Совершенно подавленный, он готов бежать за нею. В этот момент появляется отец и останавливает его. Старый Жермон поет свою знаменитую арию «Di provenza il mare» («Ты забыл край милый свой»), в которой напоминает сыну об их доме в Провансе и умоляет его вернуться. Альфред безутешен. Вдруг он видит приглашение Флоры и решает, что именно из-за этого приглашения Виолетта бросила его. В порыве ревности он устремляется в Париж, чтобы отомстить «вероломной» возлюбленной.

Сцена 2 переносит нас в обстановку бала-приема, подобного тому, с которого началась опера. На сей раз хозяйка Флора Бервуа. Занавес поднимается, и взору зрителя открывается галерея в палаццо Флоры. Убранство и освещение очень богатое. Двери, ведущие в другие апартаменты, в глубине и по бокам. Справа, ближе к зрителю, карточный стол, слева роскошно убранный цветами буфет с фруктами и прохладительными напитками. Повсюду кресла, стулья, диваны. Флора заботится о развлечении своих гостей. Цыганетанцоры и певцы поют в начале сцены. Довольно скоро появляется Альфред. Все удивлены, что видят его одного, без Виолетты, но он дает понять, что его мало интересует, где она и что с ней. В это время появляется Виолетта в сопровождении барона Дюфаля, одного из ее друзей по старым недобрым временам. Барон и Альфред явно не выносят друг друга, они начинают играть в карты на довольно большие ставки. Альфред постоянно выигрывает, и, пока оркестр исполняет небольшую тревожную тему, Виолетта, сидя поодаль, молит, чтобы мужчины не повздорили. К счастью, как раз тогда, когда Альфред почти до конца обчистил своего пожилого соперника, звучит приглашение к ужину. Виолетта умоляет Альфреда покинуть дом Флоры; она опасается, что дело может кончиться дуэлью. Альфред

говорит, что он уйдет, но только с нею, а затем требует, чтобы она ответила, любит ли она барона. Помня об обещании, которое она дала старому Жермону, Виолетта говорит неправду: да, говорит она, она любит барона. Тогда Альфред призывает гостей и на глазах у всех в пылу гнева швыряет Виолетте все выигранные им у барона деньги как плату за былую любовь. Это поведение шокирует — даже если учесть, что это молодой француз 40-х годов XIX века. Но более всех потрясен его собственный отец, прибывший на бал как раз в тот момент, когда Альфред произносит свои страшные слова. Он осуждает сына за неблагородный жестокий поступок. Да и сам Альфред смущен — смущен своей выходкой («О, что я сделал! Верх преступленья!»). Сцена завершается большим ансамблевым номером. Барон вызывает Альфреда на дуэль. Жермон уводит сына; барон следует за ними. Флора и доктор уводят Виолетту во внутренние комнаты. Остальные расходятся.

ДЕЙСТВИЕ III

Последнее действие начинается с очень красивого и очень грустного вступления. Оно повествует о болезни, подтачивающей здоровье Виолетты, и, когда занавес поднимается, первоначальное напряжение в музыке возвращается. Бедная девушка теперь живет в убогой квартире в Париже. Она лежит, неизлечимо больная, в постели, о ней заботится преданная Аннина. Доктора Гренвиля пригласили, чтобы он успокоил Виолетту, внушил ей хоть какую-то надежду. Но Виолетта все понимает; чуть позже доктор шепчет на ухо Аннине, что ее жизнь — это вопрос часов. Виолетта отсылает горничную раздать половину ее состояния в двадцать луидоров бедным и затем откидывается на подушки, чтобы прочитать письмо. Оно от старика Жермона; оно пришло несколько недель назад, и в нем сообщается, что Альфред ранил барона на дуэли, покинул страну, но что теперь Альфред знает о той жертве, которую принесла Виолетта, и приедет к ней, чтобы самому просить у нее прощения. Виолетта понимает, что уже слишком поздно. Она поет

возвышенную арию «Addio del passato» («Простите вы навеки о счастье мечтанья»). В конце арии за окнами раздаются голоса веселящейся толпы — ведь в Париже это время карнавала — праздника, которому Виолетта шлет свое последнее прощание.

Неожиданно возвращается запыхавшаяся Аннина, она сообщает о приезде Альфреда. Он вбегает, и влюбленные поют трогательный дуэт «Parigi, o cara» («Париж мы покинем»). В нем они предаются мечтам покинуть Париж, чтобы Виолетта на природе могла восстановить свои силы, и тогда они заживут счастливо. Виолетта лихорадочно зовет, чтобы ей помогли одеться — у нее уже нет сил даже на это. Аннина выбегает за доктором. В комнату входит Жермон, как раз в тот момент, когда Виолетта приносит свою последнюю печальную жертву: она дарит Альфреду медальон со своим портретом и просит, чтобы он передал его своей будущей жене. Пусть она знает, что есть ангел, который молится за них обоих. Вдруг на мгновение Виолетта чувствует облегчение, словно жизнь вернулась к ней. В оркестре в верхнем регистре слышится трепетная любовная музыка из первого действия. Но это лишь эйфория, столь часто предшествующая смерти. И с возгласом «È spenta!» («О радость») Виолетта падает в объятия своего горько раскаивающегося возлюбленного.

Postscriptum по поводу исторических обстоятельств. На кладбище Монмартра, прямо у церкви Святого Сердца, туристы по сей день посещают могилу Марии Дюплесси, прототипа героини оперы, traviata (*итал.* — заблудшая девушка). Она умерла 2 февраля 1846 года, через девятнадцать дней после своего двадцать второго дня рождения. Среди большого числа ее любовников в последний год ее жизни были Александр Дюма-сын и Ференц Лист.

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА

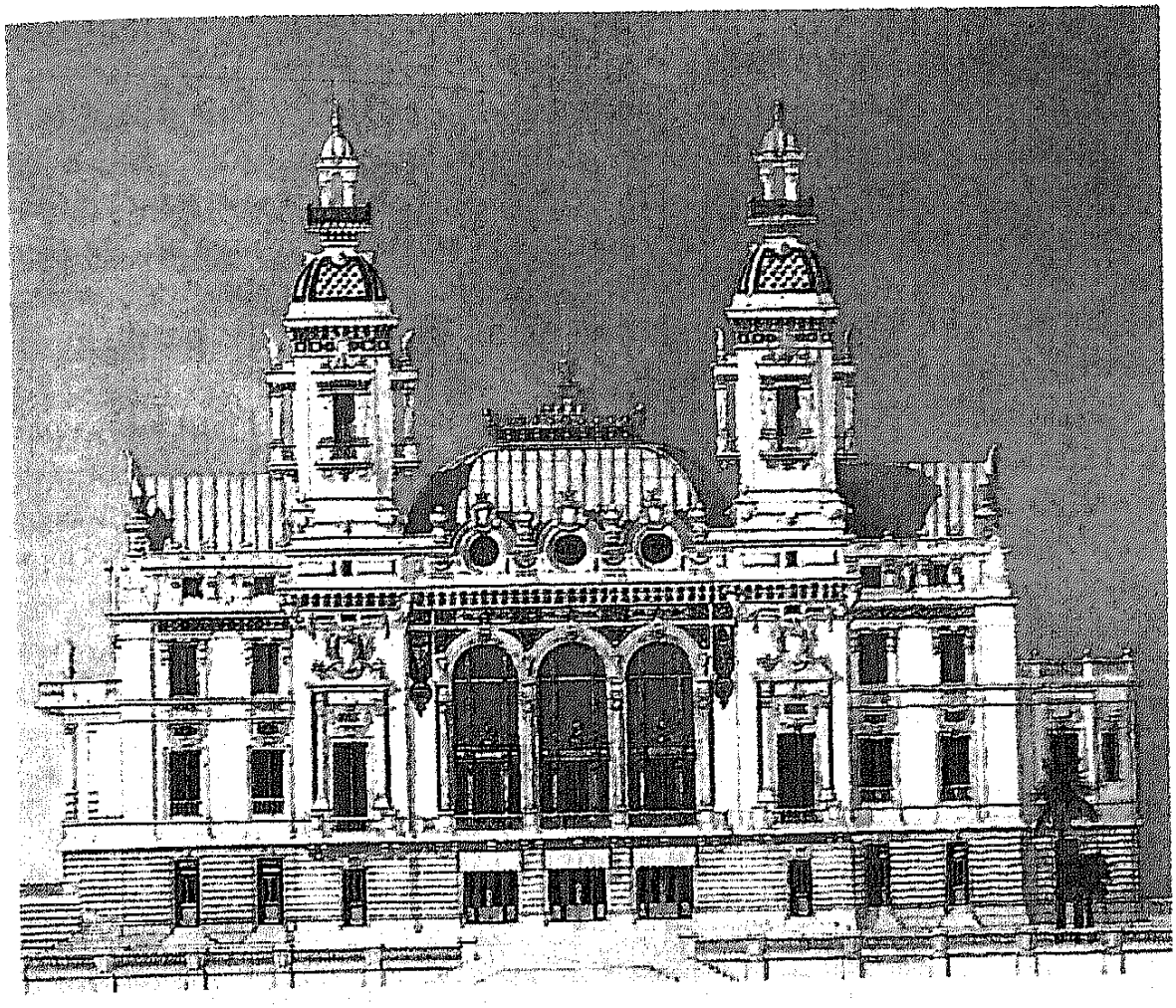
Опера в трех действиях Рихарда Вагнера на либретто (по-немецки) композитора, основанное на старинных легендах.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КОРОЛЬ МАРК КОРНУОЛЛСКИЙ	*бас*
ТРИСТАН, *его племянник*	*тенор*
КУРВЕНАЛ, *оруженосец Тристана*	*баритон*
ИЗОЛЬДА, *ирландская принцесса*	*сопрано*
БРАНГЕНА, *служанка Изольды*	*меццо-сопрано*
МЕЛОТ, *придворный короля*	*тенор*
МОЛОДОЙ МОРЯК	*тенор*
КОРМЧИЙ	*баритон*
ПАСТУХ	*тенор*

Время действия: легендарные времена короля Артура.
Место действия: Корнуолл, Бретань и море.
Первое исполнение: Мюнхен, 10 июня 1865 года.

Общепризнано — и для этого есть все основания, — что «Тристан и Изольда» — величайший из гимнов, когда-либо созданных во славу чистой эротической любви. История создания этой оперы теснейшим образом связана с этой страстью. Почти все то время, что Вагнер писал «Тристана и Изольду», он жил в доме богатого цюрихского торговца шелком Отто Везендонка; Вагнер был влюблен в молодую жену хозяина, Матильду. Позднее, когда опера была написана, для ее постановки в Венской придворной опере было проведено, по крайней мере, двадцать четыре репетиции, но в конце концов постановка была отменена. Причина, быть может, была в том, что



МОНАКО
Опера Монте-Карло

Благодаря дальновидности принца Карла III Монако в 1850-е годы превратилось в средоточие мирового богатства и знаменитостей. Этому способствовало географическое положение княжества, его политический и финансовый статус. Принц Карл воспользовался теми преимуществами, которые дало проведение сюда железной дороги, значительно упростившее связь с Италией и Францией. Великолепный климат привлекал сюда жителей Северной Европы. Ореол сказочности окружал – да и продолжает окружать – это одно из самых маленьких государств Европы. Эта сказочность нашла воплощение и в облике великолепного оперного театра Монте-Карло. Автор его архитектурного проек-

та Шарль Гарнье незадолго до этого закончил строительство «Гранд-Опера» в Париже.

Оперный театр Монте-Карло стоит на берегу Средиземного моря, он соединен с казино фойе из красного мрамора. Возведение здания заняло всего шесть месяцев. На его строительстве работало 400 итальянских мастеров. В результате получился чрезвычайно прихотливый фасад в стиле Второй Империи с необычайно богато декорированными башнями и скульптурами, авторами которых были Густав Доре и Сара Бернар.

Открытие театра «Зал Гарнье», по аналогии с «Гранд-Опера» в Париже, которая называется «Палас (дворец) Гарнье», состоялось 25 января 1879 года представлением, включавшим в себя балет, инструментальную музыку, оперу и художественное чтение Сары Бернар. Это положило начало традиции давать на сцене этого театра представления разных жанров. Первая опера (комическая; часто считается опереттой) – «Шевалье Гастон» Жана Планкетта – была показана две недели спустя. В 1880-е годы опера Монте-Карло достигла мирового уровня благодаря соединению усилий американки, любительницы оперного искусства Алисы Хейн, жены Альберта I, и энергичного и темпераментного Рауля Гюнсборга, назначенного на должность директора.

За более чем 120 лет существования театра на его сцене состоялось более 80 мировых оперных премьер, среди которых «Ласточка» Дж.Пуччини, «Дитя и волшебство» М.Равеля, «Гульда» и «Гизелла» С.Франка, «Деянира» К.Сен-Санса.

это был слишком трудный и новый стиль для труппы — по крайней мере так было заявлено официально. Однако любовь и политика (две великие движущие силы в жизни Вагнера) также сыграли важную роль в таком развитии событий. В труппе образовалось два лагеря: провагнеровский и антивагнеровский. Во главе первого стояло сопрано, назначенное на роль Изольды — Луиза Дустман Мейер. Она, однако, отказала в своем содействии в постановке оперы, когда узнала о любовной связи Вагнера с ее младшей сестрой.

Еще до того как Венская придворная опера взялась ставить «Тристана и Изольду», Вагнер предпринимал попытки добиться исполнения оперы в Страсбурге, Карлсруэ, Париже, Веймаре, Праге, Ганновере и даже в Рио-де-Жанейро, где она должна была идти по-итальянски! Ни одна из этих попыток не увенчалась успехом: опера нигде не была поставлена — главным образом по политическим причинам. Наконец шесть лет спустя после окончания работы над оперой премьера все-таки состоялась. Она была осуществлена под патронажем большого, хотя и крайне неуравновешенного и импульсивного, друга Вагнера, короля Людвига II Баварского.

Дирижером премьеры был Ганс фон Бюлов, пламенный пропагандист вагнеровской музыки. За два месяца до премьеры у фрау фон Бюлов родилась дочь, которую она назвала Изольдой. Очень вероятно, что в то время дирижер еще не знал, что композитор, помимо того что был крестным отцом девочки, был также и ее настоящим отцом. В действительности Козима фон Бюлов (незаконная дочь Ференца Листа) родила Рихарду Вагнеру троих детей, прежде чем Ганс в конце концов разошелся с ней и она вышла замуж за композитора.

Нет необходимости отыскивать в опере отражение множества собственных вагнеровских любовных страстей к чужим женам — любовь Тристана и Изольды гораздо более идеализированна и чиста, чем любая страница шокирующей биографии композитора. В основе своей это очень простая сказка, и партитура, возможно, более чем любая другая из сочиненных Вагнером, доводит до конца его теорию того, чем музыкальной драме (в противоположность традиционной «опере») надлежит быть. Вагнер отказывается от четкого членения действия на последовательность номеров. В этой опере мир впервые

познакомился с музыкальной драмой, в которой оркестр играет, безусловно, главенствующую роль, комментируя посредством разработанной системы лейтмотивов каждый психологический и драматический ход в развитии сюжета. Здесь Вагнер осуществил свою идею «бесконечной мелодии», создав совершенно особый стиль арий, дуэтов, квартетов, с которым с тех пор знаком каждый. Это вызвало ожесточенную войну критиков, не утихшую доныне.

ВСТУПЛЕНИЕ

Отказался Вагнер также и от четкого определения тональности, в которой звучит здесь музыка. Приступив к написанию этой книги, я с самого начала решил не входить в ней в музыкально-технические подробности, но в данном случае хотел бы сделать исключение и просить разрешения охарактеризовать — с точки зрения гармонии — первые два такта вступления. Начальное обозначение тональности указывает на то, что вступление написано в *до мажоре* (или *ля миноре*); оно начинается фрагментом мелодии, который может считаться также *фа мажорным* (или *ре минорным*), и, прежде чем закончится второй такт, мы приходим к *доминантсептаккорду ля мажора.* К этому моменту нам преподносятся также два из главных мотивов произведения, столь интимно растворяющихся друг в друге, что некоторые комментаторы называют их, соответственно, «тристановским» и «изольдовским» мотивами.

На этом я закончу музыкально-технические комментарии. Это вступление, как все знают, одна из самых выразительных, чувственных и волнующих звуковых поэм о любви, которые когда-либо были написаны.

ДЕЙСТВИЕ I

Изольда — ирландская принцесса, дочь знаменитой ворожеи, она в совершенстве знает яды, снадобья и средневековое искусство врачевания. Когда занавес поднимается, мы

застаем ее на корабле. Ее везут, вопреки ее воле, чтобы выдать замуж за короля Марка Корнуоллского. Человек, везущий ее в Корнуолл, капитан корабля — Тристан, племянник короля Марка. Изольда, в длинном и полном негодования рассказе, объясняет служанке Брангене причину своего гнева. Из этого рассказа становится ясно, что у Изольды был жених по имени Морольд, которого Тристан вызвал на бой, чтобы в поединке решить, будет ли Корнуолл продолжать платить дань Ирландии. В результате Тристан одержал победу. Но сам был ранен. Переодевшись арфистом, он пришел в замок Изольды. Изольда, владея искусством врачевания, излечила его и возвратила ему жизнь, так и считая его арфистом по имени Тантрис, как он сам себя назвал. Но однажды на мече, принадлежавшем раненому, она обнаружила зазубрину, которая была точно такой же формы, как кусочек стали, найденный в отрубленной голове Морольда, которую корнуоллцы незадолго до этого прислали в Ирландию. Так она узнала, кем в действительности был этот арфист. Она готова была убить Тристана и уже занесла над ним меч, но он так проникновенно взглянул в ее глаза, что в ней вспыхнула страстная любовь к нему. Но теперь, по приказу своего дяди, он везет ее, чтобы выдать замуж за него. Не удивительно, что она негодует!

Изольда посылает за Тристаном, но тот, не имея возможности покинуть капитанский мостик, посылает вместо себя своего оруженосца Курвенала. Курвенал, этот неотесанный и грубый баритон (при этом истинно преданный Тристану), весьма бесцеремонно сообщает Изольде, что Тристан не придет, и вместе с гребцами поет насмешливую балладу о победе Тристана над Морольдом. Это совершенно выводит из себя Изольду, и она решает убить Тристана и себя, лишь бы не выйти замуж за Марка, которого она, кстати, никогда не видела. Она приказывает Брангене приготовить ядовитое зелье и вновь призывает Тристана, заявляя, что отказывается сойти на берег, если он не придет к ней. На сей раз он является, поскольку корабль уже скоро должен причалить к берегу. Она с резким укором напоминает ему, что он убил ее жениха. Тристан же во искупление своей вины предлагает ей свой меч, чтобы она убила его. Вместо этого

Изольда предлагает ему напиток. Тристан принимает чашу, не сомневаясь в том, что в ней яд. Но Брангена, ничего не сказав Изольде, подменила яд на любовный напиток. Тристан залпом выпивает чашу до половины, и тогда Изольда выхватывает ее у него и допивает чашу, чтобы умереть вместе с ним. Но результат оказывается совершенно неожиданным. Очень долго они смотрят друг другу в глаза (в оркестре в это время звучит музыка из вступления). И вдруг, словно обезумевшие, они бросаются друг другу в объятья, произнося экстатические слова восторга.

Но неожиданно слышится радостное пение матросов — на горизонте показался берег. Вбегает Курвенал и сообщает, что приближается свадебная процессия во главе с королем Марком. Влюбленные выходят ему навстречу, совершенно не готовые к встрече с королем.

ДЕЙСТВИЕ II

Оркестровое вступление передает возбуждение Изольды. Занавес поднимается, и мы видим сад перед замком короля Марка. Сюда выходят комнаты Изольды. (Состоялась или нет церемония бракосочетания Изольды с королем Марком между первым и вторым действиями, Вагнер никак не проясняет; достаточно того, что Изольда считает себя — и так же думают все остальные — невестой короля). Король отправляется на охоту, и в самом начале этого действия мы слышим за сценой звуки охотничьего рога. Но пока король охотится, Тристан и Изольда задумали тайно встретиться. На стене замка горит факел. Когда он потухнет — это будет знаком для Тристана прийти в сад.

Брангена, служанка Изольды, опасается заговора со стороны короля. Она убеждена, что Мелот, корнуоллский рыцарь, считающийся лучшим другом Тристана, предаст их. Она советует Изольде не гасить факел и не подавать тем самым знака Тристану явиться к ней, пока еще слышны звуки охотничьего рога и король со своей свитой близко. Но Изольда сгорает от нетерпения. Она отказывается верить, что Мелот может быть столь коварным. Она задувает факел,

поднимается на несколько ступеней и, освещенная ярким светом луны, машет своим светлым шарфом, подавая Тристану еще и такой знак прийти к ней.

Оркестр звуками выражает лихорадочное возбуждение, и на сцену врывается Тристан. «Любимая Изольда!» – восклицает он, и Изольда вторит ему: «Возлюбленный!» Это начало огромного любовного дуэта, известного как «Liebesnacht» («Ночь любви»), длинного, проникновенного, трогательного выражения любви, ее преобразующей силы – любви, которая предпочитает ночь дню («Спустись на землю ночь любви»), любви, которая предпочитает смерть жизни («И так умрем, чтоб вечно жить»). В конце этого дуэта они поют известную и необычайно красивую мелодию «Liebestod», и, как раз в тот момент, когда развитие приводит к кульминации, Брангена, которая все это время стояла начеку, издает пронзительный крик. Король и его свита неожиданно вернулись с охоты. Они были приведены обратно тем, кто считался другом Тристана, Мелотом, который сам пылает тайной любовью к Изольде и, таким образом, действует из самых предосудительных побуждений. Главное же чувство благородного короля — печаль, печаль по поводу того, что честь Тристана, его горячо любимого племянника, запятнана. Он поет об этом в очень длинном монологе; Изольда, испытывающая глубокое смущение, отворачивается.

В конце монолога короля Марка Тристан спрашивает Изольду, последует ли она за ним в страну, где вечная ночь. Она отвечает согласием. И тогда в коротком поединке с Мелотом Тристан, обнажая перед ним грудь, намеренно открывает себя для удара. Король Марк вступается и отталкивает Мелота, не дав ему убить Тристана. Тяжело раненый Тристан опускается на землю. Ему на грудь падает Изольда.

ДЕЙСТВИЕ III

Тристан переправлен в свой замок в Бретани; это сделал его верный оруженосец Курвенал. Здесь он лежит, раненый и больной, перед замком. Он ожидает корабль — корабль, который везет Изольду, желающую приплыть к нему,

чтобы его вылечить. За сценой пастух играет на дудочке очень печальную мелодию. Грустная мелодия, лихорадка болезни, трагедия его жизни — все это вместе помутило разум бедного Тристана. Его мысль блуждает где-то далеко: он рассказывает Курвеналу о трагической судьбе своих родителей, о том, какие муки терзали его самого. Все эти темы (а также и другие) проходят через его воспаленный ум, пока он лежит здесь, а Курвенал пытается — тщетно — облегчить его страдания.

Вдруг пастух заиграл другую мелодию. Теперь она сверкает в мажорной тональности. На горизонте показался корабль. Он то исчезает, то появляется вновь, наконец причаливает, и несколько мгновений спустя Изольда стремительно сходит на берег. Она едва не опоздала застать своего возлюбленного живым. В страстном волнении он срывает с себя повязку и, истекая кровью, замертво падает в объятия Изольды. Она горестно склоняется над мертвым телом.

К берегу причаливает еще один корабль. Это корабль короля Марка с его свитой. С ним сюда приплыл и злодей Мелот. Марк прибыл, чтобы простить влюбленных, но Курвенал не знает об этом его намерении. Он видит в свите лишь врагов своего хозяина. Преданный Тристану, он вступает в поединок с Мелотом и убивает его. Но и сам он получает смертельную рану и падает, умирая у ног своего хозяина. Тогда Изольда приподнимает мертвое тело Тристана. Преображенная своими чувствами, она поет «Liebestod» и в конце сама испускает последний вздох. Марк благословляет умершую, и опера завершается двумя тихими долгими *си бемоль* мажорными аккордами.

ТРУБАДУР

Опера в четырех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Сальваторе Каммарано, основанное на одноименной драме Антонио Гарсиа Гутьерреса, которая, в свою очередь, описывает некоторые реально произошедшие события.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЛЕОНОРА, *фрейлина принцессы Арагонской*	*сопрано*
АЗУЧЕНА, *бискайская цыганка*	*меццо-сопрано*
МАНРИКО, *полководец у принца Бискайского, считающийся сыном Азучены, трубадур*	*тенор*
ГРАФ ДИ ЛУНА, *молодой арагонский аристократ*	*баритон*
ФЕРРАНДО, *начальник графской стражи*	*бас*
ИНЕС, *наперсница Леоноры*	*сопрано*
РЮИЦ, *офицер в полку Манрико*	*тенор*

Время действия: XV век.
Место действия: Бискайя и Арагон (Испания)
Первое исполнение: Рим, 19 января 1853 года.

Со времени своей первой постановки в Риме в необычно темную и грозовую ночь почти полтора столетия назад «Трубадур» остается одной из самых популярных опер в мире. Причиной этой популярности, по крайней мере отчасти, может быть то, что в ней так много мелодий, которые все знают с детства. Хор «Miserere», «В горы родные мы возвратимся», хор цыган с ударами молота по наковальне, ария графа ди Луны «Il balen del suo sorriso» («Свет ее улыбки ясной») — это лишь немногие из чудесных мелодий, которые формируют нашу культуру и которые звучат даже в

исполнении школьников и на механических органах. Сюжет оперы основан на реальных фактах, которые действительно имели место в Испании в XV веке, но эпизоды оперы так скомпонованы, что многие ключевые обстоятельства происходят либо еще до начала основного действия оперы, либо в период времени, который, как предполагается, проходит между ее действиями. И вот еще что: поскольку музыка оперы необычайно выразительна, всегда бывает совершенно ясно, счастлив персонаж или грустен, любит он или ненавидит. И накал страстей в «Трубадуре» ни на минуту не ослабевает.

ДЕЙСТВИЕ I
ДУЭЛЬ

Сцена 1. Первое действие, которому композитор предпослал подзаголовок «Дуэль», открывается видом вестибюля дворца Альяферии, где живет наша героиня, Леонора. Сбоку дверь в апартаменты графа ди Луны. Феррандо, старый воин, начальник графской стражи, и слуги графа расположились у двери; несколько воинов прохаживаются по сцене. Феррандо рассказывает нескольким слугам и солдатам графа ди Луны одну семейную историю. Сам граф всю ночь бродит в саду дворца в ожидании Леоноры, к которой пылает любовной страстью и которую желает обольстить. У старого графа (отца того, которого сейчас все ждут) было два сына. Как-то раз, двадцать лет тому назад, у колыбели младшего, еще совсем младенца, кормилица застала одну цыганку, которая, по-видимому, околдовала — «сглазила» — его: младенец стал чахнуть. Старуху цыганку схватили и сожгли на костре. Но ее дочь, тоже колдунья, по имени Азучена, в отместку за это похитила малютку и бросила его в огонь костра, на котором сожгли ее мать. Все хотели поймать и сжечь эту молодую цыганку, но тогда дух старой цыганки — таково общее поверье — воспарил в виде совы и до смерти, еще и теперь, пугает каждого, кому встречается. Суеверные слушатели Феррандо в ужасе. Когда же башенный колокол бьет полночь, все, объятые страхом, проклинают колдунью.

Сцена 2. Лунная ночь в тенистом саду замка. Справа мраморная лестница, ведущая в апартаменты. Густые облака часто закрывают луну. Леонора признается своей наперснице Инес, что влюблена в таинственного рыцаря. Много лет назад она увенчала его голову как победителя на турнире, но потом он, как говорит Леонора, ушел на войну и не вернулся. С тех пор он стал являться ей в сновидениях. И вдруг... Неожиданно прошлой ночью (и здесь Леонора поет свою любовную арию (каватину) «Tacea la notte placida» — «Кругом темная ночь была, и небо ясно было») он пел ей серенаду. Инес предостерегает Леонору от этой любовной страсти, но напрасно — сердце Леоноры навеки отдано таинственному трубадуру.

Вернувшись в замок, две девушки слышат за сценой песню трубадура, аккомпанирующего себе на лютне (романс Манрико). Леонора в любовном порыве устремляется к лестнице и — конечно же, по ошибке — попадает в объятия графа ди Луны, который, томимый страстью, уже давно поджидает ее здесь. В этот момент в лунном свете появляется фигура певца — трубадура. Дрожа от ревности, граф тут же вызывает соперника на дуэль. Рыцарь поднимает забрало, и граф узнает в ненавистном трубадуре своего старого врага — Манрико. Леонора бросается между ними, пытаясь предотвратить кровопролитие. В страстном терцете она молит пощадить жизнь рыцаря. Оба соперника удаляются, обнажив мечи. Леонора падает без чувств.

ДЕЙСТВИЕ II
ЦЫГАНКА

Сцена 1. Занавес поднимается. Развалины дома на склоне горы в Бискайе. В глубине большой костер, возле костра сидит Азучена. Рядом, укрытый плащом, полулежит Манрико. В его руке шпага, на которую он устремил свой взор. У его ног — шлем. Их окружают цыгане. Светает. Звучит хор цыган «Видишь, на небе заря заиграла», знаменитый тем, что его сопровождают удары молота по наковальне. В следующей сразу за хором арии «Stride la vampa!» («Пламя пылает!») Азучена описывает тот страшный день, когда она

видела, как сожгли на костре ее мать. Тем временем цыгане снова повторяют свой дружный веселый напев и с ним удаляются на поиски пропитания. Теперь Азучена подробно рассказывает своему сыну Манрико, — который и есть тот трубадур из I действия, — страшную историю. Взволнованно повествует она о том, как она похитила младшего сына графа ди Луны и как, намереваясь бросить именно его в огонь, она по ошибке бросила в него своего собственного сына. Так мы узнаем, что Манрико является братом своего соперника, теперешнего графа ди Луны. Азучена в изнеможении опускается на скамью; Манрико поражен. На вопрос же Манрико, кто же он ей на самом деле, она настойчиво отвечает, что он ее сын, ведь именно она спасла ему жизнь. Манрико, как и слушатели, остается в смятении. И теперь, в восхитительной арии «Mal reggendo all' aspro assalto» («Бой меж нами был в полном разгаре»), он рассказывает о своей дуэли с графом. Манрико поверг его, обезоруженного, на землю, но в этот момент какая-то таинственная сила удержала его победоносную руку и сохранила жизнь графу. Теперь же мать и сын решают, что впредь не будет ему никакой пощады. В этот момент раздается звук рога — является вестник от принца Бискайского с приказом к Манрико прибыть на защиту замка Кастеллор от войск графа ди Луны. Рыцарь узнает также, что Леонора, считая его погибшим, собирается уйти в монастырь в Кастеллоре. Не обращая внимания на протесты Азучены, Манрико устремляется на защиту своего принца и своей возлюбленной.

Сцена 2. Действие происходит у стен монастыря в Кастеллоре. Ночь. Здесь мы застаем графа вместе с несколькими его приближенными, закутанными в плащи; он собирается похитить Леонору, которая вот-вот примет монашеский обет. Ожидая подходящего момента, он поет широко известную арию «Il balen del suo sorriso» («Свет ее улыбки ясной»), в которой говорит о буре, бушующей в его сердце. Слышен звук колокола. Это звонят перед обрядом пострижения в монахи. Взволнованный граф зорко всматривается в ту сторону, откуда должна прийти Леонора. По пению монахинь, хор которых звучит за сценой, мы понимаем, что обряд пострижения начинается, и, когда монахини появляются на

сцене (среди них Леонора и Инес), граф ди Луна преграждает Леоноре путь и требует, чтобы она шла с ним к алтарю венчаться. Здесь же люди графа. Кажется, спасения нет... Как по волшебству, неожиданно, к великой радости Леоноры, поскольку она думала, что он мертв, появляется Манрико. Вскоре к нему присоединяются его люди – Рюиц с воинами. Между двумя отрядами завязывается бой; граф ди Луна обезоружен и оттеснен. Леонора умоляет Манрико не убивать графа. Манрико уводит Леонору. Женщины скрываются в монастыре. Действие завершается большим ансамблем, в котором главенствует голос Леоноры, воспевающей счастье быть с любимым.

ДЕЙСТВИЕ III
СЫН ЦЫГАНКИ

Сцена 1. Третье действие приводит нас в военный лагерь графа ди Луны (его палатка на сцене справа), который взял в осаду замок Кастеллор (его башни видны вдали), куда привел Леонору Манрико, готовясь к женитьбе на ней. Хор солдат поет решительную и энергичную маршевую мелодию («Squilli, echeggi la tromba guerriera» — «Эй, трубачи, разбудите все живое»). Граф выходит из палатки и всматривается в замок Кастеллор. Слышится шум, он все ближе. Это солдаты графа ведут Азучену, грубо толкая ее. У нее связаны руки. На вопрос, кто она, она отказывается отвечать, но старый воин Фернандо узнает в ней ту таинственную женщину, которая много лет назад бросила в огонь младшего брата графа. В отчаянии она призывает на помощь Манрико. У графа теперь две причины ненавидеть старуху: она убила его брата и она мать его соперника. Он клянется страшно мстить. По знаку графа солдаты уводят ее. Так кончается эта сцена.

Сцена 2. Короткая вторая сцена происходит в замке, где Манрико готовится к двум важным событиям — предстоящему штурму замка войсками графа ди Луны и своей женитьбе на Леоноре. В пленительно нежной арии он успокаивает свою возлюбленную. В следующий момент, сразу после

звуков органа, доносящихся из часовни замка, вбегает запыхавшийся Рюиц. Он сообщает, что Азучена схвачена графскими солдатами, и уже разжигают костер, чтобы ее сжечь. Манрико немедленно приказывает соратникам спасти его мать. Он поет энергичную арию «Di quella pira» («Пламенем адским, что все сжигает...»), в которой вдохновляет своих воинов на бой. Манрико убегает, за ним Рюиц и воины. За сценой слышен шум и звон оружия.

ДЕЙСТВИЕ IV
КАЗНЬ

Сцена 1. Темная ночь. К тюремной башне замка Альяферии подходят две закутанные в плащи фигуры: это Леонора и Рюиц. Леонора оплакивает потерю Манрико, который был схвачен в сражении и вскоре должен быть обезглавлен. Хор монахов внутри тюремной башни поет «Miserere», молитву за тех, кому суждено покинуть этот мир. Манрико (в башне) поет свою песню прощания с жизнью и Леонорой, аккомпанируя себе на лютне, а Леонора дает волю своему отчаянию, предвидя то, что теперь неминуемо должно свершиться. Это один из самых запоминающихся — равно как и наиболее банальных — эпизодов в опере.

Появляется граф, и Леонора молит его сохранить жизнь своему возлюбленному, она даже предлагает себя в качестве жертвы за него. Обрадованный граф соглашается на эту сделку. Леонора требует, чтобы дверь темницы была открыта. Появляется страж, и граф что-то шепчет ему на ухо. Через мгновение (во время которого Леонора успевает тайно выпить яд, хранившийся в ее перстне) граф сообщает ей, что Манрико свободен. Леонора ликует: она спасла Манрико, он будет жить! Ликует и граф... Но Леонора уже никогда не попадет в руки человека, которого ненавидит. Он обнимет хладный труп!

Сцена 2. Мрачная темница; в углу решетчатое окно, в глубине дверь. Мерцает светильник. Азучена лежит на рогоже; Манрике заботливо ухаживает за ней. Он поет об их доме в горах, куда они еще вернутся. Это мелодически необычайно выразительный дуэт «Ai nostri monti» («В горы родные мы

возвратимся»). Дверь отворяется, и входит Леонора, она пытается убедить Манрико бежать. Подозревая, что Леонора купила его спасение ценой союза с графом, он приходит в ярость. «О, как бесчестно любовь предала ты!» — восклицает он. В этот момент начинает действовать яд, и тогда Манрико понимает, что произошло. Во время их дуэта Азучена в полузабытьи, она продолжает петь об их старом доме в горах.

Леонора умирает. Входит граф, с изумлением смотрит он на мертвую Леонору, лежащую в объятиях Манрико, и понимает, что любимая им женщина спаслась от него ценой своей смерти. В гневе он приказывает немедленно казнить Манрико, а сам толкает Азучену к окну, чтобы она видела смерть своего, как считает граф ди Луна, сына. Манрико казнен. И цыганка с ненавистью и торжествующе бросает ему в лицо страшное признание: « Egli era tuo Fratello!» («Он был твоим братом!»). Свершилась месть Азучены. Под звуки трагических аккордов оркестра занавес падает.

ТУРАНДОТ

Опера в трех действиях Джакомо Пуччини на либретто (по-итальянски) Джузеппе Адами и Ренато Симони, основанное на одноименной драме Карло Гоцци, в которой, в свою очередь, имеются намеки на обработку этого сюжета Фридрихом Шиллером.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ	*сопрано*
КИТАЙСКИЙ ИМПЕРАТОР	*тенор*
ТИМУР, *низверженный татарский хан*	*бас*
КАЛАФ, *его сын («Неизвестный принц»)*	*тенор*
ЛЮ, *молодая невольница*	*сопрано*
ПИНГ, *великий советник*	*баритон*
ПАНГ, *великий прорицатель*	*тенор*
ПОНГ, *великий повар*	*тенор*
ГЛАШАТАЙ	*баритон*

ИМПЕРАТОРСКАЯ ГВАРДИЯ, ПРИДВОРНЫЕ, СЛУГИ ПАЛАЧА, ДЕТИ, МУДРЕЦЫ, СЛУЖАНКИ, ТЕНИ УМЕРШИХ, ТОЛПА.

Время действия: сказочное.
Место действия: Пекин.
Первое исполнение: Милан, 25 апреля 1926 года.

На премьере оперы в середине заключительного действия музыка неожиданно смолкла: Артуро Тосканини положил свою дирижерскую палочку, повернулся к публике и сказал: «Здесь перо выпало из рук композитора».

Страдая от рака, а в самом конце жизни еще и от инфаркта, Пуччини не успел закончить партитуру своей последней оперы. Все то время, что создавалось либретто (писавшееся медленно из-за того, что один из либреттистов был, к несчастью, преуспевающим драматургом, все время отвлекавшимся на свои собственные проекты), а также пока писалась партитура, Пуччини, сознавая, что пишет свое последнее произведение, горько сокрушался, что ему не хватит отпущенного времени, чтобы закончить оперу. Однако в самой музыке нет никаких следов угасания. Она смелее по гармонии и оркестровке, чем все, что композитор писал до этого. Она демонстрирует новый уровень владения хоровыми эффектами; в ней больше драматической силы, чем во всем, что он сделал за двадцать лет. Правда, имеются некоторые скучноватые длинноты (кажется, несколько многовато философов-политиков: Пинга, Панга и Понга), но если бы Пуччини прожил дольше и успел бы не только закончить оперу, но и переработать ее, она удовлетворила бы самых требовательных критиков.

Франко Альфано, друг Пуччини, который за двадцать лет до этого добился международного признания своей оперой «Воскресение», закончил эту «Турандот», воспользовавшись имевшимися в его распоряжении набросками Пуччини заключительного дуэта.

ДЕЙСТВИЕ I

В сказочно-легендарные времена жила в Пекине принцесса Турандот. Принадлежать она могла лишь тому из королевской свиты, кто разгадает три ее загадки. Но тот претендент, который не отгадает их, будет, как и все предыдущие, казнен — его отрубленная голова прибавится к тем, что уже украшают стены дворца.

Опера начинается сценой подготовки к казни персидского принца, который не смог разгадать эти загадки. Он должен умереть с восходом луны, и возбужденная толпа требует его смерти. В возникшей суматохе сбивают с ног немощного старика. На крики о помощи его спутницы, молодой

девушки, является юноша — Неизвестный принц. Стариком оказывается Тимур, некогда могущественный татарский хан, а юноша — его сын Калаф, которого хан считал погибшим в одном ужасном сражении. Хана, свергнутого с трона коварными недругами, в его скитаниях по миру сопровождает молодая невольница Лю, преданно помогающая ему. Когда-то она прониклась признательностью и нежным чувством к Калафу за его приветливую улыбку, которой он одарил ее во дворце.

Выходят палач и его слуги. Слуги начинают точить огромный меч. При этом они поют песню «Ungi! Arrota!» («Сабли пусть клинок засвищет»). Все ждут появления луны («Perchè tarda la luna?» — «О луна, что ты?»). Луна медленно поднимается. Народ приходит в еще большее волнение. Вид юного персидского принца вызывает жалость у толпы, и она взывает простить, помиловать его. Но Турандот появляется во всей своей холодной царственной красоте и подает знак к его казни. Толпа следует за процессией, идущей на казнь.

Калаф, впервые видящий Турандот, теряет голову от вспыхнувшей в нем любви к ней. Его всячески отговаривают от попытки отгадать три загадки, ставших причиной уже стольких смертей. Тимур просит его воздержаться; о том же молит его Лю («Signore, ascolta» — «О, господин мой»). То же самое делают три министра — Пинг, Панг, Понг. Ответом Калафа Лю является прелестная ария «Non piangere, Liù» («Не плачь, моя Лю»). Ничто не может переубедить его. В конце первого действия он трижды бьет в большой гонг, висящий перед дворцом, и выкрикивает имя Турандот — это знак, что объявился новый претендент на ее руку.

ДЕЙСТВИЕ II

Во вступительной сцене философствуют три министра двора в Пекине. Это Пинг (великий советник), Панг (великий прорицатель) и Понг (великий повар). Их образы основаны на главных фигурах комедии dell' arte. Они сокрушаются и раздумывают: как бы покончить с кровопролитием, которое продолжается уже не первый год по прихоти ковар-

ной Турандот; они мечтают о спокойной жизни каждый в своем доме вдали от Пекина — там, откуда они сюда прибыли когда-то. Они хотели бы, чтобы принцесса поскорее полюбила («Non v'è in Cina, per nostra fortuna» — «Больше в Китае нет женщин безумных»).

Занавес широко раздвинут, и взору зрителя открывается весь собравшийся императорский двор. На высоком троне, под великолепно разукрашенным балдахином восседает сам Сын Неба, могущественный император. Он, как и его министры, предостерегает Калафа от намерения состязаться в разгадывании загадок. Калаф, естественно, настаивает на своем. Появляется сама принцесса и тоже предупреждает Калафа о том, что его ждет, если он не отгадает пусть даже одну загадку. Она объясняет причины этой кровавой игры: когда-то ее прародительницу похитил, обесчестил и злодейски убил некий чужестранец, пришедший издалека. За это от имени всей их династии она, Турандот, должна отплатить всему ненавистному мужскому роду. Турандот еще раз предупреждает Калафа; но в конце дуэта их голоса соединяются в согласии на краткой формулировке условия: «Загадок будет три — смерть одна!» — заявляет Турандот. «Загадок будет три — жизнь одна!» — гордо отвечает ей Калаф.

Турандот загадывает загадки и Калаф дает ответы:

В о п р о с: «Что так сильно манит человека ночью, умирает утром, но вновь ярким видением возвращается следующей ночью?»

О т в е т *(готовый сразу):* «Надежда» (которая влечет к Турандот).

В о п р о с: «Что пылает подобно пламени, но не пламя? Если гибнет человек — оно остывает, а если человек побежден — то оно пылает, словно солнце?»

О т в е т *(почти столь же скорый):* «Кровь» (в человеке, сгорающем от любви к Турандот).

(Толпа подбадривает Калафа, прежде чем Турандот заставляет ее замолчать, и тогда она загадывает третью загадку.)

В о п р о с: «Что подобно льду, но от огня замерзает?»

О т в е т *(Калаф дает его после долгих колебаний, во время которых Турандот отпускает в его адрес ядовитые колкости):* «Турандот!»

Толпа в восторге от того, что молодой принц правильно ответил на роковые загадки, но сама Турандот совсем не рада. Она молит императора: пусть он отменит указ и возьмет назад обещание отдать принцессу тому, кто отгадает все три загадки. Но император отвечает, что его клятва не может быть нарушена. Калаф, однако, не только влюблен — он также великодушен. Он не будет неволить Турандот. Она свободна в своем выборе, но ей необходимо отгадать — всего одну — загадку: как его зовут? Ответ должен быть дан к следующему утру.

ДЕЙСТВИЕ III

Вновь, как в первом действии, мы оказываемся в садах императора, под стенами Пекина. Глашатаи возвещают, что никому не позволяется спать в эту ночь — надо узнать имя Неизвестного принца. Наказанием для того, кто ослушается, будет смерть. Калаф поет свою арию «Nessun dorma» («Этой ночью спать не будут»), в которой он выражает уверенность в близкой победе, поскольку никто, кроме него самого, не знает его имени. Таким образом, Турандот скоро будет его невестой.

Три словоохотливых царедворца — неразлучные Пинг, Панг и Понг — являются к Калафу и предлагают ему любые блага, лишь бы он открыл им свое имя. В противном случае тысячам жителей города грозит мучительная гибель, если разгневанная Турандот не отыщет ответа на загадку. Они даже гарантируют ему, что он сможет безопасно покинуть Китай. Калафа это не устраивает.

И вот самым грубым образом стража доставляет во дворец Тимура и Лю. Их видели с Калафом, и те, кто их схватили, уверены, что эти пленники знают его имя. Лю решительно заявляет, что только ей одной известно имя принца. Ее тут же подвергают ужасным пыткам, но все тщетно — Лю хранит молчание. Турандот, выйдя на сцену, сама задает ей вопрос: что дает ей такую стойкость? Это любовь, отвечает Лю, и в арии «Tu, che di gel sei cinta» («Ах, сердце в лед ты заковала») она предсказывает, что и ей, надменной принцес-

се Турандот, «заковавшей сердце в лед», вскоре суждено испытать любовь — любовь к Калафу. В конце этой своей арии она выхватывает у стражника кинжал и, страшась того, что не сможет вынести будущих пыток, вонзает его себе в грудь. Тимур разражается гневом: безутешен он в своем горе; его скорбь разделяет и народ. Траурный кортеж медленно покидает дворцовый парк. Турандот остается одна с Неизвестным принцем.

Это последнее, что успел написать Пуччини. Дальнейшее было написано Альфано.

Неизвестный принц укоряет Турандот, а затем неожиданно заключает ее в свои объятья. Лед, о котором пела Лю, тает. Турандот пытается оттолкнуть юношу и... отвечает на его поцелуй. Наконец-то в сердце принцессы вспыхивает любовь. Он же открывает ей секрет своего имени и предлагает ей свою жизнь.

Звучат трубы. Происходит новая быстрая смена декораций. На сей раз в сборе весь императорский двор. Турандот обращается к толпе. Она узнала имя незнакомца, говорит она. Это имя — Любовь.

ФАЛЬСТАФ

Опера в трех действиях Джузеппе Верди на либретто Арриго Бойто, основанное на комедии У.Шекспира «Виндзорские проказницы» и на сценах из его же исторической хроники «Генрих IV».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

СЭР ДЖОН ФАЛЬСТАФ, *толстый рыцарь*	*баритон*
БАРДОЛЬФ, *слуга Фальстафа*	*тенор*
ПИСТОЛЬ, *слуга Фальстафа*	*бас*
ФОРД, *богатый бюргер*	*баритон*
АЛИСА ФОРД, *его жена*	*сопрано*
НАНЕТТА (ЭНН) ФОРД, *их дочь*	*сопрано*
ФЕНТОН, *возлюбленный Нанетты*	*тенор*
Д-Р КАЙЮС, *другой ее возлюбленный*	*тенор*
МИССИС МЭГ ПЭДЖ, *соседка Фордов*	*меццо-сопрано*
МИССИС КВИКЛИ, *служанка д-ра Кайюса*	*контральто*

Время действия: начало XV века.
Место действия: Виндзор.
Первое исполнение: Милан, 9 февраля 1893.

Опера «Фальстаф» Джузеппе Верди основана, как все знают, на «Виндзорских проказницах». Это, таким образом, великая опера великого композитора, и в основе ее произведение великого драматурга, который — уж так случилось — однажды написал довольно плохую пьесу. Быть может, не очень-то вежливо говорить, что не все, что написал Шекспир, очень хорошо. Как бы то ни было, но эта пьеса Шекспира столь очевидно не лучшего качества, что многие шекспироведы высказывают предположение, что далеко не все в ней написал сам Шекспир.

Как бы то ни было, либреттист Верди, Арриго Бойто, изъял некоторые несущественные детали, добавил кое-что из других, лучших — шекспировских — пьес и представил своему другу Верди великолепную мешанину, полную искрящегося веселья. И Верди, хотя ему, когда опера была поставлена, шел восьмидесятый год, написал блещущую юмором партитуру. Здесь нет длинных страстных мелодий, какие встречаются в «Травиате» и «Трубадуре», творениях его более молодых лет, но юмор, мастерство и воодушевление ощущаются в каждом такте.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Время действия — XV век; место действия — Виндзор, неподалеку от Лондона. Внутреннее помещение таверны «Орден Подвязки». Стол, большое кресло, скамья. На столе остатки еды, пустые бутылки, стаканы. Чернильница, перья, бумага. Горит свеча. У стены метла. В глубине сцены дверь, слева еще одна. Фальстаф разогревает в пламени свечи воск на двух письмах, затем запечатывает их своим перстнем. Потом он гасит свечу и принимается пить вино, удобно развалясь в кресле. С бранью на сэра Джона Фальстафа, старого мота, врывается глупый д-р Кайюс. Выясняется, что накануне ночью он пил с Фальстафом и его слугами, пользующимися сомнительной репутацией, Бардольфом и Пистолем. Тем временем карманы доктора были обчищены. Ясно, что это именно их проделки, но ловкие пройдохи и бездельники Пистоль и Бардольф, гримасничая и притворяясь, разыгрывают из себя невинных простаков.

Когда Кайюс уходит, хозяин таверны приносит Фальстафу счет. Тот, однако, не может его оплатить. Тогда он разрабатывает план, как раздобыть денег. Он рассказывает Бардольфу и Пистолю, что две веселые женушки в Виндзоре — миссис Форд и миссис Пэдж — проявили к нему внимание. Обе они, говорит он, имеют доступ к кошелькам своих мужей. Он намеревается обольстить их и заполучить от них деньги. Для этого он написал каждой из

них по письму, а Бардольф и Пистоль должны отправиться с ними: Бардольф – к одной, Пистоль – к другой. Но, как ни странно, эти бездельники отказываются: они заявляют, что им дорога их честь и что они не хотят ввязываться в это дело. «Честь!» – кричит Фальстаф. Он читает им лекцию о бессмысленности этого слова. (Эта довольно впечатляющая своей циничностью лекция заимствована главным образом из хроники Шекспира «Генрих IV», часть 2). Честь не может наполнить пустой желудок или срастить сломанную руку. Это просто пустое слово, оно отзвучало и улетучилось. Что же касается Бардольфа и Пистоля, то они лишь воры. И он завершает сцену, схватив метлу и буквально выметая их из таверны.

Сцена 2. Несмотря на отказ Бардольфа и Пистоля, Фальстаф отправил свои письма миссис Форд и миссис Пэдж с помощью пажа. И во второй сцене этого действия мы оставляем чисто мужскую компанию в таверне «Подвязка», чтобы встретить этих дам в доме Фордов. Здесь Мэг Пэдж, Алиса Форд (это они «веселые женушки»), очаровательная дочь Алисы Энн и старая сплетница соседка мадам Квикли, которая является служанкой д-ра Кайюса. Две веселые женушки вскоре обнаруживают, что каждая из них получила точно такое же письмо от сэра Джона Фальстафа, как и другая. Они заливаются от смеха.

Тем временем эти пройдохи Бардольф и Пистоль сообщили мистеру Форду, что рыцарь-толстяк намеревается обольстить его жену. Дом Фордов в это утро оказывается довольно многолюдным местом: сюда явился д-р Кайюс, чтобы пожаловаться, как с ним обошлись. И, чтобы сцена была совсем уж полной, сюда приходит также молодой Фентон, претендент на руку Энн Форд. Теперь в одном конце сцены женщины обсуждают, как наказать Фальстафа, а тем временем в другом конце свой план мести ему обсуждают мужчины. И все говорят одновременно. У Верди был замечательный повод написать восьмиголосную сцену. Он великолепно это делает. Для контраста он также пишет легкую любовную музыку для Энн и Фентона. Мистер Форд не одобряет сватовства бедного Фентона, он хочет, чтобы Энн вышла замуж за

д-ра Кайюса. Так что Энн и Фентону удается лишь тайком обмолвиться несколькими фразами. Здесь это не большой любовный дуэт, а, скорее, легкий флирт. Вся сцена на самом деле оказывается воздушной и изящной, как перышко.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Заговоры против сэра Джона Фальстафа теперь начинают обретать очертания. Вернувшись в таверну «Подвязка», Бардольф и Пистоль, эти лицемеры, просят Фальстафа вернуть им его доброе расположение. Вскоре они извещают о приходе госпожи Квикли. Она рассказывает рыцарю, что две леди — миссис Пэдж и миссис Форд — обе влюблены в него. Самого мистера Форда никогда не бывает дома между двумя и тремя часами. Не желает ли сэр Джон посетить их? Очень польщенный, Фальстаф обещает прийти. И, когда мадам Квикли удаляется, он выражает удовлетворение самим собой в монологе «Va, vecchio John» («Так, старый Джон, так, так! Действуй смелее! Есть еще жизнь в старом плуте»).

Но теперь Бардольф сообщает о новом визитере, который желает встретиться с Фальстафом и который принес с собой большую оплетенную бутыль вина для завтрака. Это не кто иной, как Форд, переодевшийся в некоего Монтану. Он просит рыцаря, чтобы тот принял от него мешочек с золотыми монетами, а за это соблазнил бы вместо него жену одного горожанина из Виндзора, то есть миссис Форд, чтобы быть точным. Фальстаф попадает в капкан полностью, обещая успех в деле, уверенный в своей собственной якобы привлекательности для той дамы, о которой идет речь. Но когда он выходит, чтобы соответствующим образом одеться для этого предприятия, Форд бушует в негодовании, он поет потрясающий монолог (È sogno? O realtà» — «Сон это или явь?») о реальности угрозы стать сумасшедшим рогоносцем. Он клянется ужасно отомстить обоим — Фальстафу и своей собственной жене. Но сцена завершается в комедийном ключе, когда он и Фальстаф, теперь блестяще разряженный,

с нелепой церемонностью раскланиваются, прощаясь друг с другом в дверях.

Сцена 2. Снова события разворачиваются в доме Форда. На сей раз они доходят до точки кипения. Дамы собрались вместе, и мадам Квикли сообщает о своем успехе с сэром Джоном Фальстафом. Он придет на свидание к миссис Форд сегодня между двумя и тремя часами. Тем временем маленькая прелестная Энн рассказывает своей матери, что Форд хочет, чтобы она вышла замуж за д-ра Кайюса — ужасная мысль для них обоих!

К несчастью, уже время появиться ловеласу Фальстафу. Сцена готова для него: миссис Форд берет лютню, остальные прячутся за ширмой. Толстый старый джентльмен не тратит времени на нелепый флирт и сразу переходит к делу: он говорит Алисе, как она хороша сейчас и каким симпатичным он был когда-то, и что он сделает все, лишь бы держать ее в своих объятиях. Алиса, конечно, кокетливо отклоняет его предложения, но в этот момент их беседа прерывается. Сам Форд направляется домой. Происходит довольно забавное приветствие в тот момент, когда дамы пытаются упрятать толстого обольстителя за ширму.

Форд с целой толпой сопровождающих все переворачивает вверх дном. Он ищет повсюду — даже в большой бельевой корзине, но, к счастью, не за ширмой. Когда он и его люди уходят, чтобы обыскать другие комнаты дома, толстого рыцаря заталкивают именно в эту корзину. Его заваливают грязным бельем, и, когда сыщики возвращаются, он случайно поднимает оттуда голову, чтобы пожаловаться, что он до смерти задохнулся. Это совершенно сумасшедшая сцена: все поют одновременно — либо парами, либо квартетом. Даже двое молодых влюбленных — Энн и Фентон — могут воспользоваться моментом, чтобы обменяться несколькими нежными словами за ширмой. Наконец, когда мужчины опять удалились на поиски в другие комнаты, бельевая корзина, в которой теперь сидит Фальстаф, выбрасывается в окно и плюхается в воды реки (Темзы). Громким смехом и общим весельем завершается эта сцена-фарс.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Бедный Джон Фальстаф! Честный Джон Фальстаф! Пройдоха Джон Фальстаф! Он совершенно разбит — выброшенный в бельевой корзине в реку, в то время как Форд и его жена вполне помирились. Но они не помирились еще с толстым рыцарем — иначе не было бы третьего действия. Теперь он сидит у дверей таверны «Подвязка», горько размышляя о самом себе. С ним ужасно обошлись, подло и гнусно. Но он получает большой бокал теплого вина, и мы слышим знаменитую трель в оркестре и понимаем, что он с ним делает. Эта трель открывает путь вниз. Подобно действию вина, она разрастается, вовлекая все новые инструменты, пока весь оркестр — подобно телу Джона — не превращается в одну громогласную (с тромбонами и большим барабаном) вибрацию и сотрясение!

Входит мадам Квикли. Без особых трудностей ей удается убедить Фальстафа, что во всем, что случилось, нет вины Алисы. Она по-прежнему его любит, и вот в доказательство письмо от нее. Это приглашение прийти в полночь, переодетым, чтобы не быть узнанным, в королевский парк. Другие заговорщики подслушивают этот разговор, и, когда Фальстаф и мадам Квикли заходят в таверну, эти соглядатаи заполняют сцену, разрабатывают свои различные коварные планы. И пока они всем этим занимаются, д-р Кайюс и Форд замышляют женить этой же ночью (посредством переодевания) старого врача и юную Энн.

Сцена 2. Наконец последняя сцена: ночь в Виндзорском парке. Здесь может случиться все что угодно, особенно под дубом Герна. Это был легендарный охотник (уже первые звуки оркестра в этой сцене напоминают охотничий рог, эхом отзывающийся в призрачной дали). Здесь встречаются влюбленные — Фентон и Энн, — чтобы спеть любовный дуэт. Он не может быть долгим, поскольку им надлежит надеть их костюмы ради шутки и осуществить собственный замысел.

Затем ровно в полночь появляется сэр Джон, переодетый охотником Герном. Один... два... три... — так считает он до двенадцати, когда появляется его возлюбленная

Алиса, чтобы приветствовать его. Любовное ухаживание сэра Джона резко контрастирует с манерами юного Фентона, но и его прерывают. В чаще деревьев раздается душераздирающий крик, и весь лес тут же оживает. Алиса и ее подруги нарушают сцену страстного признания. Это целая свита фей и сильфид под водительством их царицы (Алисы); затем появляются гномы, лешие, домовые — самые разнообразные существа заполняют поляну и нападают на вопящего в суеверном страхе Фальстафа, испуганного до смерти и повергнутого на землю у дуба. Его щиплют, колют, бьют дубинками, пока перепуганный рыцарь не сознается во всех своих проделках и не дает обещания исправиться. Тогда лесные жители снимают маски, и изумленный Фальстаф видит Форда, Алису, Мэг. Теперь он понял, как его одурачили.

Ну а что же с нашими молодыми влюбленными? Форд, который задумал поженить д-ра Кайюса и свою дочь Энн, намеревается это сделать. Сейчас Форд представит всем новобрачных. Только оказывается, что под маской королевы фей скрывается не Энн, как думал Форд, а краснолицый мошенник Бардольф. Вот уж Кайюс в самом деле оказывается обрученным с очаровательной невестой! В то же самое время Форд благословляет другую пару в масках. На сей раз новобрачными оказываются сама Энн и ее истинный возлюбленный Фентон.

В эту волшебную ночь на лесной поляне все примиряются. Верди завершает свою длинную и блестящую оперную карьеру великолепной девятиголосной фугой.

ФАУСТ

Опера в четырех действиях Шарля Гуно на либретто (по-французски) Жюля Барбье и Мишеля Карре, основанное на первой части «Фауста» Гете.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ФАУСТ, *доктор философии*	*тенор*
МЕФИСТОФЕЛЬ, *искуситель*	*бас*
ВАЛЕНТИН, *солдат*	*баритон*
МАРГАРИТА, *его сестра*	*сопрано*
ЗИБЕЛЬ, *юноша, влюбленный в Маргариту*	*меццо-сопрано или сопрано*
МАРТА, *соседка Маргариты*	*меццо-сопрано*
ВАГНЕР, *студент*	*баритон*

Время действия: XVI век.
Место действия: Виттенберг, Лейпциг и в горах Гарца.
Первое исполнение: Париж, 19 марта 1859 года.

Легенда о докторе Фаустусе — это, по-видимому, идеальный сюжет, привлекающий как драматургов, так и композиторов. Марло и Гете написали великие трагедии на этот сюжет. Это не считая примерно тридцати менее крупных драматургов, создавших по нему пьесы. Однажды Бетховен был увлечен идеей сочинить оперу на этот сюжет. Вагнер сочинил увертюру «Фауст». Лист — кантату. А Берлиоз, Бойто и Гуно создали каждый свою замечательную оперу на этот сюжет. Менее популярны оперы Шпора и Бузони. Есть даже такая rara avis (*лат.* — редкая птица), как опера композитора-женщины Луизы Бертин. Трактовка Гуно этого сюжета бе-

зусловно самая популярная из всех существующих, а во многих отношениях и лучшая. Она основана — в большей степени, чем признает большинство критиков — на первой части гетевской трагедии, и ее темой является, конечно же, тема продажи старым немецким ученым-философом своей души дьяволу за возвращенную ему молодость.

ИНТРОДУКЦИЯ

Оркестровое вступление начинается с медленной тихой музыки в минорной тональности и в полифоническом стиле, искусно воссоздающих атмосферу мрачного кабинета средневекового ученого. На этом звучании поднимается занавес. Затем в совершенно ином стиле звучит мелодия каватины Валентина «Бог всесильный, бог любви!». Заканчивается интродукция несколькими тактами «религиозной» музыки.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1 (во многих постановках идет как пролог. —*А.М.*). Кабинет средневекового ученого. В глубине, под сводами — библиотека, кругом полки с различными научными приборами. У большого готического окна стол, заваленный книгами и рукописями. Действие происходит в средневековом Виттенберге. Фауст заключает сделку с дьяволом-Мефистофелем. Отзвучало вступление. Старый ученый, сидящий в своем кабинете, сокрушается, что все его знания ничего ему не дали. Он готов принять яд, чтобы умереть. В этот момент он слышит за окнами своего кабинета, как девушки восславляют Господа. В отчаянии Фауст призывает дьявола (Сатану) и, к великому изумлению Фауста, является Мефистофель, одетый как господин XVI века. В первый момент Фауст отворачивается от него, но, когда Мефистофель предлагает ему исполнить все, что он хочет, Фауст выкрикивает свое желание, чтобы к нему возвратилась его счастливая юность!

Нет ничего проще для Мефистофеля. Он демонстрирует старику видение прелестной юной девушки, Маргариты, и почти тут же философ готов подписать договор. На земле Мефистофель будет служить ему во всем. Но в преисподней хозяином будет он, дьявол. Быстрое подписание договора, быстродействующее магическое зелье и... Фауст преображается в цветущего юношу в изысканном костюме. Сцена завершается воодушевленным дуэтом, который они поют, отправляясь на поиски приключений — конечно, любовных.

Сцена 2 (во многих постановках идет как собственно первое действие. — *А.М.*) переносит нас на ярмарку у городских ворот в Лейпциге XVI века. Слева — погребок, на вывеске которого изображены винный бочонок и бог вина Бахус. Праздничное оживление. Весело пируют горожане, горожанки, солдаты и студенты. Валентин, брат Маргариты, в более серьезном настроении. Он уходит на войну, и его волнует судьба сестры: кто о ней позаботится, кто защитит ее? Он поет знаменитую каватину «Dieu clement, o Dieu d'amour!» («Бог всесильный, бог любви!»; Гуно, кстати, написал эту каватину, первоначально используя для нее английский текст). По окончании каватины Маргарита подходит к Валентину и вручает ему свой медальон; он вешает его на шею и отходит к друзьям. Теперь Вагнер, студент, заводит песенку о мыши, точнее — крысе («Un rat plus poltron que brave» — «Была на свете мышь»), но входит Мефистофель и прерывает его, заявляя, что знает песню получше. Это — знаменитые «Куплеты» Мефистофеля «Le veau d'or est toujours debout!» («На земле весь род людской...»), столь ритмичные, что все подхватывают их хором, так как еще никто не догадывается, что этот гениальный бас — дьявол. Затем Мефистофель прокалывает шпагой нарисованный на вывеске винный бочонок, и из него волшебным образом выливается великолепное вино, гораздо лучшее, чем то, которое они все пьют. Тогда он предлагает тост за Маргариту. Валентин в ярости, что произнесено имя его сестры. Он нападает на незнакомца, но в этот момент у него ломается шпага. Мефистофель же своей шпагой очерчивает вокруг себя круг, и тогда неведомая сила удерживает всех наступающих на него. Теперь все догадываются, с кем они имеют дело.

Ведомые Валентином, все поднимают над головами крестообразные рукоятки своих шпаг, что символизирует святой крест, спасающий их от ада. Они поют свой хорал о спасении через святой крест. Мефистофель, сразу потерявший силу, оказывается распростертым на земле.

Когда все, кроме Мефистофеля, удаляются, появляется Фауст; он требует встречи с Маргаритой, и дьявол вновь становится самим собой. Звучит знаменитый вальс. В самый разгар танца на сцене появляется Маргарита. Фауст предлагает ей руку; Маргарита застенчиво уклоняется от его предложения и уходит. Фауст очарован и огорчен: девушка отвергла его... Кружением вальса завершается эта сцена.

ДЕЙСТВИЕ II

Второе действие начинается со знаменитой сцены в саду Маргариты. На заднем плане — стена с калиткой. Налево — павильон с навесом, под которым изображены Мадонна и чаша с водой. Все вокруг утопает в зелени и цветах. Сцена происходит в тот же вечер, что и события первого действия. Всем известные мелодии, звучащие из этого сада, смело могут быть названы нежным букетом великолепных арий и концертных номеров. Прежде всего это «Куплеты» Зибеля «Faiteslui mes aveux» («Расскажите вы ей, цветы мои»). Зибель — юноша, влюбленный в Маргариту. Во время пения он срывает цветы, которые тут же вянут — действие проклятия дьявола. Наконец Зибель омывает руки святой водой, и тем самым проклятие снимается. Он быстро рвет цветы (они уже не вянут) и кладет букет у двери Маргариты, где она не может его не увидеть, после чего быстро удаляется. Следующая знаменитая ария этой сцены — каватина Фауста «Salute! demeure chaste et pure» («Привет тебе, приют невинный»). В ней он выражает свое восхищение той красотой и простотой обстановки, в которой живет его возлюбленная Маргарита. Сразу после каватины появляется Мефистофель — он принес ларец с драгоценностями. Он ставит ларец рядом с букетом Зибеля. Это

нечестное — мне всегда так казалось — соперничество. Когда эти двое мужчин удаляются, в сад входит Маргарита. Она садится на скамью за прялку и поет старинную балладу о фульском короле. Повествование баллады она прерывает каждый раз, когда вспоминает о молодом незнакомце, который приветствовал ее в танце. Сразу после баллады она обнаруживает сначала букет Зибеля, потом ларец с драгоценностями. Она открывает ларец (цветы в этот момент выпадают из ее рук), и это повод для знаменитой арии «Ah! Je ris de me voir si belle en ce miroir» («Ах! Смешно, смешно смотреть мне на себя!»), во время которой она примеряет и любуется драгоценностями.

Теперь к Маргарите присоединяется ее соседка, болтливая Марта, а еще через мгновение в саду появляются Фауст и Мефистофель. И пока Мефистофель флиртует с Мартой, Фауст и Маргарита ближе знакомятся и узнают друг друга. Чудесный квартет — естественное музыкальное выражение происходящего. Спускаются сумерки, и Мефистофель произносит свое торжественное «Обращение к ночи» — «O nuit» («О, ночь»). Он надеется, что бедная Маргарита не устоит перед чарами любви. Мефистофель удаляется и исчезает в глубине сцены. Входят Фауст и Маргарита. Они остаются одни, чтобы исполнить большой дуэт. Пока она гадает любит-не-любит, обрывая лепестки у цветка, пока она противится свиданию, потому что уже слишком поздно, пока наконец признается, что любит его так сильно, что умерла бы ради него, Гуно рисует такую картину растущей любви, равную которой мало кому из композиторов удалось создать. Фауст, испытывавший некоторые угрызения совести, сознавая, что соблазняет невинную девушку, в конце концов соглашается уйти, чтобы вернуться на следующий день. Но дьявол слишком хорошо знает свое дело. В тот самый момент, когда Фауст покидает сад, он останавливает его и показывает на окно Маргариты. Там она, выглянув в сад, поет звездам о своей новой любви. Это один из самых чарующих моментов во всей сцене. Фауст бросается к окну и страстно обнимает Маргариту. Она борется с собой, отступа-

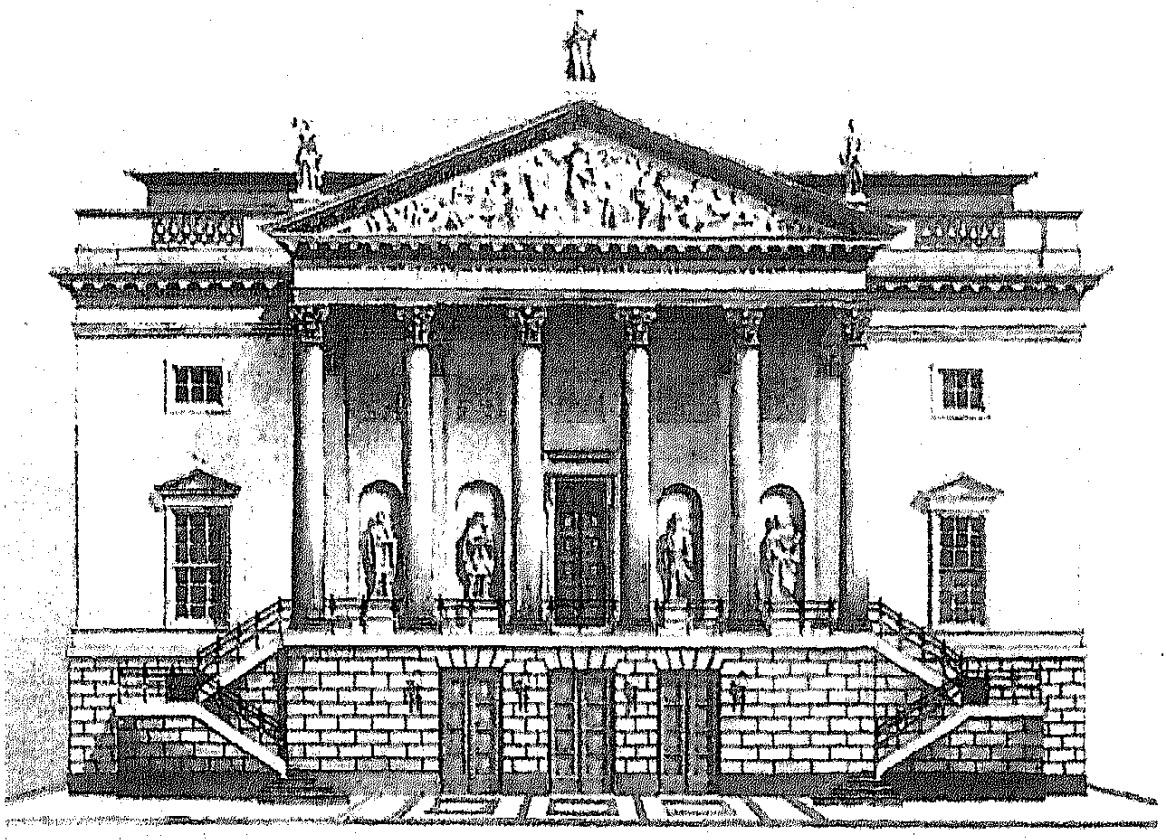
ет, потом склоняет голову на плечо Фауста. Цель Мефистофеля достигнута. Он покидает сад с саркастическим смехом. Оркестр гремит, вторя его злобному смеху, затем звучание стихает, живописуя любовь Фауста и Маргариты.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Эта сцена, хотя и основана на эпизоде гетевской трагедии, в современных постановках оперы почти всегда опускается, вероятно потому, что ее тема — тема покинутой женщины — та же, что и в более драматически сильной сцене, которая следует непосредственно за нею.

Маргарита одна в своей комнате. Она слышит, как проходящие мимо ее окон женщины смеются над нею, что ее оставил приезжий незнакомец. Она сидит за прялкой и поет в арии «Il ne revient pas!..» («Что ж он не идет?») о том, как она сокрушается, что он не идет к ней. К Маргарите приходит Зибель: только он по-прежнему тепло относится к ней. Он огорчен, что Маргарита все еще любит Фауста. Он поет свой романс «Quand tes journèes furent de joie et d'ivresse» («Когда беспечно жизнью ты наслаждалась»), который оставался популярной балладой, исполнявшейся в музыкальных гостиных еще долго после того, как импрессарио сочли за лучшее вообще удалить всю сцену из постановок этой оперы.

Сцена 2 столь же короткая. Площадь перед храмом. У входа в храм молится Маргарита, и это при том, что сама она убеждена, что ее грех не может быть прощен. Ее молитву прерывает дьявол, который, из-за колонны, издевательски напоминает ей о днях ее невинности. Хор демонов вторит Мефистофелю возгласами: «Маргарита! Маргарита!» Тем временем в самой церкви под звуки органа идет служба, и, когда хор молящихся возносит торжественное «Dies Irae» («День Гнева»), голос Маргариты прорывается над ним, страстно моля о прощении ее греха. Но Мефистофель восклицает: «Marguerite! Sois



БЕРЛИН
Немецкая государственная опера

Самое старое театральное здание в Берлине. До 1918 года Королевская опера.

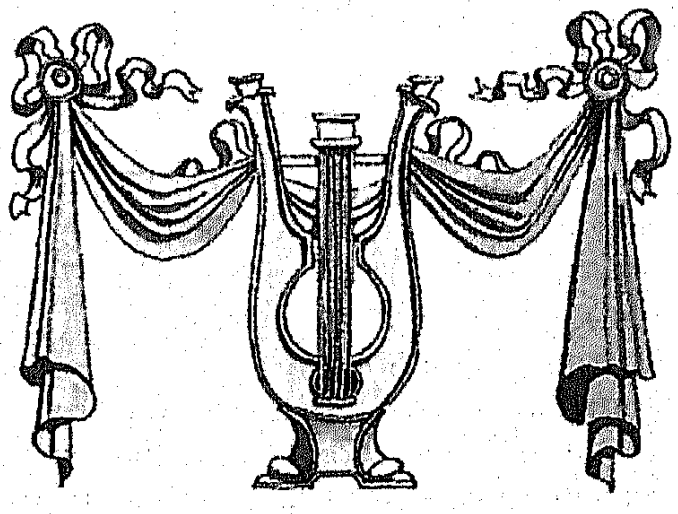
Здание было построено между 1741 и 1743 годами архитектором Георгом Вензеслаусом фон Кнобельсдорфом. Театр начал свою работу еще до окончания строительства. 7 декабря 1742 года в еще незаконченном помещении публике была представлена опера «Цезарь и Клеопатра» в постановке К.Г.Грауна, основателя и первого руководителя театра. До 1801 года театр посещали исключительно представители двора и приглашенные гости, и только в 1708 году его двери были открыты для широкой публики. В 1820–1842 годах главным дирижером театра был Гаспаро Спонтини.

На сцене именно этого театра состоялась премьера оперы Вебера «Волшебный стрелок». Огромного расцвета достиг театр в период, когда им руководили Феликс Вейнгартнер, Карл Мук и особенно Рихард Штраус и Лео Блех.

После 1918 года и конца правления кайзера Вильгельма II в репертуаре театра стали появляться произведения современных композиторов. Новую главу в истории оперы вписала премьера «Воццека» Альбана Берга (дирижировал Эрих Кляйбер).

Во время второй мировой войны театр был дважды разрушен: первый раз – во время бомбардировок Берлина в 1941 году (затем быстро восстановлен), второй раз – в 1945 году. После второго разрушения театр восстанавливался с 1952 по 1955 год. 4 сентября 1955 года он был вновь открыт постановкой «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера под управлением Франца Конвичного.

В период, когда Германия была разделена на две страны, а Берлин – на два города, Немецкая государственная опера продолжала оставаться интернациональным музыкальным театром. Это было возможно во многом благодаря деятельности тогдашнего интенданта театра Ганса Пишнера. После падения Берлинской стены новый импульс деятельности театра дал выдающийся современный музыкант – дирижер и пианист Даниэль Баренбойм, ставший в 1990 году художественным руководителем Немецкой государственной оперы.



maudite! à toi l'enfer!» («Маргарита! Нет прощенья! Погибла ты!»). Потрясенная Маргарита падает, теряя сознание. Выходящие из храма женщины поднимают ее со ступеней и уводят домой. Сцена завершается так же, как и началась — спокойным, бесстрастным звучанием органа.

Сцена 3. Улица перед домом Маргариты. Сначала издалека, потом все ближе слышатся звуки военного марша. По улице проходят возвращающиеся с войны солдаты. Они поют, конечно, знаменитый «Хор солдат». Среди ветеранов и брат Маргариты, Валентин. Он приглашает Зибеля в дом, но Зибель, в большом смущении, отказывается войти. Подозревая неладное, Валентин входит один, и в это время под окном Маргариты слышится издевательская серенада. Это поет Мефистофель, аккомпанируя себе на гитаре. Он привел с собой Фауста. Трехоктавное «Ха! ха! ха! ха!», которым завершается эта серенада, выводит из себя Валентина. Теперь он знает, что случилось, пока его не было, и он тут же вызывает Фауста на дуэль. Пока Валентин и Фауст готовятся к поединку, звучит взволнованный терцет. Начинается дуэль. В оркестре звучит тревожная музыка. Дьявол тайно направляет шпагу Фауста, и она попадает прямо в сердце Валентина. Пока собирается толпа, заслышав шум, Мефистофель уводит Фауста со сцены.

Теперь мы оказываемся свидетелями полной драматической силы сцены смерти Валентина. Теряя силы, он приподнимается на колени. Умирая, он горько проклинает свою сестру. Все собравшиеся здесь горожане потрясены и в ужасе. И, когда солдат умер у их ног, на мгновение воцаряется полное молчание. Едва слышно хор (a capella) шепчет короткую молитву за него. Действие завершается траурной мелодией, которую пропевает кларнет.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена 1 опускается в постановках тех оперных театров, которые не располагают соответствующими балетными труппами; те же театры, которые могут себе это позво-

лить, не упускают возможность поставить ее с максимальным блеском. Это сцена Вальпургиевой ночи. (В постановках оперы эту сцену часто помещают после следующей сцены — в тюремной камере. — *А.М.*). Свое название она получила от распространенного в Германии поверья, что в канун 1-го мая (дня Св. Вальпургии, английской монахини VIII века) дьявол устраивает празднество в горах Гарца. Мефистофель приводит своего protege на это празднество, пробуждая в памяти видения таких античных красавиц, как сицилийка Лаиса и египтянка Клеопатра. Неземной красоты женские создания сомнительных моральных качеств танцуют, чтобы развлечь философа в так называемой балетной музыке из «Фауста», которая по сей день часто звучит как самостоятельное оркестровое произведение в концертных программах симфонических оркестров. Теперь Мефистофель преподносит Фаусту чашу волшебного нектара, и тот готов ее осушить. Звучит застольная песня. Неожиданно в оркестре pianissimo звучит тема из любовного дуэта Фауста и Маргариты. Перед ним является ее видение. С ужасом и раскаянием он видит красную полосу на ее шее — «как след секиры страшной...» Видение исчезает. Фауст требует, чтобы Мефистофель унес его отсюда. Мефистофель пытается удержать Фауста, но Фауст больше не в его власти. Решительно отстраняя Мефистофеля, он устремляется мимо духов, прокладывая себе дорогу шпагой. Сцена завершается музыкой, которую один мой знакомый пианист называет «суматошной».

Сцена 2. В заключительной сцене мы видим Маргариту в тюремной камере, она спит в углу на соломе. Она убила своего ребенка, и на утро ее должны казнить. В ужасном горе бедная Маргарита потеряла рассудок. Мефистофель и Фауст проникают в тюрьму, и, пока Мефистофель уходит, чтобы привести лошадей для их побега, Фауст будит спящую Маргариту. Они поют об их любви друг к другу, но вдруг разум Маргариты приходит в волнение. Ей чудится, будто она опять на ярмарке, где она впервые встретила Фауста, и в саду, где они признались друг другу в любви. Мы слышим музыку из этих более ранних сцен. Вдруг снова

появляется Мефистофель. Лошади готовы, говорит он, и надо спешить. Но теперь Маргарита узнает дьявола. «Le demon, le demon!» («Демон, демон!») — восклицает она и падает на колени, шепча молитву. Звучит волнующий финальный терцет, в котором Мефистофель и Фауст уговаривают Маргариту бежать, а она неколебимо повторяет свою молитву, — каждый раз все в более высокой тональности. Силы покидают ее, и она падает замертво. Мефистофель произносит ей проклятие. Но финальный хор ангелов поет о ее спасении — ее душа взята на небо. Так кончается эта опера.

ФИДЕЛИО

Опера в двух действиях Людвига ван Бетховена на либретто (по-немецки) Йозефа Зоннлейтнера, основанное на французском либретто Жана Никола Буйи. Либретто Зоннлейтнера было переработано Стефаном Брейнингом в 1806 году и Георгом Фридрихом Трейчке — в 1814 году.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ФЛОРЕСТАН, *испанский аристократ*	*тенор*
ЛЕОНОРА, *его жена, скрывающаяся под именем Фиделио*	*сопрано*
ДОН ФЕРНАНДО, *премьер-министр*	*бас*
ДОН ПИЗАРРО, *начальник тюрьмы*	*бас*
РОККО, *тюремщик*	*бас*
МАРСЕЛИНА, *его дочь*	*сопрано*
ЖАКИНО, *тюремный привратник*	*тенор*

Время действия: XVIII век.
Место действия: Севилья.
Первое исполнение: Вена, 20 ноября 1805 года.

30 октября 1805 года армии Наполеона перешли границу Австрии, и маршал Бернадот (впоследствии ставший королем Швеции и Норвегии под именем Карла XIV) занял Зальцбург. С той техникой, которая у него была, его армии потратили недели, чтобы достичь незащищенной Вены. Но когда они ее в конце концов захватили, Наполеон устроил свою штаб-квартиру в Шёнбруннском дворце и отдал приказ своим солдатам обращаться с венцами «корректно», подобно тому, как Гитлер приказал своим солдатам вести себя в оккупированном

им Париже. Проявлением этой «корректности» в ее варианте начала XIX века было посещение расквартированными в Вене французскими офицерами премьеры «Фиделио», состоявшейся 20 ноября. Сам Наполеон, похоже, ничего не знал об этом важном событии — во всяком случае, его вкусу соответствовала более легкая музыка.

Театр на премьере был полупустой, и исполнение провалилось. После двух повторов опера была снята с репертуара — как впоследствии оказалось, временно. В марте следующего года, после того как Бетховена, несмотря на его резкое сопротивление, удалось склонить сделать некоторые сокращения и кое-что изменить, опера снова была поставлена. Но и на сей раз ее ждал провал. Еще одна попытка поставить «Фиделио» была предпринята в следующем сезоне. Но опера — как и большая часть бетховенской, как тогда считалось, «трудной» музыки — привлекла лишь тех, кто мог позволить себе приобрести билеты на хорошие места. Композитор с негодованием забрал партитуру из театра и кардинально переработал ее в 1814 году. Тогда, с великой Шредер-Девриент в заглавной роли, она наконец имела успех.

Тринадцать лет спустя, незадолго до смерти, Бетховен подарил партитуру своей единственной оперы близкому другу и биографу Антону Шиндлеру. «Из всех моих детищ, — сказал как-то умирающий композитор, — это произведение стоило мне при его рождении наибольших мук, позже доставило наибольшие огорчения и поэтому оно мне дороже всех других».

Очень дорога эта опера также и многим любителям музыки. Она заняла почетное место в репертуаре самых знаменитых оперных театров мира. В наши дни, однако, она возобновляется лишь периодически, поскольку редко приносит кассовый успех. Возможно, причина этого в некоторой эклектичности стиля произведения: первая сцена — это в значительной степени зингшпиль, почти оперетта, особенно, когда она дается с речевыми диалогами, как это задумано композитором, вместо речитативов, обычно исполняемых за пределами Германии и Австрии. Возможно, причина заключается в наивности сюжета и его контрасте с неистовой и эмоционально сильной музыкой. Но одно несомненно: мало

кто из оперных композиторов (если они вообще есть) могут похвастать, что написали столь экспрессивную музыку, как «Хор узников», большие арии Леоноры и Флорестана или увертюра, известная как «Леонора №3».

УВЕРТЮРА

У постановщика оперы имеется на выбор четыре увертюры. Первая — она была сочинена прежде остальных и исполнена на премьере в 1805 году — в настоящее время известна как «Леонора №2». Другая увертюра — «Леонора №3» — была сочинена для мартовской постановки 1806 года. Именно она была несколько упрощена для планировавшейся, но так и не осуществленной постановки оперы в Праге в том же году; рукопись этого варианта увертюры была потеряна и впоследствии найдена в 1832 году, причем, когда ее обнаружили, было высказано предположение, что именно этот вариант был первым, написанным Бетховеном для оперы. Эта увертюра, таким образом, была назван — ошибочно — «Леонора №1». Четвертая увертюра, написанная для исполнения оперы в 1814 году, названа «Фиделио-увертюра». Именно она обычно в наши дни исполняется перед первым действием и более, чем все остальные, соответствует ему.

«Леонора №3» часто исполняется между двумя сценами второго действия. Многим критикам предвосхищение в ней музыкальных и драматических эффектов, которые имеются в следующей сцене, кажется совершенно антихудожественным. Я должен сказать, что согласен с ними. Эта увертюра столь сильна, столь драматична, столь действенна благодаря призыву трубы за сценой (повторенному, конечно, в опере), что не нуждается ни в каких сценических действиях, чтобы передать музыкальное послание оперы, не детали, конечно, а самую суть. Возможно, именно поэтому Бетховен, по опыту последующих лет убедившийся в этом, написал более скромную «Фиделио-увертюру» для окончательной редакции оперы. И, возможно, именно поэтому эта величайшая оркестровая поэма — «Леонора № 3» — должна быть сохранена исключительно для концертного зала.

ДЕЙСТВИЕ I

Сценическая практика такова: при постановке оперы это действие либо разделяется на две сцены, либо остается, как это в партитуре, неделимым. В обоих случаях действие происходит в доме Рокко, севильского тюремщика. (В тех постановках, в которых действие разделено на две сцены, оно начинается внутри дома Рокко, а завершается в саду; в неразделенных на сцены постановках оно все происходит в саду.)

Молодой тюремный привратник Жакино докучает своими ухаживаниями Марселине, дочери тюремного смотрителя Рокко («Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein» – «Подставь мне ушко поскорей»). Молодой человек настойчиво ее убеждает, но не получает от девушки никакого ответа: с некоторых пор он замечает, что Марселина охладела к нему. Когда в конце концов он уходит, Марселина издает вздох облегчения и поет очень приятную небольшую арию «O wär ich schon mit dir vereint» («Нельзя сказать, кто идеал»). Она откровенно говорит нам, что человек, за которого она хотела бы выйти замуж, – Фиделио. Но о чем она даже не догадывается — так это то, что Фиделио отнюдь не мужчина, это женщина, переодетая в мужское платье. На самом деле это Леонора, жена Флорестана, политического узника, томящегося в тюрьме правителя-тирана Севильи Пизарро. Никто не знает точно, где заточен Флорестан, но Леонора, подозревая, что он может быть именно здесь, переоделась мужчиной, взяла имя Фиделио и нанялась в качестве первого помощника Рокко. Вот уже полгода, как она состоит на этой службе, но так еще и не отыскала Флорестана, зато приобрела расположение обоих — своего начальника и его дочери.

Рокко входит в сопровождении Жакино и говорит, что ожидает возвращения Фиделио из города. Он должен принести почту для начальника тюрьмы Пизарро и новые наручники, и, когда Фиделио с весьма тяжелой для него (нее) ношей появляется, его приветствуют. Звучит очаровательный квартет в форме канона или рондо, из которого ясно, что Марселине нравится Фиделио. Фиделио замечает проявления ее чувств, но не может отвечать на них, Рокко кажется, что они могли бы составить хорошую пару. Жакино опасается, что

Марселина охладела к нему. В простой песне Рокко поет о том, что не может быть полного счастья без капитальца, и рассуждает о золоте в народно-юмористическом духе.

В следующем диалоге Леонора узнает об узнике, содержащемся в строжайшей тайне, так что никому не позволено посещать его, кроме тюремщика. Леонору переполняет чувство надежды увидеть своего мужа, когда Рокко говорит ей, что, поскольку работа слишком тяжела для него, ему (то есть ей, Леоноре) будет позволено помогать ему.

Это тот момент, когда во многих постановках оперы меняется место действия — теперь оно переносится из дома Рокко в сад. Военная мелодия, звучащая в этот момент в оркестре, дает время для перемены декораций. Входит Пизарро с отрядом гвардейцев и забирает у Рокко принесенную ему из города почту. Одно из писем (Пизарро читает его вслух; так Бетховен вводит нас в курс неприятного для Пизарро поворота событий) — секретное донесение о скором посещении Пизарро доном Фернандо: в Севилье стало известно о беззаконии, творимом Пизарро в своей тюрьме, о многих невинных узниках, томящихся в ней. И вот, оказывается, на днях в тюрьму прибудет сам премьер-министр Испании дон Фернандо. Пизарро призывает к себе Рокко (звучит дуэт басов «Jetzt Alter, jetzt hat es Eile» — «Эй! Слушай!») и приказывает ему немедленно умертвить тайного узника, но так, чтобы ни одна душа об этом не знала. За это он обещает корыстолюбивому тюремщику большое вознаграждение. Дуэт этот строится на психологическом контрасте: Пизарро гневен и нетерпелив, Рокко обеспокоен необходимостью совершить убийство невинного и беззащитного пленника и не знает, на что решиться. В конце концов, принимая вознаграждение, он успокаивает свою совесть рассуждением о том, что быстрая смерть, вероятно, лучше, чем долгие страдания от голода, на которые обречен пленник Пизарро.

Леонора подслушала окончание их разговора и теперь поет свою большую арию «Abscheulicher! wo eilst du hin!» («О, лютый зверь!»), за ней следует другая, в которой она выражает свою надежду и веру, что Господь и ее любовь сделают так, что они свидятся вновь.

После короткой сцены, в которой Марселина дает ясно понять Жакино, что собирается выходить замуж не за него, а за Фиделио, Рокко поддается уговорам вывести (в отсутствие губернатора) заключенных на свежий воздух — роскошь, которой они очень редко удостаиваются. Оборванные и изможденные узники, полные страха перед охраной, дежурящей на стенах тюрьмы, однако счастливые от возможности хоть на миг глотнуть свежего воздуха, медленно выходят из своих камер и поют знаменитый «Хор узников» («O welche Lust, in freier Luft»; «О, как легко! О, солнца свет!») — глубоко волнующее выражение чувств измученных заключенных, которым на краткий миг дано вновь почувствовать вкус свободы.

Рокко возвращается после своего разговора с Пизарро и говорит Фиделио, что он принял решение разрешить ему жениться на Марселине, но это будет потом, а сейчас им нужно вырыть могилу для одного тайного узника. Леонора ошеломлена этими новостями и спрашивает Рокко, мертв ли уже этот заключенный или Рокко только собирается убить его. Ни то, ни другое, говорит Рокко: убийство совершит сам Пизарро, все, что требуется от них, — это вырыть могилу. Рокко готов избавить Фиделио от этого тягостного дела, но он (то есть Леонора) настаивает на том, чтобы помогать старику. Леонора идет на это, догадываясь о самом страшном, — что могила эта роется для ее мужа, Флорестана.

Разгневанный Пизарро, прослышав о несанкционированной свободе, предоставленной узникам, возвращается, чтобы отставить тюремщика, но Рокко усмиряет его гнев напоминанием о человеке, которого они собираются убить. Заключенные отправляются обратно в свои камеры, двери запираются. Действие завершается приглушенными и зловещими звуками литавр.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. В своей мрачной подземной темнице Флорестан, прикованный к камню, погружен в тяжелые раздумья о своем положении. Позади него длинный ряд ступеней, ведущих к двери. Он поет трогательную арию «In des Lebens

Frühlingstagen» («Боже, что за мрак»), в которой сокрушается по поводу своей печальной участи и смиряется с мыслью о смерти, которая, очевидно, недалека. Ему грезится, будто он видит ангела в образе Леоноры, ведущего его на небеса. Изможденный, он впадает в забытье.

Входят Рокко и Фиделио (Леонора). Они готовятся рыть могилу у стены камеры. Сцена эта сочинена в стиле, который с точки зрения техники и его литературной основы именуется «мелодрамой», иными словами здесь разговорные диалоги чередуются с оркестровыми эпизодами. Пока тюремщики трудятся, Леонора старается разглядеть черты лица узника, но у нее нет уверенности, что это ее муж — даже тогда, когда Рокко заводит разговор с ним и предлагает ему глоток вина. Несколько мгновений спустя она, однако, уже уверена, что это действительно Флорестан, ее муж. И теперь, когда с разрешения Рокко она предлагает ему кусок хлеба, она не может перенести того, что даже он, ее любимый Флорестан, не узнает ее. Нежной мелодией он выражает свою благодарность помощнику тюремщика (то есть Леоноре, своей жене) за оказанное ему благодеяние.

Теперь Рокко подает условленный сигнал Пизарро, и Флорестан узнает наконец, кто послал его сюда, его охватывает предчувствие, что его жизнь в опасности. Пизарро, закутанный в плащ, спускается по лестнице. Какой-то момент он со злорадством глядит на Флорестана, который с полным достоинством теперь смотрит в глаза смерти. Но в тот самый момент, когда Пизарро, уже обнажив кинжал, готов вонзить его во Флорестана, Леонора бросается ему наперерез, крича: «Если должен пасть Флорестан, то убей сначала его жену!» Все замирают пораженные. А когда Пизарро намеревается совершить двойное убийство, Леонора выхватывает пистолет из потайного кармана и направляет его на Пизарро.

Мгновение спустя за сценой слышится призывный звук трубы, который каждый помнит по частым исполнениям увертюры «Леонора №3». Мгновение тишины (другой отрывок из музыки увертюры), и вновь звучит труба — на сей раз ближе. Врывается Жакино, он приносит новости: премьер-министр уже прибыл, он у ворот. Звучит короткий квартет;

Пизарро и Рокко удаляются, и сцена обычно завершается полным радости дуэтом, в котором муж и жена вновь соединяются.

В партитуре и либретто имеется короткая разговорная сцена после дуэта, в которой Рокко возвращается и говорит о списке заключенных, поданном премьер-министру, в котором имя Флорестана не значится. Это доказывает, что Флорестан был жертвой личной мести Пизарро. Поскольку этот эпизод не является необходимым для драматического действия, и к тому же отдаляет окончание сцены, занавес обычно опускается после дуэта Флорестана и Леоноры.

Сцена 2. В короткой заключительной сцене премьер-министр дон Фернандо зачитывает собравшимся заключенным и горожанам указ короля о помиловании, узнает своих старых друзей — Флорестана и Леонору — и приказывает надеть наручники на Пизарро и увести его в камеру. Опера завершается всеобщим хором ликования во славу Леоноры и супружеской любви, которая является темой всего произведения («O Gott! O welch ein Augenblick» — «Сияет нам свободы свет!»).

ЧЕТВЕРО СВЯТЫХ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Опера в трех действиях Верджила Томсона на либретто (по-английски) Гертруды Штайн.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

СВ. ТЕРЕЗА I	*сопрано*
СВ. ТЕРЕЗА II	*контральто*
СВ. ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА	*баритон*
СВ. ЧЕЙВЗ	*тенор*
СВ. СЕТТЛМЕНТ	*сопрано*
ВЕДУЩИЙ (КОНФЕРАНСЬЕ)	*бас*
КУМУШКА	*меццо-сопрано*

Время действия: никакое конкретно.
Место действия: наиболее вероятно, Испания.
Первое исполнение: Хартфорд, 8 февраля 1934 года силами Общества друзей и врагов современной музыки.

Музыка оперы «Четверо святых в трех действиях» написана теперь уже остепенившимся музыкальным критиком Верджилом Томсоном, а ее либретто — всегда остававшейся верной себе модернисткой покойной Гертрудой Штайн. Опера была написана в 1928 году, и она не имеет абсолютно никакого смысла. На самом деле, он в ней и не предполагался.

Я не могу рассказать вам содержания оперы, поскольку никакого содержания в ней просто нет. Мисс Штайн написала либретто и дала его м-ру Томсону. Оно так ему понравилось, что он все его от начала до конца положил на музыку, даже сценические ремарки. Затем, когда все это было сделано, его друг Маурис Гроссер попытался сделать из этого сценарий, то есть определенным образом все это оформить.

В результате вышло так, что «Четверо святых в трех действиях» заполучили больше святых, чем четверо, и на одно действие больше.

Совершенно очевидно, что эта опера о святых, и, вероятно, действие происходит в Испании. Некоторые святые в ней испанские, например, Св. Тереза (в опере две Св. Терезы — сопрано и контральто) и Св. Игнатий Лойола. Другие святые — такие, о которых никто никогда раньше не слышал, например, Св. Сеттлмент. Имеются также два персонажа, названные Ведущий и Кумушка — которые, по замыслу авторов, должны объяснять происходящие вещи, наподобие хора в греческой трагедии. Конечно, они ничего не объясняют.

Совершенно очевидно, что все это могло быть рождено лишь в сумасшедшие 1920-е годы. Что касается музыки, то она отражает раннюю жизнь м-ра Томсона. Он вырос в штате Миссури, где был церковным органистом, и многое в его музыке — это отголоски мелодий и гармоний гимнов южных баптистов. Все это прелестно, невинно и полно наивности.

Во вступлении — в ритме медленного вальса — поет хор; его первые слова (бессмысленный набор):

Знать знать любить ее так
Четверо святых готовят для святых,
Четверо святых делают это рыбным водоемом.

ДЕЙСТВИЕ I

Оно начинается сразу же после вступления, называется «Св. Тереза наполовину дома, наполовину вне». Кажется, оно должно иметь дело с семью эпизодами жития Св. Терезы, но мало смысла пытаться скрупулезно следовать за ними.

ДЕЙСТВИЕ II

Называется «Это могло бы быть горами, если бы не было Барселоной». Ближе к концу две Св. Терезы смотрят в телескоп и видят небесный замок, а хор спрашивае: «Сколько в нем дверей, сколько в нем этажей, сколько в нем окон?» Дамы не отвечают.

ДЕЙСТВИЕ III

Называется «Св. Игнатий и один из двух буквально» (именно так — совершенно бессмысленно. — *А.М.*). В нем имеется одна знаменитая в этой опере ария. Она звучит в тот момент, когда Св. Игнатий описывает видение ему Св.Духа. В ней говорится: «Голуби, увы, уже на траве, а волшебная труба в небе». А затем хор поет: «Пусть Люси Лилия Лилия Люси Люси пусть Люси Люси Лилия Лилия Лилия Лилия» etc. Это подлинная Гертруда Штайн, и вскоре после этого следует очаровательный танец в испанском стиле, — а это уже подлинный Верджил Томсон.

ДЕЙСТВИЕ IV

Названо «Сестры и святые вновь собрались вместе и опять обсуждают, почему они ушли для того, чтобы остаться». Оно очень короткое и завершается двумя строчками, понять которые совершенно невозможно. Ведущий (один из персонажей греческого хора) объявляет: «Последнее действие». И хор громко отвечает: «Которое есть факт».

ЭЛЕКТРА

Одноактная опера Рихарда Штрауса на либретто (по-немецки) Гуго фон Гофмансталя, основанное на «Электре» Софокла.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

КЛИТЕМНЕСТРА, *вдова Агамемнона*	*контральто*
ЭГИСТ, *ее возлюбленный*	*тенор*
ОРЕСТ, *ее сын*	*баритон*
ЭЛЕКТРА, ХРИЗОТЕМИДА — *ее дочери*	*сопрано*, *сопрано*
ВОСПИТАТЕЛЬ ОРЕСТА	*бас*

Время действия: после падения Трои.
Место действия: Микены.
Первое исполнение: Дрезден, 25 января 1909 года.

«Электра» не только триллер, она также шок. (Критические отзывы после премьеры оперы достигли своего апогея в словах одного критика: «Эта опера смердит». — *А.М.*). В самом деле, когда она была впервые поставлена в Германии в 1909 году, некоторые критики полагали, что последнее слово (или, может быть, сказать: нота?) было написано с бесстыдной откровенностью и страстью. Что же произвело такой фурор? Это была известная греческая легенда, впервые литературно обработанная Гомером и позже увековеченная Софоклом. Но либреттист пересказал эту историю более или менее в категориях современной философии, тогда как Штраус сочинил партитуру столь откровенную и столь захватывающую, какую мог создать только современный мастер.

Должно быть, все помнят (из Гомера или Софокла или же Булфинша), что в то время, как царь Микен Агамемнон находился на Троянской войне, его жена Клитемнестра завела себе любовника — некоего Эгиста. По возвращении Агамемнона немедленно убивают. С тех пор в стране правили Эгист и Клитемнестра. Двое детей Агамемнона — Электра и Хризотемида — содержались во дворце почти как рабыни. А его сын Орест спасся бегством. Две сестры возносят молитвы о возвращении брата, чтобы он отомстил за отца. Электра вырастает в гневную мстительную женщину.

Опера начинается сценой у дворца, где женщины-служанки судачат о странном поведении Электры. Только одна из этих женщин испытывает некоторую симпатию к Электре, так как чувствует ее моральную силу и ее царское величие. Вскоре появляется сама Электра и взывает к духу умершего отца, Агамемнона. Через несколько мгновений у нее происходит разговор с сестрой, Хризотемидой, в котором старшая девушка пытается внушить младшей и более слабой свою силу духа. Когда появляется Клитемнестра, спрашивая, какие жертвы она должна принести за свои преступные мечты, Электра не предлагает ей никакого успокоения. С грозным выражением лица она открыто заявляет Клитемнестре, что все ее помыслы и стремления направлены к тому, чтобы с помощью Ореста убить ее и Эгиста.

Неожиданно приходит известие (ложное) о том, что Орест умер. Клитемнестра сама сообщает об этом Электре. Теперь Электра пытается убедить свою младшую сестру присоединиться к ней, чтобы самим совершить акт возмездия, требуемый богами. Та из страха отказывается.

Оказывается, что ложную новость принесли два чужестранца. Один из них — это сам Орест. Следует сцена, в которой брат и сестра узнают друг друга. Орест, хотя он настроен мстить менее решительно, чем Электра, знает, что ему нужно делать, и он энергично входит во дворец вместе со своим старшим спутником (своим воспитателем). Мгновение спустя из дворца доносится пронзительный предсмертный вопль Клитемнестры. Электра ликующе кричит, испытывая безудержную радость мести. Входит

Эгист. Он прослышал о смерти Ореста, и Электра с коварной приветливостью встречает его и сообщает, что в доме у «хозяйки» два гонца с сообщением об этом. Она подводит его к дворцу, он входит — и там его настигает та же судьба, что и Клитемнестру.

В высшем экстазе Электра начинает свой триумфальный танец. «Кто так счастлив, как мы, тому подобает только соблюдать молчание и танцевать». Она делает еще несколько напряженных движений и затем падает замертво.

ЭРНАНИ

Опера в четырех действиях Джузеппе Верди на либретто (по-итальянски) Франческо Марии Пьяве, основанное на драме Виктора Гюго «Эрнани».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДОН КАРЛОС, *король Кастилии*	*баритон*
ДОН РУИ ГОМЕС ДИ СИЛЬВА, *испанский гранд*	*бас*
ЭРНАНИ, ИЛИ ДЖОН АРАГОНСКИЙ, *главарь бандитов*	*тенор*
ЭЛЬВИРА, *подопечная ди Сильвы*	*сопрано*

Время действия: 1520 год.
Место действия: Испания и Франция.
Первое исполнение: Венеция, 9 марта 1844 года.

«Эрнани» — пятая опера Верди. Своими третьей и четвертой операми — «Навуходоносор» и «Ломбардцы» — он утвердился в Италии как самый значительный из творивших тогда оперных композиторов; вторым, возможно, был Доницетти. Что же касается Беллини, то он вот уже десять лет как умер, а Россини кончил сочинять и того раньше. С «Эрнани» слава Верди перешагнула через Альпы; и хотя многие северные знатоки находили партитуру оперы шокирующей — «грубая» было любимым выражением, — перед ее покоряющей эмоциональной силой невозможно было устоять.

Более того, опера олицетворяла новую победу романтического направления на театральной сцене. Виктор Гюго, на пьесе которого основано либретто оперы, вместе с Шиллером и Дюма был одним из крупнейших лидеров этого движения. Гюго и Шиллер внесли большой вклад в дальнейшие успехи оперного жанра. Только Доницетти не повезло с

пьесой Дюма: единственная попытка композитора написать на его сюжет — опера «Джемма де Верджи», основанная на драме «Карл VII», — теперь совершенно забыта.

В наше время драма Виктора Гюго «Эрнани» все еще изучается на уроках литературы во французских школах, но в других местах она признается до абсурда искусственной и невероятной. В этом смысле либретто оперы даже еще хуже. Гюго сам возражал против того, чтобы эта его драма использовалась в качестве основы для либретто. Однако сила арий и концертных номеров («Ernani involanti», «Infelice», «O sommo Carlo» и нескольких других) являются причиной того, что опера вот уже более полутора столетий входит в традиционный репертуар оперных театров мира, а в Италии ставится особенно часто. В других странах она периодически появляется на сцене, а отдельные номера из нее исполняются в концертах всякий раз, когда удается собрать вместе оперных звезд.

ДЕЙСТВИЕ I

Эрнани, герой оперы, в действительности Джон Арагонский, сын герцога Сеговии, который был убит по приказу предыдущего короля Кастилии. Вот почему Джон изменил свое имя на Эрнани и теперь является главарем бандитов. В своем горном лагере, расположенном неподалеку от замка дона Руи Гомеса ди Сильва, его сподвижники начинают оперу знаменитой застольной песней. Их предводитель затем поет арию, восхваляющую его возлюбленную Эльвиру; его соратники уверяют его, что будут рядом с ним в его планах похитить эту даму, и все они отправляются силой взять замок.

Сцена 2. Эта прекрасная дама Эльвира — родственница владельца замка; она под его опекой и к тому же теперь является его невестой. Седой старик, бас, влюблен в девушку, и уже разработан план свадебных торжеств. Сама же Эльвира пылает страстью к Эрнани; она мысленно сравнивает его с доном ди Сильва и, оставшись одна в своей комнате, поет самую известную арию из этой оперы («Ernani!

involami» – «Эрнани парящий»). Когда приходит хор служанок, чтобы утешить ее ввиду предстоящей свадьбы, она отвечает грациозно, хотя, обращаясь в сторону, напоминает нам, что любит одного Эрнани.

Удел бедной Эльвиры возбуждать любовь — не только ненавистного ей жениха, но также теперешнего короля Кастилии, известного как дон Карлос. Как только девушки-служанки удаляются, он сам появляется в ее комнате, проникнув в замок с помощью какой-то сложной хитрости, в суть которой я не буду здесь вдаваться. Эльвира протестует против незаконного вторжения в ее личные апартаменты. Звучащий в этот момент дуэт едва успевает закончиться, когда через потайной вход в комнату проникает Эрнани. Эльвире удается предотвратить кровопролитие, выхватив кинжал из руки Карлоса. Появление в этот момент ди Сильвы (естественно, вошедшего в комнату через дверь), застающего непрошеных гостей в комнате своей невесты, приводит всех в замешательство. Он выражает свои чувства в чудесной арии. Затем, когда к присутствующим присоединяются другие люди из дворца, Карлос говорит Руи Гомесу ди Сильве, кто он есть на самом деле. Ди Сильва выражает почтение королю, и в заключительном ансамбле Эрнани позволяется удалиться невредимым.

ДЕЙСТВИЕ II

В главном торжественном зале замка Эльвира готовится к бракосочетанию с ди Сильва. Хор служанок опять поет поздравительную песнь. Эльвира убеждена, что Эрнани схвачен и убит солдатами короля, но на самом деле ему удалось бежать, переодеться монахом, и теперь он вновь явился в замок ди Сильвы, чтобы отомстить. Только когда он видит Эльвиру облаченной в одежды невесты, он понимает, что совершенно неожиданно попал на церемонию бракосочетания. Он тут же срывает с себя чужие одежды и предлагает ди Сильве свой свадебный подарок — собственную жизнь: пусть его, предлагает Эрнани, отдадут Карлосу для казни. Но ди Сильва, этот испанский гранд, связан законами госте-

приимства и не может позволить, чтобы кто-либо из его гостей пострадал в его доме. Опасаясь, что его новый соперник, король, может задумать силой овладеть замком, он решает защищать его, оставив двух влюбленных одних, чтобы они смогли спеть свой скорбный и страстный дуэт. Возвратившись, ди Сильва застает влюбленных в объятиях друг друга; он приходит в ярость. Его гнев прерывает известие о том, что люди короля уже у ворот замка. Он приказывает, чтобы их впустили, но, все еще верный законам гостеприимства, укрывает еще более опасного своего врага от преследователей. Даже когда сам король требует, чтобы ди Сильва отказался от Эрнани, старый аристократ отказывается так поступить. Карлос требует шпагу ди Сильвы и угрожает ему казнью, но в конфликт вмешивается красавица Эльвира, и король находит компромисс: он забирает ее в качестве заложницы.

Когда все уходят, ди Сильва освобождает Эрнани из тайного укрытия, предлагает ему шпагу и вызывает на дуэль. Но Эрнани — тоже благородный испанец эпохи Ренессанса. Он отказывается сразиться с хозяином замка, спасшим его жизнь, и вместо этого предлагает объединить усилия, чтобы освободить Эльвиру из рук бесчестного дона Карлоса. Затем, когда все успешно закончится, все, что надо будет сделать ди Сильве, это протрубить в рог, который Эрнани ему вручает: как только он услышит звуки этого рога, он сам покончит с собой, где бы он ни оказался в тот момент и что бы ни делал. Ди Сильва соглашается на эту фантастическую сделку (в своей наивности он даже не подозревает, что король может строить коварные замыслы в отношении его подопечной и невесты) и приказывает своим людям отправиться в погоню, чтобы освободить Эльвиру.

ДЕЙСТВИЕ III

В опере, полной невероятных встреч, самая невероятная из всех оказывается к тому же и самой драматичной. Заговорщики решили собраться около усыпальницы самого знаменитого предшественника дона Карлоса короля

Карла Великого в ахенском соборе, где находится его гробница. До Карлоса, однако, дошел слух об их сборище, и он открывает это действие торжественным монологом, который только отчасти готовит нас к последующей полной перемене его характера («Oh, de' verd' anni miei» — «О, мои юные годы»). Затем он сам входит в усыпальницу, чтобы оттуда подслушать, что произойдет.

Собираются заговорщики; звучит их мужественный хор; они решают, что король должен быть убит. Затем, с помощью жребия, они устанавливают, кто должен будет совершить убийство. Выпадает имя Эрнани. Но снаружи слышится пушечный залп. Король торжественно выступает из усыпальницы (производя впечатление на заговорщиков, будто это сам Карл Великий подслушивал их) и трижды ударяет своим кинжалом по бронзовым дверям склепа. Залп пушки означал, что Карлос избран императором Священной Римской империи. Итак, под музыку труб входит процессия выборщиков, за ними следуют воины и пажи, несущие императорские знаки отличия, факелы и имперские штандарты, а также все другие атрибуты славы, какие может предоставить реквизит оперного театра. Эльвира, конечно, также является сюда как приглашенная гостья.

Все склоняются в знак уважения перед новоизбранным императором Карлом V. Свое правление он намеревается начать с расправы над заговорщиками, планы которых он подслушал: аристократы должны быть казнены, простолюдины будут заточены в темницу. Эрнани, отнюдь не избегающий смерти, выступает вперед и заявляет о своем праве как испанский гранд Джон Арагонский умереть вместе с лучшими из них. Эльвира, однако, снова принимает на себя роль примирительницы и столь убедительно молит за Эрнани, что побуждает императора Карла совершить акт подлинного милосердия и с этого начать свое правление. В результате Карл не только действительно прощает всех заговорщиков, он восстанавливает Эрнани в его титулах и владениях и благословляет его союз с Эльвирой. Эта совершенно противоречащая здравому смыслу сцена завершается поистине великолепным концертным номером — «O sommo Carlo!»

ДЕЙСТВИЕ IV

Теперь счастливая пара сочетается браком, и вот они поют свой свадебный дуэт на балконе замка Эрнани в Арагоне. Но ди Сильва не забыл о том договоре, который он заключил с Эрнани. Раздаются звуки его горна, и Эрнани, задержавшись лишь для того, чтобы спеть еще одну свою теноровую арию, принимает свою судьбу. Ди Сильва предлагает ему на выбор яд или кинжал. Эрнани выбирает кинжал. Он пронзает себя. Звучит потрясающий терцет, в конце которого Эльвира простирается над телом мужа.

Postscriptum относительно исторических обстоятельств этого сюжета. По-видимому, имеется определенная историческая основа для довольно странной и неожиданной перемены в характере дона Карлоса в третьем действии. Дошедшие до нас свидетельства характеризуют его в юности как слабого и больного. Впоследствии он развил в себе по-настоящему сильный характер, благородство и даже определенный идеализм. Он был внуком Фердинанда и Изабеллы Испанской и племянником первой жены короля Генриха XVIII, Екатерины. Его избрание императором и коронация в Ахене, что составляет фон третьего действия, состоялись в 1520 году. В то время ему едва исполнилось двадцать лет — слишком мало для крепкого баритона, но вполне достаточно, чтобы быть испанским любовником и воином эпохи Ренессанса. Его сын, Филипп II, и внук, названный в его честь, — главные персонажи оперы Верди «Дон Карлос» (см. с. 161).

ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ

Опера в трех действиях Георга Фридриха Генделя на либретто (по-итальянски) Никола Франческо Хайма.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ	*мужское контральто*
КУРИЙ, *его адъютант, римский трибун*	*тенор*
КОРНЕЛИЯ, *вдова Помпея*	*контральто*
СЕКСТ, *ее сын*	*тенор*
КЛЕОПАТРА, *царица Египта*	*сопрано*
ПТОЛЕМЕЙ, *ее брат, царь Египта*	*бас*
АХИЛЛА, *ее советник, египетский военачальник*	*бас*
НИРЕНО, *советник Клеопатры*	*мужское контральто*

Время действия: 48 год до н.э.
Место действия: Александрия.
Первое исполнение: Лондон, 2 марта 1724 года.

«Гендель, — утверждает Сэмюэль Батлер в своих «Записных книжках», — столь велик и столь прост, что понять его могут все, только не профессиональный музыкант».

Типично батлеровская насмешка на самом деле не вполне справедлива по отношению к профессиональным музыкантам, поскольку именно они, профессиональные музыканты, героически и настойчиво пытались воскресить оперы Генделя. Д-р Оскар Хейген с немецкой основательностью старался в 1920-е годы возродить тридцать из них; успех ему сопутствовал лишь с девятью. Вернер Йостен в 1930-е годы,

когда был руководителем Музыкального департамента в Смит-колледже, восстановил еще несколько из них. Различные концертные и оперные общества в Нью-Йорке и других местах ставили «Юлия Цезаря», как и другие оперы Генделя, в концертном варианте, что порой вызывало бурный восторг критиков. Данная опера была дважды в более или менее полном виде записана на грампластинки (это сведения на момент первого издания книги в США в 1957 году. — *А.М.*), хотя вскоре она исчезла из каталогов ввиду коммерческого провала этого проекта. Такие рискованные в коммерческом плане проекты и впредь, несомненно, будут осуществляться — до тех пор, пока профессиональные музыканты будут ценить великолепные художественные качества этих партитур. А цениться они будут — в этом можно не сомневаться — всегда.

Тем не менее не удается избавиться от серьезного сомнения в том, что постановки генделевских опер будут когда-нибудь привлекать широкую и заинтересованную аудиторию, такую, какую они когда-то привлекали в Лондоне, где большинство из этих опер впервые увидело свет канделябров. Преград для современных слушателей здесь две — тип певцов для главных ролей, для которых писал Гендель, и природа тех либретто, которые он использовал для своих опер. По крайней мере, одна из главных мужских партий в каждой из опер Генделя (в данном случае партия самого Юлия Цезаря) написана для кастрата, то есть певца-мужчины, который после варварской операции и в результате долгой и изнурительной работы развил у себя сопрановый или альтовый голос такой необычайной виртуозности (судя по современным Генделю свидетельствам), столь волнующие слушателя качества, что его пение становилось совершенно неотразимым. Фаринелли, часто представавший в операх Генделя, добился благодаря своему пению такого влияния на двух, правивших один за другим, королей Испании, что стал одной из самых влиятельных политических фигур в этой стране. В теперешних постановках эти роли отдаются баритонам или тенорам или иногда контртенорам. Но у современных певцов возникают трудности в этих партиях в любом регистре.

Что касается либретто генделевских опер, то они основаны на псевдоисторических коллизиях, классической (античной) мифологии или романтических сюжетах, мало созвучных с современностью. В наше время совершенно невозможно читать их без улыбки и не борясь со сном от скуки. Они писались в расчете на оперных звезд, они скованы идеями классицизма XVIII века; они казались столь абсурдными интеллигентным людям даже в те времена, что породили одно из восхитительных — вежливых, но убийственно сатирических — эссе Джозефа Аддисона. Нижеследующее изложение сюжета «Юлия Цезаря», основанное на либретто, изданном Генделевским обществом, дает представление о сути этих драм. Читатель, однако, должен помнить, что партитура этой оперы, так же, как партитуры некоторых других опер Генделя, содержит несколько благороднейших и самых волнующих страниц, когда-либо написанных для сцены.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена 1. Увертюра, которая состоит из традиционного вступления и Allegro, прямо приводит к приветственному хору египтян, славящих направляющегося к ним через мост победителя Юлия Цезаря. Цезарь поет полную величия арию, выражающую его удовлетворение последними воинскими подвигами, а его адъютант, трибун Курий, подытоживает все случившееся ставшей крылатой фразой из собрания литературных работ его начальника: (Цезарь) «пришел, увидел, победил».

Цезарь наголову разбил Помпея, своего прежнего соратника (Первый триумвират — 60 г. до н.э. — Цезарь, Красс, Помпей. — *А.М.*), а впоследствии противника (сокрушительное поражение Помпея произошло в 48 г. до н.э. в битве при Фарсале; после этого Помпей бежал в Египет, где был предательски убит по приказу царя Египта Птолемея XIII. — *А.М.*). Теперь перед Цезарем предстают жена и сын Помпея — Корнелия и Секст. Поскольку они знают лишь, что Помпей схвачен, то просят Цезаря (Корнелия со слезами) помило-

вать мужа. Великодушный Цезарь согласен. Радостная для вдовы и сына Помпея перспектива соединиться с мужем и отцом вдруг в одно мгновение рушится. Оказывается – этого здесь не знал еще никто, в том числе сам Цезарь (впоследствии окажется, что об убийстве Помпея не знала даже Клеопатра!) – Помпея уже нет в живых: сюда явился Ахилла, военачальник и личный советник Птолемея, младшего брата и одновременно мужа Клеопатры; он принес в корзине дар Цезарю – голову Помпея. Все глубоко потрясены этим зрелищем – все, кроме Ахиллы, который, обращаясь в сторону, признается, что первый взгляд на Корнелию, когда ей открылось это ужасное зрелище, доставил ему огромное удовольствие. Цезарь гневно обращается к Ахилле и осуждает его в энергичной арии. Ария Корнелии передает ее глубокую скорбь (она падает в обморок), а Секст уверяет нас, что намерен мстить. Более современная опера воспользовалась бы создавшейся ситуацией, чтобы развить эти страсти в финальной ансамблевой сцене; но такой технический прием еще не получил развития, и Гендель придерживался правила, согласно которому арии должны следовать одна за другой, а между ними непременно должны быть речитативы.

Сцена 2. У себя в комнате со служанками Клеопатра получает ужасное известие о том, что Помпей убит ее собственным братом, Птолемеем. Поскольку он ее соперник в борьбе за египетский трон, она решает противостоять ему и для этого отправиться к Цезарю и попытаться, обольстив его, привлечь на свою сторону, употребив для этого все свои женские чары и уловки. Она приказывает своему другу Нирено сопровождать ее. Но как раз в этот момент входит Птолемей, чтобы возобновить спор, – по-видимому, уже давно длящийся, – кто из них двоих займет трон. Она отвергает его с эпитетом «effiminate amante» (*итал.* – «женоподобный любовник») и сама удаляется, спев арию, в которой она решает довериться страстному чувству (то есть отдаться Цезарю), уверенная, что так она добьется трона.

Ахилла застает Птолемея еще в комнате и рассказывает ему о гневе Цезаря. Птолемей в ярости. Ради мести Цезарю он готов на все. Ахилла готов убить римлянина, но наградой

за это должна быть Корнелия. Птолемей согласен, он считает это блестящим устройством дел и поет арию, уже торжествуя смерть Цезаря.

Сцена 3. У гробницы Помпея Цезарь (в длинном речитативе) торжественно отдает последние почести бывшему сопернику. Клеопатра, переодевшись одной из ее собственных служанок, Лидией, подходит к Цезарю и обращается к нему, моля о заступничестве против тирана Птолемея, который, как она говорит, ограбил ее. Восхищенный красотой девушки, — как и Курий, — он поднимает с колен просительницу и обещает, что поможет ей. Он поет арию, в которой сравнивает ее с луговым цветком, и уходит.

Клеопатра и Нирено поздравляют друг друга с их удачно сработавшим стратегическим планом. В этот момент сюда же приходят Корнелия и Секст. Вдова берет кинжал из трофеев войны и украшает надгробие, клянясь отомстить убийце. Но Секст выхватывает кинжал, заявляя, что мстить должен он.

Клеопатра завершает сцену блестящей арией, обращаясь к звезде ее будущей фортуны.

Сцена 4. На пиру во дворце Птолемея он сам и Цезарь обмениваются внешне вежливыми приветствиями, но Цезарь слышит в них скрытую ненависть, злобу и коварство. Из арии, которую он поет как бы в сторону, мы понимаем, что он отдает себе отчет в подстерегающей его опасности.

По приказу Клеопатры во дворец приводят Корнелию и Секста. Птолемей и Ахилла встречают их. И когда Секст вызывает Птолемея на поединок, обоих — Корнелию и Секста — хватает стража разъяренного Птолемея. Секста отправляют в тюрьму, а удел Корнелии стать рабыней: она, заявляет Ахилла, будет служить исключительно ему.

Действие завершается полным скорби дуэтом, который поют мать и сын.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена 1. Музыка доносится из храма богини Добродетели, находящегося в кедровой роще, откуда открывается вид на гору Парнас на заднем плане. Цезарь, который стоит в роще,

очарован открывающимся ему зрелищем. Еще больший восторг охватывает его, когда двери храма распахиваются, являя Добродетель, которой служат девять муз, а Клеопатра поет длинную любовную песню. Нирено, стоящий поблизости, видя, что это возбуждающее эротическое чувство производит на Цезаря впечатление, предлагает отвести его туда, где лежит «Лидия».

Сцена 2. В саду своего гарема Птолемей, несмотря на свое обещание, данное Ахилле, пытается грубо завладеть Корнелией. Она отталкивает его и убегает, после чего он поет арию, в которой угрожает овладеть ею силой.

Сцену затем довольно долго занимает Секст; он поет поразительную арию, в которой извивающаяся мелодия напоминает змею, на которую похожа его месть.

Сцена 3. В саду встречаются Цезарь и Клеопатра. Цезарь предлагает Клеопатре выйти за него замуж, все еще считая ее «Лидией». Вбегает Курий, чтобы предупредить, что толпа снаружи кричит: «Смерть Цезарю». Клеопатра, заявляя, что она останется с ним до смерти, в конце концов раскрывает ему, кто она на самом деле, и выходит вперед, чтобы взглянуть на толпу.

Ц е з а р ь: Курий, эти странные приключения парализуют мои чувства.

К у р и й: Я одурел.

После этого благородного остроумного ответа возвращается Клеопатра; она убеждает Цезаря бежать ради спасения его жизни. Цезарь, после арии, выражающей его решимость мстить, принимает ее совет. Оставшись одна, она поет одну из самых красивых арий из всех генделевских опер – молитву богам сжалиться; ей аккомпанирует особенно выразительная фигурация у скрипок.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена 1. Эта сцена отдана еще одной чудесной арии, написанной Генделем для Клеопатры. Цезарь побежден. Единственное, что знает Клеопатра, так это то, что он умер; и теперь она проливает слезы над тем, что ее может ждать.

Сцена 2. Но Цезарь не был убит. Он ринулся в море и приплыл к безопасному берегу. В своей арии он взывает к богам, чтобы они сжалились над ним. Секст не был даже ранен. Он приходит на берег с оружием в руках, разыскивая Птолемея. Ахилла, однако, был ранен тяжело. Он плетется обессиленный в сопровождении Нирено (не раненого). Значительно ободренный их видом, Цезарь берет Нирено с собой на поиски Клеопатры и Корнелии.

Сцена 3. Клеопатра по-прежнему сокрушается по поводу фортуны войны и тем, как она повернулась по отношению к ней. В этот момент входит Цезарь — победоносно, в сопровождении воинов.

Сцена 4. В порту Александрии исполняется «победная симфония». Цезарь коронует Клеопатру как царицу Египта. Они поют любовный дуэт, а хор поет хвалебную песнь счастью.