

1 р. 10 к.

КРАТКИЙ, ОПЕРНЫЙ СЛОВАРЬ

КИЇВСКАЯ УКРАЇНА

А. ГОЗЕНПУД

КРАТКИЙ
ОПЕРНЫЙ
СЛОВАРЬ

КИЕВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1986

Абрам Акимович Гозенпуд
КРАТКИЙ ОПЕРНЫЙ СЛОВАРЬ
Киев, «Музична Україна», 1986

Редактор К. А. Савастру
Художник А. А. Панасивский
Художественный редактор С. Г. Мамаенко
Технический редактор Т. Г. Шкарбуненко
Корректоры Т. И. Павлюк, С. А. Шкляр

ИБ № 1409

Сдано в набор 20.03.86. Подписано к печати 29.07.86. БФ 32516.
Формат 84×90¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура литера-
турная. Способ печати высокий. Услов. печ. л. 10,85. Услов. крас-
ко-отт. 11,07. Учет.-изд. л. 17,91. Тираж 60 000 экз. Заказ № 197.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музична Україна», 252004, Киев, Пушкинская, 32.
Белоцерковская книжная фабрика, 256400, Белая Церковь,
ул. К. Маркса, 4.

4905000000—155

Г — 37,86

М208(04)—86

© «Музична Україна», 1986

Основное назначение Краткого оперного словаря — дать читателю краткие сведения о значительных произведениях, характерных для репертуара музыкального театра от его истоков до наших дней. Разумеется, словарь охватывает только небольшую часть огромного оперного наследия, насчитывающего тысячи названий. Конечно, далеко не все в этом обширном наследии равноценно. Многие забыты и не заслуживают воскрешения. Но немало опер, неизвестных советским зрителям, имеет право на внимание. К сожалению, в книгу включено не все из того, что, с точки зрения автора, должно быть в ней представлено.

Словарь содержит статьи и справки о классических и современных операх отечественных и зарубежных композиторов.

В словаре представлены оперы различного качественного уровня. Больше места уделено операм крупных мастеров, сохранившим историческую и идейно-художественную ценность, обладающим большой сценической историей, бытующим в репертуаре. В тех случаях, когда речь идет об операх, имеющих лишь историческое значение, статья ограничивается краткой справкой.

Критерием ценности того или иного произведения являются его идейно-художественные достоинства, значение оперы в истории музыкального театра, а не только степень популярности. Этим обусловлена полнота, с какой представлено в словаре творчество того или иного композитора.

В словаре даются краткие сведения о содержании оперы, литературном источнике, положенном в основу либретто, и краткие характеристики музыкальной драматургии; в статью включаются данные о сценической истории оперы. Разумеется, справки об операх Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородине, Моцарта, Глюка, Верди, Вагнера, Р. Штрауса и других более пространны, чем статьи об операх Гайдна, Чимарозы, Вейля.

К книге приложен аннотированный именной указатель композиторов и их оперных произведений, включенных в словарь; так как ряд опер имеет двойное название, то после основного, принятого в словаре заголовка, указывается (в скобках) и второй.

Среди многих разновидностей искусства, опера — жанр сравнительно молодой. Если живопись, скульптура, архитектура, да и вокальная музыка, развивались на протяжении тысячелетий, то первые оперы появились на рубеже XVI—XVII вв., когда другие виды искусства достигли высокого совершенства.

Опера, являющаяся синтетическим жанром, могла использовать завоевания поэзии, драматического театра, живописи, пластики, вокальной и инструментальной музыки.

Несомненно, существенную роль в развитии оперы на разных этапах сыграли народные игры, обряды, празднества.

Сам термин опера закрепился за новым музыкально-сценическим жанром не сразу. Итальянское слово *опера* (этот вид искусства возник в Италии) означает сочинение, произведение, безотносительно к тому, идет ли речь о сочинении научном, поэтическом или музыкальном¹. Первоначально произведения, предназначенные для исполнения, назывались музыкальными сочинениями (*opera in musica*), или «драмами на музыку» (*dramma per musica*), или «песнями на музыку» (*comedia in musica*).

Определения эти были неустойчивыми, ибо и сам жанр на первых порах еще не получил определенной структуры. Одно из первых подлинно великих оперных произведений, сохранившее до наших дней историческую и художественную ценность — «Орфей» (1606) гениального К. Монтеверди, — было названо автором «сказкой на музыку».

В других европейских странах также существовали разные определения нового жанра: во Франции для героической оперы — «лирическая (или музыкальная) трагедия»; в Германии и Австрии для оперных произведений, написанных на немецкий текст, утвердился термин «зингшпиль» (пьеса с пением), для него характерно сочетание вокальных и разговорных сцен; в Испании — «тонадилля» и «сарсуэла». В России в XVIII в. оперные произведения иногда назывались «драма с голосами».

Даже после того, как термин «опера» приобрел права гражданства и, казалось, закрепился окончательно (иногда с уточнением темы, жанровой и стилистической природы, — «комическая опера», «серьезная опера», «опера-буффа», «большая опера», «лирическая опера», «романтическая опера»), многие авторы определяли свои произведения как «музыкальную драму», «народную музыкальную драму».

Следуя давней традиции, некоторые итальянские композиторы XIX и даже XX вв. (Дж. Пуччини) называли свои оперы мелодрамами². Р. Вагнер, отрицавший современную оперу как ложный вид искусства, зрелые свои произведения называл «действо», либо «торжественное сценическое представление», или «торжественная сценическая мистерия».

Н. Римский-Корсаков исходил из образного содержания той или иной своей оперы и называл ее соответственно — «сказка», «сказочка», «сказание», «быль-колядка», «опера-былина».

П. Чайковский определил жанр «Евгения Онегина» как «лирические сцены», а Г. Шапранты назвал свою оперу «Луиза» «музыкальным романом».

Однако все эти разнообразные и индивидуальные определения, характеризующие замысел автора, отнюдь не противоречат окончательно утвердившемуся в практике театра понятию опера, которое охватывает многообразие созданных на протяжении трех веков произведений — от «Орфея» Монтеверди до созданий наших современников. Точно так же, как термин «драма» (в широком смысле слова) включает творения Эсхила, Софокла, Еврипида, Шекспира, Ибсена, Островского и драматургов наших дней, при всем различии их содержания и структуры.

Если говорить о неизменности признаков, позволяющих отнести к оперному жанру столь разные, чтобы не сказать — противоположные, произведения, как тот же «Орфей» Монтеверди и «Война и мир» Прокофьева, то это единство слова и музыки, пения и сценического действия, вокального и инструментального начал.

На протяжении истории жанровая природа оперы, содержание, тематика, структура, образы героев и прежде всего связь с реальной действительностью существенно менялись. Возникшая в конце XVI в. в кругу итальянских гуманистов, так называемой флорентийской камераты³, как опыт воскрешения форм античного музыкально-театрального искусства, опера, по мнению ее создателей, не предназначалась для массовой аудитории. Ее назначение (по случайному созвучию слов *camerata* и *camera* — комната) действительно было рассчитано на ограниченное число избранных. Выйдя за пределы дома флорентийского аристократа, «драма на музыку» сделала достоянием дворцов вельмож, князей и королей, и хотя аудитория ее значительно увеличилась, все же опера длительное время оставалась недоступной мас-

² Термин этот многозначен. Мелодрама — это не только пьеса с напряженной фабулой, резко и контрастно очерченными характерами и музыкой, подчеркивающей драматизм ситуаций, но и произведения, в которых декламация текста чередовалась с инструментальными фразами либо накладывалась на аккомпанемент. Мелодрама в Италии равнозначна опере, «драме на музыку».

³ *Camerata* (итал.) — сообщество, компания.

¹ *Opera* (итал.) происходит от лат. *opera* — труд, изделие, творение.

сам. Композитор и поэт, автор либретто⁴, получали заказ от владельца дворца на сочинение, и характер произведения определялся назначением будущего спектакля (день рождения, свадьба и иные торжества). Вкусы хозяина накладывали отпечаток на творение художника.

Так, в Риме в начале XVII в. одним из центров развития оперы был дворец кардинала Барберини, племянника папы Урбана VIII, и не случайно наряду со светскими операми здесь значительное место занимали произведения церковно-дидактические.

Длительное время в Италии, лишенной государственного единства и состоявшей из княжеств и королевств, опера была одним из придворных украшений, в немалой степени способствовавшим славе и блеску правителей. Сходные черты характеризовали и Германию XVII—XVIII вв. И здесь опера оставалась единоличным владением правителей.

Во Франции, являвшейся абсолютной монархией, оперный театр (Королевская академия музыки и танца) представлял институт, обладавший исключительной привилегией устройства оперных представлений, привилегией, которую пытались обойти другие театры, всякий раз наталкиваясь на решительное противодействие не только Королевской академии, но и королевской власти. Так, в 1754 году указом Людовика XV из Парижа была изгнана итальянская оперная труппа.

Исторически прогрессивную роль в развитии оперного искусства сыграло создание публичных театров, способствовавшее его демократизации. Но это произошло не потому, что королевская или княжеская власть поступилась своими прерогативами.

В Италии, наряду с княжествами и королевством обеих Сицилий, существовала богатая аристократическая и буржуазная Венецианская республика, а в Германии — обладавший статусом вольного города главный морской порт и торговый центр Гамбург. И закономерно, что Венеция и Гамбург оказались крупнейшими оперными центрами.

В Венеции в 1637 году открылся первый в Европе общедоступный оперный театр, за которым появились и другие. Здесь же развернулась деятельность величайшего оперного композитора эпохи — К. Монтеверди и других выдающихся мастеров, в немалой степени способствовавших развитию жанра как в Италии, так и за ее пределами.

В Гамбурге, славившемся своей высокой музыкальной культурой, в 1678 году был создан первый в Германии общедоступный постоянный оперный театр, который сыграл историческую роль в развитии музыкально-сценической культуры страны.

Разумеется, организация подобных оперных театров не означала, что их деятельность была независима от

⁴ Либретто (итал. libretto — тетрадка, книжечка) — литературный текст оперы, оперетты; словесное изложение содержания балета.

вмешательства королевской или княжеской власти. Допуская существование частных антреприз, абсолютизм по-прежнему считал оперу принадлежностью двора и на ее содержание не жалел средств, тратя огромные деньги на постановки и большие гонорары прославленным исполнителям. Поэтому придворный оперный театр, будь то в Вене, Париже, Петербурге или Берлине, в XVIII в., да и позднее, сохранял свое господство.

В большинстве случаев это был не только театр придворный, но и театр, спектакли которого давались не на родном языке, а по преимуществу на итальянском (или французском), в отличие от частных сцен.

Екатерина II в одном из указов, определявшем структуру театров в столице, ясно указала, что «большая опера... одному двору принадлежит». Однако навсегда сохранить такое положение оказалось невозможным. Та же Екатерина II в 1783 году заявила, что российская труппа, выступавшая в публичном театре, предназначена «не для одних комедий и трагедий, но и для оперы».

Было бы неверно считать, что развитие в опере прогрессивных тенденций всецело связано с деятельностью частных театров, а театры придворные являлись цитаделью реакции. Крупнейшие композиторы, подлинники мастера оперы — Монтеверди, Рамо, Гендель, Глюк, Моцарт и другие создавали свои произведения и для этих театров — у себя на родине и за рубежом, сохраняя верность своим эстетическим принципам.

Идейно-образное содержание оперного искусства развивалось и изменялось под прямым воздействием социальных сдвигов и процессов, происходивших в общественном сознании.

Не случайно в эпоху Просвещения, и особенно, в годы Великой французской революции (1789—1794), одной из основных тем в опере (и не только в опере) становится защита человеческих прав, борьба с жестоким тираном, насильником, поработителем — идет ли речь об историческом лице или мифологическом персонаже.

Иногда герой, защищая честь и жизнь любимого существа, дерзает бросить вызов богам, восстать против них, что было совершенно невозможно в опере предшествующей поры. Во многих операх, написанных на тему мифа об Ифигении в Авлиде, богиня Артемида, ранее требовавшая принесения в жертву человеческой жизни, в последнее мгновение отказывалась от нее. Близкие могли скорбеть, роптать, но подчинялись высшей воле.

В опере К. В. Глюка «Ифигения в Авлиде» (1774) жених Ифигении Ахиллес не только протестует, но пытается спасти невесту силой оружия, тем самым нарушая волю богини. Поэтому последующая милость Артемиды оказывалась как бы вынужденной или вырванной у богини уступкой.

Еще далее пошел в разработке отчасти сходной ситуации Л. Керубини в опере «Демофонт» (1788), герой которой — молодой полководец Осмид — восстает против своего отца, жестокого тирана-царя, и против богов,

требующих пролития невинной крови. Он обнажает оружие, защищая жену, мать его детей, защищая справедливость, и одерживает победу — перед ним отступают и тиран, и боги.

Такое воплощение темы стало возможным только в обстановке великого общественного подъема. Столь же закономерно в годы Великой французской революции антиутилитарная тема стала в опере одной из основных; и картина штурма замка тирана Дурлинского в «Лодоиске» (1791) Л. Керубини и одноименной опере Р. Крейцера, освобождение обреченных на гибель пленников в сознании зрителей вызвали прямые ассоциации с захватом Бастилии.

Одной из особенностей сюжетики героической оперы, во всяком случае, в первое столетие ее существования, было обращение к образам легендарным, мифологическим, историческим. Только в комической опере на сцену выходили современники зрителей. Но это не означало, что проблемы животрепещущие, волновавшие умы, не получали художественного отражения в опере, пусть ее действие разворачивается в отдаленном прошлом.

Иное дело, что эта идейная связь была скрытой, в особенности когда в опере воплощалась идея антиутилитарная, свободолюбивая, демократическая.

Первоначально, как уже было сказано, в опере длительное время господствовала мифологическая тематика, образы, созданные народным творчеством, поэзией Греции и Рима, образы героические, величественные, патетические. Примечательно, что чаще всего поэтами и композиторами избирались мифы, в которых человек оказывался жертвой суровой судьбы, вернее — воли богов, отнимавшей у него близкое существо. Смерть постигла у Орфея жену Эвридику, и он спускался в обитель мертвых, чтобы умолить богов вернуть ее к жизни. Подобно Орфею обращался к подземным богам и Адмет, муж умершей Альцесты.

Существенно не то, что боги снисходили к мольбам людей, — правда, иногда ставя перед ними заведомо невыполнимые условия, — но то, что человек всегда оказывался нравственно выше и благороднее богов. Чтобы спасти любимую или любимого, он добровольно приносил себя в жертву. Боги же, возвращая на землю к живым людей, оставляли в царстве мертвых заложника. И на поверку их благость и милосердие оказывались мнимыми, обманчивыми. Эти боги были удивительно похожи на земных владык, хотя далеко не всегда композиторы и либреттисты намеревались обличать жестокость правителей.

Развитие оперы, как и драматического искусства, шло по двум основным направлениям. Одно вело к музыкальной трагедии, воплощению героических характеров и ситуаций, передаче сильных страстей, напряженной борьбы чувств, ярких контрастов.

Этот жанр получил в Италии, а затем и за ее пределами, наименование оперы-серии (opera seria), т. е. серьезной, или драматической. Для нее характер-

на — помимо определенной, преимущественно мифологической тематики — единообразная структура (трехактное деление, малое количество действующих лиц, незначительная роль хора или даже отсутствие его, скупое аккомпанируемый речитатив, выполняющий роль вступления к арии).

Во Франции в XVII в. возник жанр лирической трагедии. Это была большая пятиактная опера с прологом на мифологическую, историческую или заимствованную из литературы тему. В лирической трагедии большую роль играли балетные и пантомимные сцены. Творцом жанра был Ж. Б. Люлли, а его продолжателем явился Ф. Рамо.

Опера-серия и лирическая трагедия занимали в иерархии жанров, как и трагедия в драматическом театре, главенствующее место.

Однако не меньшее значение завоевала опера-буффа (opera buffa) — комическая опера, областью которой было изображение явлений современности, обрисовка смешных сторон действительности.

Иногда комическая опера нарочито пародировала сюжетику и образы оперы героической, снижая ее пафос, подобно тому как в Италии в эпоху Возрождения и во Франции в эру классицизма наряду с поэмой героической, прославляющей подвиги, существовала и бурлескная пародийная поэма.

Опера-буффа (так назывался жанр в Италии, где он зародился) возникла в недрах трагической — серьезной оперы. В перерывах между ее действиями исполнялись первоначально двухчастные комедийные интермедии с несложным сюжетом и минимальным количеством действующих лиц. Одним из первых образцов этого жанра, сохранившим жизненную силу до наших дней, была интермедия «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, первоначально исполнявшаяся в антрактах его же оперы-серии «Гордый пленник» (1733). Успех этого произведения превзошел все ожидания. Опера «Гордый пленник» быстро сошла со сцены, а «Служанка-госпожа» вошла в репертуар театра как самостоятельное произведение, положившее начало новому жанру. Более того, этому маленькому шедевру суждено было сыграть важную роль в судьбах не только итальянской, но и французской комической оперы.

Исполненная итальянской группой в Париже (1752), «Служанка-госпожа» вызвала ожесточенную полемику, разделившую критиков и зрителей на два враждебных лагеря. Так называемая «война буффон», несмотря на вмешательство двора, изгнавшего итальянцев из столицы Франции, оставила глубокий след в национальном театре. Господство «лирической трагедии» — старой (оперы Люлли) и новой (Рамо) — было ослаблено, и, как следствие знакомства с итальянской оперой-буффа, наступил мощный расцвет французской комической оперы, в которой героями оказались представители социальных низов, чья профессия была полемически вынесена в название. Так появились «Блез-башмачник», «Кузнец», «Дровосек» Ф. Филидора; «Два охотника и мо-

лочница», «Жнецы» Э. Дуни; «Сборщица винограда» А. Гретри и другие.

Аналогичный процесс происходил в Англии, где в XVIII в. благодаря Генделю утвердилось владычество оперы-серии на мифологические и исторические сюжеты, с королями, принцами, рыцарями в качестве главных героев.

Затем появилась комическая опера, пародийно использующая музыку Генделя в нарочито не соответствующих ее возвышенному строю ситуациях и обстановке действия. «Опера нищего» Дж. Гея и Дж. Пепуша, где действие разворачивается в среде грабителей, разбойников с большой дороги, падших женщин, вызвала неотразимый комический эффект. Оперы-серии был нанесен смертельный удар.

Причина успеха оперы-буффа, комической оперы и английской балладной оперы заключалась в ее большем по сравнению с трагической оперой реализме, демократизме, разнообразии форм, близости сюжета, героев и самой музыки к зрителям. А опера-серия в значительной степени остановилась в своем развитии и застыла. Но, конечно, это не означает, что комическая опера полностью вытеснила трагическую.

Для того, чтобы преодолеть недостатки оперы-серии, лирической трагедии, необходимо было разорвать узлы, стеснявшие развитие оперы как в музыкальной, так и в поэтической области. Эту задачу блистательно осуществил гениальный Глюк, обновивший содержание, образы, формы музыкальной трагедии и утвердивший в опере высокие идеи гражданственности.

К. В. Глюк теоретически обосновал и практически положил начало оперной реформы в Вене, но в полной мере он осуществил ее в Париже.

Композитор писал в посвящении к опере «Альцеста» (1767), что он стремился установить единство поэзии и музыки, «дабы усиливать выражение чувств и прибавить больше интереса сценическим ситуациям». С этой целью он изгнал все лишнее, мешающее цельности произведения.

Главную свою задачу Глюк видел в том, чтобы достичь в опере прекрасной простоты. Композитор уничтожил разрыв между речитативом и арией, добиваясь единства музыкально-сценического развития.

Если в старой опере увертюра не была связана музыкально с действием, то Глюк добился того, чтобы инструментальное вступление непосредственно вводило слушателя в образный мир произведения. В Париже Глюк не только переработал оперы, написанные им в Вене («Орфей и Эвридика», «Альцеста»), но и создал ряд новых лирических трагедий — «Ифигения в Авлиде», «Армида», «Ифигения в Тавриде». Для того, чтобы осуществить свою реформу, композитору пришлось преодолеть сопротивление и тех, кто считал лирическую трагедию в тех формах, которые ей сообщили Люлли и Рамо, единственно верной и отвечающей духу французской музыки, и тех, кто отвергал шаблон лирической трагедии и предпочитал ей итальянскую комическую

оперу и оперу-серии. Глюку противопоставили специально приглашенного для этой цели итальянского композитора Н. Пиччинни. Но в яростном споре «глюкистов» и «пиччиннистов», в котором оба композитора не участвовали, победил Глюк. Его одухотворенные, исполненные высокой героики, величия и благородства, утверждающие этический идеал произведения, явились одним из высших завоеваний не только французской, но и всей европейской оперы. Творения великого композитора оказали мощное воздействие на развитие оперного искусства. Его последователями были Л. Керубини, А. Саккони, а в XIX в. — Г. Берлиоз. Во многом Глюк оказался предтечей Р. Вагнера.

Процесс обновления захватил в XVIII в. область не только музыкальной трагедии, но и комической оперы. В реальной жизни смешное и драматическое, печальное и веселое взаимосвязаны. Искусство, ставившее своей целью приблизиться к действительности, должно было выйти за рамки чистой комедии. Так было в драматическом театре — у Шекспира, Мольера (и не только у них). В некоторых операх-серии появлялись комедийные персонажи, но чаще всего они не были связаны с основным действием, и позднее строгие блюстители чистоты жанра изгнали «шутовские» сцены.

В XVIII в. по аналогии с мещанской и сентиментальной драмой возникают формы оперы-семисерии («полусерьезной»), ее действие сочетает драматические и комические элементы. Во Франции эволюция комической оперы привела к аналогичным результатам с тем большей легкостью, что само наименование жанра, а позднее — и специального театра «Опера комик», определяло не столько содержание действия, сколько его структуру — чередование вокальных и разговорных сцен. Поэтому к жанру так называемой комической оперы можно было отнести не только «Дезертира» П. Монсини, в котором главного героя ожидала казнь и спасение приходило в последнюю минуту, но и «Кармен» Ж. Бизе.

Во французской комической опере второй половины — конца XVIII в. усилились и углубились драматические черты, бездумное веселье первых произведений исчезло. В этом нельзя не увидеть углубления связей комической оперы с жизнью.

В произведениях крупнейших композиторов эпохи — Монсини, Мегюля, Далеирака, Гретри — комическая опера приобрела драматические черты. Нередко в комедийную оболочку было вложено антиутопическое содержание. В этом сказалось влияние Великой французской революции. Освобождение заточенного злодеем в тюрьму узника (или узницы) — тема многих, притом не только трагических, но и комических опер, в том числе «Рауля де Креки» и «Камиллы» Н. Далеирака, «Пещеры» Ж. Ф. Лесюэра и многих других, предшественниц и спутниц «опер спасения», крупнейшими образцами которых являются «Лодонска», «Фаниска», «Два дня, или Водовоз» Л. Керубини, «Рауль Синяя борода» А. Гретри, а вершиной — «Фиделио» Л. Бетховена.

Развитие оперы, достигшее к концу XVIII в. высокого художественного уровня как в области трагической, так и комической, ждало художника, который не только обобщил бы и синтезировал завоевания предшествующей эпохи, но открыл бы новые пути. Таким гениальным художником был В. А. Моцарт. Дело не только в том, что он творил в различных жанрах — и в опере-серии («Идоменей, царь критский», «Милосердие Тита»), и в опере-буффа («Мнимая садовница»), и в зингшпиле, — до и после него это делали многие композиторы. Моцарт обновил, пересоздал, а вернее — создал новый, дотоле неведомый, синтетический жанр, в котором драматическое, патетическое начало было слито с комедийным.

Жанр оперы «Дон Жуан» он определил с дерзостной смелостью как «веселую драму». В сущности это определение можно отнести и к «Свадьбе Фигаро», да и к «Так поступают все», где под забавными перипетиями фабулы, переодеваниями, игрой в любовь скрывается мысль о заблуждениях сердца, изменчивости чувств, слабости человеческой природы.

Персонажей оперы-буффа сравнивали с масками, условными театральными фигурами, а героев музыкальных трагедий Глюка — со скульптурами. Конечно, эти параллели условны. Но все же великие композиторы прошлого стремились передать сценическую ситуацию, эмоциональное состояние действующих лиц — отсюда господство теории аффекта; в комической опере — смешную черту характера, вернее, внешнюю сторону поведения персонажа.

Существовали и определенные утвердившиеся приемы и средства выражения как драматических переживаний — отчаяния, ненависти, — так и любовных чувств. Скорбное, величавое ламенто (плач), нередко в форме чаконь (пассакальи), бурная, стремительная, изобилующая резкими сменами интонаций ария мести, — несравненные образцы этих и других сцен представили великие мастера прошлого. Но нередко яркость передачи душевных состояний героев не сочеталась с их характером. То, что было достигнуто Монтеверди, Пёрселлом и другими гениальными художниками, оказалось забытым или превратилось в омертвевшую догму.

Моцарт не только обновил традиции, но, быть может, впервые в истории музыки связал воедино эмоциональное состояние героев с их характером, раскрыл не отдельные стадии (аффекты), а душевную жизнь человека, его внутренний мир во всей сложности и богатстве проявлений. Конечно, и он использовал традиционные оперные формы, но безмерно расширив и углубив их, а главное, применив по-новому Моцарт — великий музыкальный психолог, реалист, художник-демократ, опередивший свою эпоху музыкант, чье творчество оказало могучее воздействие на последующее развитие музыки.

В своих оперных произведениях он показал торжество умного, находчивого, талантливого представителя народа Фигаро над распутным аристократом, раскрыл

бездонный цинизм и душевную опустошенность Дон Жуана, растратившего жизнь в погоне за наслаждениями; этот покоритель женских сердец прибегает к насилию и обману, но терпит неудачу за неудачей, пытаясь добиться победы над донной Анной и Церлиной. При этом Моцарт отнюдь не принижает фигуру Дон Жуана — последний обладает и привлекательностью, и демонической силой, и мужеством, но аморализм приводит его к гибели.

Моцарт преобразовал не только жанры героической и комической оперы, но и наивный, бесхитростный зингшпиль. Путь, пройденный от «Похищения из сераля» до «Волшебной флейты», огромен.

«Волшебная флейта» — гуманистическая философская сказка о смысле жизни, о борьбе добра и зла, любви и ненависти, о неизбежном торжестве справедливости и правды.

Наследником Моцарта явился Бетховен, создатель «Фиделио», оперы подлинно революционной, славящей мужество, благородство, силу духа, побеждающего испытания.

В «опере спасения» нередко встречается мотив избавления женой мужа от грозившей ему беды, гибели. Таковы, в частности, опера «Леонора, или Супружеская любовь» П. Гаво на текст Ж. Н. Буйи (1798) и написанные позднее на то же либретто одноименные произведения Ф. Паэра (1804) и С. Майра (1805). Эта же фабула в немецкой переработке легла в основу «Фиделио». Но коренное отличие гениального произведения Бетховена от его предшественников заключалось не только в неизмеримом музыкальном превосходстве таланта немецкого композитора, но и в превосходстве идейном.

У оперы Гаво («Леонора, или Супружеская любовь») подзаголовок раскрывал главную тему. И в опере Бетховена эта же тема получила глубокое воплощение, но к ней нельзя свести идею «Фиделио». Брошенный в тюрьму Флорестан, как и другие узники, — борцы с социальной несправедливостью, политические противники тирана-губернатора Пизарро, их палача. И Леонора (Фиделио), спасая мужа, помогает разоблачению насильника и освобождению всех узников. Поэтому идею оперы можно определить не как «супружескую любовь», но как «любовь к свободе». И в этом смысле опера Бетховена родственна его Девятой симфонии.

Моцарт и Бетховен оказали плодотворное воздействие на развитие европейской оперы и в решающей степени определили процесс становления немецкого музыкального театра на новом этапе. Влияние великих художников своеобразно сказалось на творчестве Вебера, а через него — и Вагнера. Вместе с тем «Вольный стрелок» (1820) открыл новую страницу в истории оперы — эру романтизма.

Извечная тема жизни и искусства — борьба добра и зла, света и мрака, любви и ненависти — воплощена в опере Вебера не только как антитеза двух антагонистических сил, но и как проявление двойственности человеческой природы. В «Вольном стрелке» реальное и фан-

тастическое, светлое и зловещее выступает и как единство, и как противопоставление.

В опере Вебера человек показан на фоне природы, и она выступает как сила и мирная, и враждебная, вернее — природа подобна человеку, а он сроден с ней. «Вольный стрелок» создан в годы реакции, наступившие после победы над Наполеоном, когда упование передовых людей Европы на свободу развеялось. Отсюда, наряду с идиллическими картинами, чувство тревоги, страха, угрозы злых сил. «Вольный стрелок» — подлинно народная, национальная опера, утверждающая непобедимую силу добра и света. Зло, как бы оно ни было сильно, обречено на гибель.

Преемником и наследником Вебера явился Вагнер. Композитор прожил большую жизнь (1813—1883), был свидетелем крупных исторических событий, участвовал в восстании 1849 года в Дрездене, и его творчество прошло ряд стадий, свидетельствовавших об эволюции эстетических позиций. И если он определил жанр своих ранних опер как романтический, то этого нельзя сказать о его музыкально-сценических произведениях зрелой поры. Творчество Вагнера не укладывается в границы романтической поэтики, оно сложнее, богаче и глубже, не говоря уже о том, что композитор обращался не только к мифу, легенде, средневековому эпосу, но создал и «Нюрнбергских мейстерзингеров» — полнокровную реалистическую оперу, поражающую своей жизненной правдой.

Вагнер болезненно ощущал разрыв между мечтой и реальностью; отсюда трагическое одиночество его героев — Голландца, Лознгрена, Тангейзера, осознание немости достижения счастья в реальном мире («Тристан и Изольда»). Однако свести к этому роковому конфликту идейное богатство творчества Вагнера — значит обеднить его.

Великий композитор стремился раскрыть не только личную трагедию, но и трагедию общества, более того — вселенскую трагедию, создавая картину рождения мира из хаоса, его становление и гибель («Кольцо нибелунга»). Для того, чтобы воплотить свою философскую концепцию, Вагнеру было недостаточно существовавших ранее оперных форм. Он мечтал о слиянии отдельных искусств в единое грандиозное целое. Ему было тесно в границах традиционных оперных форм, состоящих из совокупности замкнутых номеров — сольных, ансамблевых, хоровых. И он в своих зрелых произведениях решительно от них отказался, — музыкальное действие образует непрерывный поток. Соответственно увеличиваются размеры отдельных актов и оперы в целом, иногда продолжительность произведения достигает четырех и более часов.

Вагнер в произведениях зрелой поры отказывается от арий и ансамблей, предпочитая структуру декламационного речитатива, придавая огромное значение оркестру как основному носителю музыкального действия. Он последовательно использует принцип лейтмотивов, музыкальных характеристик и символов.

Вагнер смело нарушил вековые оперные традиции и, победив сопротивление противников, доказал жизненную силу созданных им форм. Но композитор и его поклонники утверждали, что опера старая и современная умерла, а будущее развитие музыкального театра пойдет по пути, предначертанному творцом «Кольца нибелунга».

Однако в искусстве нет и не может быть только одной дороги, только одной-единственной формы. Существование «Тристана и Изольды» не уничтожило «Кармен» и «Травиату», а развитие музыкального театра вовсе не пошло по дороге, указанной Вагнером. То, чего достиг в своих произведениях великий композитор, оказалось одним из многих путей. Более того, если традиции классической оперы — традиции Моцарта, Глинки, Мусоргского, Верди, Бизе, Чайковского доказали свою жизнеспособность и способствовали развитию музыки, то вагнеровские музыкально-драматургические принципы, за немногими исключениями (Р. Штраус), оказались менее плодотворными; однако многие открытия Вагнера в сфере гармонии, оркестра были восприняты другими мастерами.

XIX век — важнейший этап развития мировой оперной культуры, период расцвета великих национальных школ, обновления и обогащения идейного содержания, самой структуры музыкально-сценического произведения, развития многообразных стилевых направлений, рождения новых жанров, утверждения непрерывной связи между оперой и другими видами искусства, в частности оперой и литературой.

В пределах небольшой вступительной статьи, естественно, невозможно охватить безграничное богатство художественных явлений, созданных в этот великий век, век социальных потрясений, войн, революций — духовной и политической жизни народов. Поэтому мы остановимся лишь кратко на основных тенденциях и завоеваниях, определивших этапы развития оперы.

В Италии, лишенной государственной целостности (освобождение от чужеземного владычества и объединение страны наступило лишь в 1870 году), развитие литературы и искусства, в том числе оперного, было в решающей степени связано с воплощением героико-патриотической идеи, утверждением величия человеческого духа, мужества и благородства. В условиях жестокого подавления австрийскими властями любого проявления свободомыслия художники вынуждены были прибегать к маскировке, обращаться к историческим и легендарным образам. Но зрители узнавали в героях древнего Востока и средневековых рыцарях своих современников. И чаще всего со сцены в героической опере звучал вызывавший громовые рукоплескания призыв к отчизне.

К этому великому образу обращались крупнейшие композиторы Италии — Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти и величайший из них — Дж. Верди. Мысль

о родине определяла основную идею произведения и тогда, когда фабула, казалось, была связана только с драмой неразделенной или несчастной любви.

Верность долгу, гражданственность, духовное величие и мужество характерны для героической итальянской оперы, созданной на родине или на чужбине, — для «Танкреда», «Семирамиды» и в особенности для «Вильгельма Телля» (Париж) Россини; «Нормы», «Пуритан» Беллини; «Мариньо Фальеро» Доницетти; «Навуходносора», «Ломбардцев», «Битвы при Леньяно» Верди.

Пристальное внимание итальянских композиторов наряду с героико-патриотической темой привлекает судьба героя в мире насилия, жестокости, разрушающем счастье. И здесь психологическая тема выступает как социальная («Лукреция Борджиа» Доницетти, «Луиза Миллер» Верди). Воплощая образы «Ромео и Джульетты» Шекспира, Беллини в опере «Капулетти и Монтеки» истолковал родовую вражду двух семей как одно из проявлений феодальной междоусобицы, препятствующей единству Италии.

Итальянская опера проникнута одухотворенным лиризмом, сила ее воздействия обусловлена пленительной, страстной, пламенной и вместе с тем пластически ясной мелодикой.

Одним из основных жанров итальянского музыкального театра, унаследованных от XVIII в., в новую эпоху оставалась опера-буффа, достигшая высокого расцвета в творчестве Россини и Доницетти. Конечно, и в этом традиционном жанре произошли существенные изменения: сохранив полнокровный юмор, комическая опера обрела большую психологическую правдивость, театральные маски стали живыми людьми, и лирика одухотворила их. Произошла своеобразная демократизация жанра. В очаровательном «Севильском цирюльнике» Дж. Паизиелло главным героем, вызывавшем сочувствие зрителей, был одуроченный Бартоло. В «Севильском цирюльнике» Россини все развитие действия определяет умный, дерзкий, находчивый сын народа Фигаро. Он борется и побеждает скупого, злого, подозрительного Бартоло.

Опера-буффа, или комическая итальянская опера, обретает черты реализма, свойства лирической комедии. О жизненной силе этого неумирающего жанра свидетельствуют и произведения, созданные композиторами, всего ярче проявившими себя в области музыкальной трагедии и драмы (в конце XIX и в XX в.), — гениальный «Фальстаф» Верди и «Джанни Скикки» Пуччини. Конечно, вдохновленное Шекспиром произведение Верди можно отнести к жанру оперы-буффа в известной мере условно, — так своеобразно, оригинально переосмыслил композитор образное содержание и структуру этого жанра. Сам Верди назвал свою последнюю оперу «лирической комедией».

Гениальное это произведение, как бы венчающее двухвековой путь развития жанра, являет высочайшее единство лирики и буффонады, веселья и грусти. И все

же, при всей популярности комической оперы, вклад Италии XIX в. в развитие музыкального театра не сводится к жанру, завоевавшему бессмертие в «Севильском цирюльнике», «Любовном напитке», «Доне Паскуале» и даже «Фальстафе».

Ранее уже шла речь о героико-патриотической и трагедийной опере — Россини, Беллини, Доницетти. Вершины развития итальянская опера достигла в творчестве Дж. Верди, одного из величайших музыкальных драматургов XIX, и не только XIX века.

Верди — крупнейший композитор Италии, кровно связанный с народом, убежденный демократ, выразитель прогрессивных идей эпохи, — был художником социальным, правдивым в раскрытии судеб народа и отдельной личности. В центре его первых произведений стояли конфликты национальные, общественные, религиозные — это были гигантские зеркала истории, в которых зрители могли увидеть отражение судьбы своей отчизны.

И позднее, когда композитор обратился к другим темам и воплощал, казалось бы, только личную драму героев, он сохранил верность социальной проблематике. В драме людей, погибающих в неравной борьбе с враждебными обстоятельствами, Верди с мощной трагедийной силой раскрыл общественные противоречия и конфликты. Его внимание привлекали герои, восстающие против несправедливости законов, господствующих в мире, мятельники, или люди социально обездоленные, жертвы жестокости и насилия. Им — будь то Эрнани или Риголетто, Виолетта, Манрико и многие другие, — отдали симпатии композитора.

С не меньшей силой воплотил композитор ненавистную ему, подлинному гуманисту, стихию зла. Великий музыкант-психолог, Верди раскрыл сложность и противоречивость человеческой природы, борьбу чувств, напряжение страстей.

Верди в своих операх воплотил образы великих поэтов и драматургов — Шекспира, Шиллера, Байрона, Гюго. Но, быть может, всего ближе его гению был именно создатель «Отелло» — и не случайно именно в этом произведении Верди оказался конгениальным Шекспиру.

Французская опера в XIX в. развивалась, как и ранее, в двух основных жанровых направлениях, хотя, разумеется, структура драматических и комических опер во многом отличалась от прежней.

Первые героические оперы, созданные в эпоху Наполеона I, как, например, «Весталка» и «Фернанд Кортес» Г. Спонтини, были названы «лирическими трагедиями». Но между этими произведениями и старым жанром было существенное различие. Оперы Спонтини носили открыто воинствующий характер, они отвечали завоевательной политике императора. В дальнейшем развитии содержание героической оперы эволюционировало при сохранении внешней пышности постановки. Чаще всего «большая опера» обращалась к историческим темам, к напряженным, драматическим ситуациям, резким контрастам, и действие почти всегда завершалось трагической развязкой.

за, то героиня Римского-Корсакова — прежде всего дочь Весны. Выросшая в глухом лесу, охраняемом Лешим, среди снегов и льдов, жадно тянется она к людям, внимательно вслушивается в доносящиеся к ней людские голоса и песни, стремится войти в звонкий и пестрый мир людей. То, что просто и естественно для человека, мучительно трудно для Снегурочки.

Финальное ариозо — сцена таяния — вершина лирического вдохновения композитора; здесь во всей прелесть раскрывается тепло ее сердца. Но это — час гибели Снегурочки. Композитор отнюдь не утверждает правоту извечных законов природы. Развитие музыкальной драматургии оперы показывает, что законы эти, приведшие Снегурочку, виновную только в том, что она хотела быть человеком, к гибели, — не столь уж справедливы. Музыка Римского-Корсакова рисует образы русской природы, с первых тактов передавая пробуждение земли от зимнего сна. Духом сказки овесня не только фантастические образы (Снегурочка, Весна, Мороз, Леший), но и реальные люди — порывистая, простодушно-доверчивая, бесхитростная Купава, мудрый царь Берендей — поэт и художник, пастух Лель — олицетворение животворящей силы любви и песни, развеселый пропойца и лентяй бобыль Бакула и Бобылиха. После *Руслана и Людмилы* Глинки ни в одной опере не было такой яркой, многокрасочной картины русской старины, как в «Снегурочке». Вместе с тем гениальная опера — отнюдь не стилизация; в музыке нет эстетского любования архаикой. «Снегурочка» Римского-Корсакова — сказочный эпос, утверждающий неразрывность жизни человека и природы.

В опере нашли воплощение многие характерные для последующего творчества композитора краски и приемы. Не прибегая, за немногими исключениями, к фольклорным цитатам, композитор создает попевки и мелодии, неотличимые от народных. Песенность, распевность характеризуют образы основных героев. Мелос Снегурочки первоначально носит инструментальный характер. Но по мере того, как ее душа раскрывается навстречу людям, песенность вторгается и в ее партию. «Снегурочка» — итог стремительного творческого процесса (вчерне опера написана за шесть недель) и высокого мастерства. Нисчерпаемо мелодическое и гармоническое богатство оперы, красочен ее оркестровый наряд. Оперный театр не сразу нашел достойную произведения сценическую форму.

Первая постановка (1882) была малоудачна, как и некоторые последующие. По существу, начало сценической жизни оперы было положено в Московской частной русской опере, где впервые произведение предстало в достойном его художественном оформлении (худ. В. Васнецов) Спектакль, показанный в 1885 г., не сходил со сцены долгие годы.

Нет театра в СССР, в репертуаре которого не было бы этой оперы. Среди наиболее значительных постановок — Большой театр, 1907 г., п/у В. Сука (А. Нежданова — Снегурочка, Л. Собинов — Берендей); Петербург,

Мариинский театр, 1905 г. Опера неоднократно исполнялась и за рубежом: Париж (1908), Загреб (1921), Барселона (1922), Нью-Йорк, «Метрополитен-опера» (1923), Берлин (1923), Рим (1954) и др. Среди лучших исполнителей — Н. Забела, А. Нежданова, Р. Горская, И. Масленикова, В. Фирсова, З. Гайдай, Е. Цветкова, Е. Катульская — Снегурочка, Л. Собинов, И. Ершов, И. Козловский, С. Лемешев — Берендей, Н. Обухова — Лель, К. Держинская — Купава, П. Андреев, С. Мигай, А. Иванов — Мизгирь и др.

Одна из наиболее значительных постановок осуществлена в 1935 г. в Театре оперы и балета УССР (Киев) п/у А. Пазовского, реж. И. Лапицкий (З. Гайдай — Снегурочка, О. Петрусенко — Купава, А. Ропская — Лель).

СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ (*A midsummer night's dream*) — опера Б. Бриттена, в 3-х д., по одноим. комедии В. Шекспира, либр. композитора и П. Пирса. Первая постановка — Олдборо, 11 июня 1960 г.

Музыка Ф. Мендельсона-Бартольди к комедии Шекспира на долгие годы преградила путь композиторам к этому сюжету, а неудачи, испытанные смельчаками, еще более укрепили мысль о невозможности соперничества. Опера Бриттена доказала противоположное. При всех достоинствах музыки Мендельсона, она дает романтическое воплощение только фантастических образов Шекспира, оставляя в стороне основное действие. Опера Бриттена передает богатство образов и красок, многообразие содержания пьесы, ее лирику, поэзию, юмор, жанровую и бытовую стихию. Смело пользуясь средствами современного оперного театра, прибегая и к стилизации, и к пародии (представление «трагедии о Пираме и Тисбе» является мастерской и остроумной пародией на старинную итальянскую оперу), композитор создал произведение, удивительное по богатству и яркости красок, преобладающее привычную условно-романтическую трактовку темы. И фантастические, и реальные образы глубоко и правдиво переданы в музыке. Автор широко применяет развитые вокальные формы (ариозо), ансамбли и речитативы. Музыка носит ярко выраженный национальный характер, насыщена английской песенностью и танцевальными ритмами. Автор как бы восстанавливает прерванную традицию, идущую от «масок» и опер своего гениального предшественника Г. Пёрселла.

Опера поставлена в Голландии, Италии («Ла Скала»), ГДР; Москва, Большой театр (1965).

СОРОКА-ВОРОВКА (*La gazza ladra*) — опера Дж. Россини, в 2-х д., либр. Дж. Герардини. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 31 мая 1817 г.

Сюжет заимствован из мелодрамы «Сорока-воровка, или Палезосская служанка» Л. Ш. Кенье и Б. Добиньи. Пьеса с большим успехом шла на сценах Европы. Ставилась она и в русском театре. Эта пьеса дала название повести А. Герцена «Сорока-воровка», рисующей трагическую судьбу русской крепостной актрисы.

Служанка Нанетта хочет спасти жизнь отца, дезертировавшего из армии и разыскиваемого полицией. Неожиданно на нее обрушивается новое несчастье. Она

обвинена в краже хозяйского серебра, и ей угрожает смертная казнь. Подлый подеста (судья), чьи любовные домогательства отвергнуты Нанеттой, утверждает приговор. В последнюю минуту невиновность Нанетты доказана: мальчик Пиппо находит серебро, похищенное ручкой сорокой, и девушка спасена.

«Сорока-воровка» — одна из значительных опер Россини. Музыка ее полна драматизма, лирического воодушевления. Автор с нескрываемым сочувствием рисует образы Нанетты, ее отца, мальчика Пиппо, создает острохарактерные фигуры отрицательных персонажей. Действие разворачивается стремительно, напряженно. Музыка гибко передает смены ситуаций и чувств героев, тревожную, взволнованную атмосферу, начиная с увертюры, в которой дробь барабана (эпизод шествия Нанетты на казнь) сразу вводит слушателя в обстановку. Самоуправство сильных мира сего, беззащитность бедняков ярко выражены в музыке. Опера пользовалась успехом у зрителей. Ее видел в исполнении итальянской труппы в Одессе молодой Пушкин. На русской сцене «Сорока-воровка» была поставлена впервые в Петербурге 26 января 1821 г. (Н. Семенова, П. Злов, Е. Сандунова, Г. Климовский, В. Самойлов) и долго оставалась в репертуаре.

СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА — комическая опера М. Мусоргского, в 3-х д. (4 к.), либр. композитора по одному. повести Н. Гоголя. Первая постановка — Москва, «Свободный театр», 8 октября 1913 г., п/у К. Сардажева.

Это последняя и незавершенная опера Мусоргского. Попытки окончить ее делались неоднократно, в том числе А. Лядовым и В. Каратыгиным. В 1913 г. композитор Ю. Сахновский, опираясь на труды своих предшественников, осуществил редакцию оперы как своеобразной музыкальной комедии, в которой вокальные номера чередовались с разговорными диалогами. Эта малоудачная версия была поставлена в 1913 г. А. Саниным в бытовой, натуралистической манере. Вслед за Сахновским неудачную попытку завершить оперу сделал Ц. Кюи. Редакцию Кюи показал 26 октября 1917 г. петроградский Театр музыкальной драмы п/у Г. Фиттельберга (П. Журавленко — Черевик, Л. Андреева-Дельмас — Хивря). Редакция Ю. Сахновского была показана на сцене Большого театра п/у Н. Голованова в 1925 г. (М. Максакова — Хивря, А. Нежданова — Парася, Н. Озеров — Грицько). Новую редакцию оперы осуществил Н. Черепнин, использовавший работу своих предшественников, а также фрагменты других произведений Мусоргского (романс «По-над Доном сад цветет», дуэт из «Саламбо» и даже сцену... смерти Бориса). Эта далекая от оригинала редакция придала опере чуждые ей черты. Она была поставлена впервые в Монте-Карло (1923), затем в Бреслау (1925). Ни Сахновский, ни Кюи, ни Черепнин не обращались к рукописям Мусоргского, к его черновым наброскам и эскизам. Эту необходимую работу осуществил П. Ламм — исследователь творческого наследия композитора. Опираясь на

его изыскания, осуществленные на основе всех сохранившихся эскизов Мусоргского, при использовании его записей украинских народных песен, новую и удачную попытку реконструкции оперного замысла великого композитора осуществил В. Шебалин. Дописанные им страницы выдержаны в стиле Мусоргского. Здесь нет никаких чужеродных вставок. Эта редакция положена в основу всех постановок оперы, начиная со спектакля ленинградского Малого оперного театра (21 декабря 1931 г.) и Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко (12 января 1932 г.). В 1952 г. опера в этой же редакции была поставлена на сцене Филиала Большого театра. За рубежом ставилась в Берлине (1948), Риме (1959).

Опера Мусоргского с необычайной выразительностью передает лирику и юмор гоголевской повести. Опираясь на интонации и структуру украинской песни, композитор передал стихию жизни, запечатленную Гоголем. Это подлинно реалистическая опера, содержащая несравненные по яркости зарисовки быта и нравов, остроумные характеристики комических персонажей, проникновенный лиризм образов влюбленных. Чутко вслушиваясь в ритм и структуру гоголевской прозы, Мусоргский стремился найти соответствующие им интонации. Так, сцена Хиври и Поповича является едва ли не самым верным воплощением гоголевского стиля в русской музыке.

СТЕПАН РАЗИН — опера А. Касьянова, в 4-х д. (7 к.) с прологом, либр. Н. Бирюкова. Первая постановка — Горький, Театр оперы и балета, 29 декабря 1939 г.; 2-я ред. оперы (1951—1952) — Горький, там же, 14 ноября 1953 г.

Действие оперы охватывает основные этапы крестьянской войны (1667—1671 гг.). Во второй редакции по сравнению с первой сделаны изменения и дополнения (сцена у царя Алексея Михайловича). Знаток фольклора, композитор, однако, за двумя исключениями, не вводил в партитуру подлинных цитат, а стремился воссоздать интонации протяжной лирической песни. Широко использованы разнообразные оперные формы. К сожалению, в первой редакции были крупные недостатки — хроникальность, дробность построения, отсутствие внутренней связи событий, наличие персонажей, вовсе не нужных для действия (Катерина, жена Разина). При создании новой редакции многие недостатки были устранены. Действие приобрело внутреннюю логику, полноту, завершенность. Широкая распевность, контрастирующая с ней восточная орнаментальность партии персидской княжны, острохарактерные гротесковые черты враждебного мира образуют как бы три основных интонационных пласта. Большое место занимают хоры, передающие горе, страдание, гнев, отчаяние народа. «Степан Разин» — значительное явление русской советской оперы.

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА — опера-песня И. Держинского, в 3-х частях, либр. композитора по одному. рассказу М. Шолохова. Первая постановка — Москва, Большой театр, 30 сентября 1961 г. (инструментовка А. Ме-

лик Пашаева), п/у А. Мелик Пашаева; Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 17 октября 1961 г. (инструментовка В. Сайко), п/у В. Широкова. Обе премьеры были приурочены к открытию XXII съезда КПСС.

Рассказ Шолохова, послуживший основой для одноименного фильма С. Бондарчука, принадлежит к выдающимся достижениям советской литературы. Найти для него достойное музыкально-сценическое воплощение нелегко. Произведение Дзержинского — не опера обычного типа, а драма, иллюстрируемая и сопровождаемая музыкой. Ситуации шолоховского рассказа, и в частности финал (встреча Соколова с мальчиком), впечатляют и вне зависимости от музыки. Сильнее всего в опере — лирическая стихия. Но рассказ о судьбе Андрея Соколова трагичен. В нем нет жалостливости, сентиментальности. Андрей Соколов — человек трудной, мучительной судьбы, непоколебимого мужества, героизма.

Каждый из театров, ставивших оперу, создавал собственную музыкальную редакцию, начиная с партитуры. Успех спектаклей был завоеван прежде всего идейно-образным содержанием рассказа и мастерством исполнителей (В. Нечипайло, Б. Штоколов — Андрей Соколов, и др.).

ТАЙНЫЙ БРАК (Il matrimonio segreto) — комическая опера Д. Чимарозы, в 2-х д., либр. Дж. Бертати. Первая постановка — Вена, Придворный театр, 7 февраля 1792 г.; повторена на следующий день по требованию зрителей. Год спустя исполнена на родине композитора, в Неаполе. Первое исполнение оперы итальянской труппой в Петербурге состоялось в 1795 г.

На русской сцене — Петербург, 12 мая 1822 г. 17 сентября 1895 г. «Тайный брак» был поставлен в Мариинском театре. Спектакль этот примечателен тем, что партию Робинзона исполнял молодой Ф. Шаляпин. Позднее артист писал: «Опера эта прелестная. В музыке Чимарозы отражены тонкое изящество и жеманная грация конца XVIII в.». Спектакль, по свидетельству Шаляпина, был чрезмерно пышен, что противоречило стилю оперы, требовавшей «интимной, стильной постановки». То, о чем мечтал Шаляпин, было осуществлено в Оперной студии имени К. С. Станиславского (1926), поставившем оперу Чимарозы в соответствии с духом музыки.

Основные ситуации оперы заимствованы из пьесы «Тайное супружество» (1766) английских авторов Д. Кольмана-старшего и Дж. Гаррика, навеянной серией гравюр У. Хогарта «Модный брак».

Богатый купец Джеронимо хочет выдать за графа Робинзона свою старшую дочь Лизетту, хотя графу по сердцу младшая — Каролина. Но она тайно обвенчана с молодым приказчиком отца — Паолино, в которого страстно влюблена ее тетка, немолодая вдова Фидальма. Паолино и Каролина бегут из дому; открывается их тайный брак и графу, чтобы не потерять приданое, остается вернуться к отвергнутой Лизетте.

Опера не лишена социальных акцентов: она высмеивает как богатого буржуа, готового «купить» знатного мужа для дочери, так и обедневшего аристократа, продающего себя и свой титул. Чимароза вышел за рамки традиционной оперы-буффа, стремясь воссоздать живые характеры.

В музыке органически сочетаются элементы лирики, драматизма (партия Каролины и Паолино) и буффонады. Несомненно воздействие Моцарта на Чимарозу. Эта опера подготавливает появление произведений Россини. По остроумному выражению австрийского критика Э. Ганслика, Чимароза заключил тайный брак со *Свадьбой Фигаро*, от которого родился *Севильский цирюльник*.

ТАНГЕЙЗЕР и состязание певцов в Вартбурге (Tannhäuser, und der Sängerkrieg auf der Wartburg) — романтическая опера Р. Вагнера, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Дрезден, Оперный театр, 19 октября 1845 г., п/у автора. В новой редакции с измененным финалом опера была исполнена в Дрездене 1 августа 1847 г. Решающую роль в сценической судьбе оперы сыграло ее исполнение в Веймаре п/у Ф. Листа (1849). В 1859 г. опера была поставлена в Берлине, в 1861 г. — в Париже, для чего Вагнер создал третью и последнюю редакцию.

В России «Тангейзер» был поставлен впервые 18 декабря 1874 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге п/у Э. Направника. В 1879 г. «Тангейзер» был исполнен итальянской труппой в Петербурге.

Мысль об опере на сюжет «Тангейзера» пришла Вагнеру, по-видимому, во время пребывания в Париже. В июне — июле 1842 г. он набросал сценарий и сделал первые эскизы музыкальных тем. Весной 1843 г. текст либретто «Венериной горы» (так первоначально называлась опера) был завершен. Зимой 1843 г. композитор приступил к работе, и вчерне опера была завершена к концу 1844 г. К середине апреля 1845 г. была закончена партитура. По требованию издателя, опасавшегося плоских острых, заглавие «Венерина гора» было заменено на «Тангейзер». В процессе работы замысел оперы претерпел существенные изменения, и Вагнер во многом отошел от народной поэмы, внося ряд новых философско-этических мотивов.

Исторический Тангейзер, рыцарь-поэт (миннезингер), жил в XIII в. Его поэзия, носившая чувственный характер, нарушала нормы стиля, принятого в ту эпоху. Как это, так и полная приключений жизнь и характер поэта оттолкнули от него современников. Имя его оказалось окутанным множеством легенд, а поэзия объявлена «внушением дьявола». В начале XVI в. Тангейзер становится героем народной поэмы, мотивы которой послужили Вагнеру основой для сюжета. Тангейзер проник в грот Венеры и прожил там целый год, наслаждаясь любовью богини. Но его стало мучить раскаяние. Хотя Венера удерживала его, он ушел от нее и направился в Рим, чтобы испросить прощения у папы Урбана IV. Но тот сказал, воткнув свой посох в землю: «Когда эта палка зазеленеет, тогда и ты получишь отпущение».

грехов». Тангейзер ушел в отчаянии, отвергнутый церковью, и вернулся в грот Венеры. На третий день посох зазеленел, но папа тщетно пытался найти грешника.

За этой поэмой последовали другие поэтические обработки сюжета. Легенда о Тангейзере вошла в сказания, собранные братьями Гримм; балладу о Тангейзере издал Л. Уланд. К образу Тангейзера обращались романтики — Л. Тик в новеллах «О верном Эккхарде» и «Тангейзер», Э. Т. А. Гофман в «Состязании певцов» и Г. Гейне. Вагнер знал эти обработки, а баллада Гейне послужила для него важным подспорьем в создании сценария оперы, но он переосмыслил тему. Почти во всех разработках предания идейный комплекс мотивов сводится к нескольким основным: грешник хочет искупить свою вину, но жестокий представитель церкви осуждает его. В старой легенде не было конфликта: Тангейзер — раскаявшийся и отверженный грешник и «бесовка» Венеры не были антагонистами. Для конфликта необходима была женская фигура, противоположная Венере. Тогда Тангейзер оказался бы между двумя полярными образами: Венерой, олицетворяющей чувственное начало, и женщиной, знаменующей начало духовное. Введя в свою оперу второй легендарный мотив — состязание певцов, широко разработанный в немецкой литературе, Вагнер, опираясь на мотивы новеллы Гофмана, развил светлый образ племянницы ландграфа Елизаветы, противопоставляя ее Венере.

В результате углубления и обогащения конфликта опера приобрела новый аспект. Венера и Елизавета, грех и святость, плоть и дух оказались не только силами, борющимися за Тангейзера, но и олицетворением раздирающих его противоречий. Несомненно, опера отразила мысли Вагнера о судьбе художника, мятущегося в противоречиях, находящегося в вечном споре с самим собой. Конечно, конфликт чувственного и идеального, плотского и духовного — это перевод реальной драмы Вагнера на язык философских абстракций. Но введение темы искупления Елизаветой греха Тангейзера многозначительно, оно как бы предваряет будущий идейный путь композитора. Мятущийся Тангейзер смирился перед крестом у гроба Елизаветы; однако философская идея у Вагнера беднее ее художественного воплощения. Поэтому музыка не исчерпывается идеей искупления и смирения.

Музыкальная драматургия оперы необычайно богата. Она определилась не сразу. Вагнер неоднократно изменял и расширял сцены в гроте Венеры, вводя вакханалию, переделывал увертюру, нашел новый финал с появлением Венеры и т. д. Все изменения обусловлены стремлением усилить контраст основной драматургической антитезы — света и тьмы, Венеры как олицетворения чувственности, сладострастия и Елизаветы как носительницы чистоты, нравственного благородства. Этот конфликт ярко воплощен в увертюре, которая в последней парижской редакции приобрела завершенную форму. Здесь не только противопоставлены вакханалия и строгий хорал, сладострастие и аскеза, но показана их

борьба, временное торжество злого начала и конечная победа добра.

От первой редакции к последней усиливался и углублялся образ чувственности, олицетворенный в Венере. В первом спектакле Венера в финале не появлялась на сцене. Усиление ее темы углубило драматизм ситуации. Сохраняя законченные вокальные номера, Вагнер усилил значение симфонического начала (особенно в последней, парижской редакции) как основы действия. В «Тангейзере» ярко обрисованы не только главные герои, но и их окружение, мир, в котором они живут и действуют. Несомненно, что в музыке сказались следы воздействия старой оперы — в мелодике партии Вольфрама, особенно в его арии «Вечерняя звезда». Но функция этой арии другая. Поэтому, несмотря на то, что в партитуре еще ощущается связь с предшествующей романтической оперой, в целом она выходит за ее пределы. Именно потому так враждебно ее приняли музыкальные консерваторы, обрушившиеся на Вагнера как на разрушителя канонов и устоев оперного искусства. Провал оперы в Париже (1861), вызванный якобы тем, что Вагнер поместил балет не во II д., к моменту которого в театр съезжались члены аристократического жокей-клуба, а в I д., на самом деле был вызван более глубокими причинами.

Бурная, страстная, чувственная музыка Вагнера, полная взрывчатого драматизма, нарушала все нормы. Она не укладывалась, вопреки конечной победе Елизаветы над Венерой, в рамки буржуазной морали. Для Тангейзера, героя оперы Вагнера, не находилось места ни в царстве Венеры, ни в мире Елизаветы. Покой он обретал только в смерти. Музыка тревожила, волновала, в ней жила страстная неудовлетворенность. Отсюда и те яростные споры, которые опера вызвала при своем появлении.

В основных партиях оперы за ее долгую сценическую жизнь выступали многие выдающиеся артисты. В России опера утвердилась в репертуаре с начала XX в. Среди исполнителей на первом месте И. Ершов — непревзойденный интерпретатор вагнеровского репертуара, вносящий в передачу партии силу своего вулканического темперамента, показавший бурную, неукротимую, опаленную душу героя. В образе, созданном Ершовым, были экстаз, страсть, порыв, безмерность страдания, готовность искупить свой грех. Это был вагнеровский герой, пропущенный через призму Достоевского. На советской сцене опера исполнялась в Петрограде (1923) и в наши дни — в Риге (Тангейзер — А. Фринберг).

ТАРАС БУЛЬБА — историческая опера Н. Лысенко, в 5-ти д. (7 к.), либр. М. Старицкого по одноим. повести Н. Гоголя. Первая постановка — Харьков, Театр оперы и балета, 4 октября 1924 г., п/у Л. Штейнберга. В этой же редакции (инструментовка Л. Штейнберга) опера была поставлена в Одессе (1929), Тифлисе (1932). В редакции Л. Ревуцкого и инструментовке Б. Лятошинского — Киев, 1 марта 1941 г., п/у Н. Рахлина; Киев, 5 января 1947 г., п/у С. Столермана; Киев, 29 марта 1955 г.

Над оперой Лысенко работал с 1880 по 1890 г., но умер, не дождавшись постановки. До Великого Октября

на Украине не было оперных трупп, а драматические не располагали необходимым художественным составом (певцы, хор, оркестр), способным осуществить постановку сложного произведения. К тому же партитура не была завершена композитором. Только с установлением Советской власти возникла возможность создания украинского оперного театра и постановки оперы. Автор первой сценической редакции Л. Штейнберг ограничился инструментальной. Другая, осуществленная Л. Ревуцким, Б. Лятошинским и поэтом М. Рыльским (либретто), привела к обогащению замечательной оперы. В первоначальной версии одной из центральных фигур оказался Андрий, его гибель была кульминацией произведения; ария Остапа, оплакивающего гибель брата, — «Что ты свершил» — подчеркивала значение катастрофы. Все это и другие причины вызвали необходимость внесения изменений, улучшивших драматургию. Была переработана увертюра, в которую вошла тема народной песни «Засвітали козаченьки», получившая в III д. хоровое воплощение, введена вторая песня Кобзаря, заново написаны две картины — после казни Остапа и финал (сожжение Тараса). Опера у Лысенко завершалась штурмом польской крепости.

«Тарас Бульба» — вершина развития классической украинской оперы, впитавшей огромный опыт русской музыки, прежде всего Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. В музыке передан драматизм событий, героический пафос освободительной борьбы украинского народа. Автор — непревзойденный знаток, исследователь украинского фольклора — щедро использовал в музыке народную песню. В драматургии большое место занимают народные хоровые сцены, монументальные, мощные.

Среди исполнителей основных партий особо выделялись М. Донец — художник, кровно связанный с традицией украинского классического театра, И. Паторжинский, Б. Гмыря, М. Гришко, А. Иванов, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Руденко, Д. Гнатюк, А. Кривченя.

На сюжет «Тараса Бульбы» написано несколько опер. К сожалению, большинство их неудачно (исключение — «Осада Дубно» П. Сокальского). В 1880 г. на сцене Мариинского театра была поставлена опера В. Кюнера; в Москве, в Большом театре — опера В. Кашперова (1887); опера С. Трайлина (1914). На сюжет «Тараса Бульбы», произведения, известного на Западе, написаны оперы А. Берутти (Турин, 1895), М. Руссо (Париж, 1919).

Самое значительное симфоническое воплощение темы — одноименная рапсодия Л. Яначека. На тему «Тараса Бульбы» также написаны балеты Р. Глиэра и В. Соловьева-Седого.

ТИХИЙ ДОН — опера И. Держинского, в 4-х д. (6 к.), либр. Л. Держинского по одноим. роману М. Шолохова. Первая постановка — Ленинград, Малый оперный театр, 22 октября 1935 г., п/у С. Самосуда; Москва, Большой театр, 25 марта 1936 г., п/у Н. Голованова; Москва, Музыкальный театр им. Вл. И. Немировича-Данченко, 31 мая 1936 г., п/у Г. Столярова, художественное руководство постановки Немировича-Данченко.

Опера обошла большинство сцен Советского Союза.

В основе произведения — события первой части романа; в пору окончания оперы последняя книга его еще не была написана, судьба Григория оставалась неизвестной. Композитору и либреттисту пришлось самим домысливать финал; он не только не совпал с завершением романа, но и оказался противоположным ему. У Шолохова Григорий попадает в лагерь белогвардейцев и после победы Красной Армии, совершенно опустошенный, всем чужой, возвращается в родную станицу. В опере он безповоротно связывает свою жизнь с революцией. В либретто оперы судьбы героев упростились. В то же время, благодаря тому, что авторы оперы и театр, помогавший композитору, сосредоточив внимание на главном, отказались от неосуществимого намерения вместить все события романа, действенная конструкция оперы оказалась удачной. Основной конфликт — разрыв Григория Мелехова, выходца из богатой казацкой семьи, с его классом. Любовь к беднячке Аксинье — одна из причин этого разрыва. Григорий, ставший батраком и солдатом во время империалистической войны, постигает лживость официальной пропаганды и проходит через все ее ужасы. В годы гражданской войны он переходит на сторону большевиков; путь постепенного классового прозрения связан с личной драмой (вынужденный брак с нелюбимой Натальей, уход к Аксинье, разлука с ней, вызванная войной, «измена» Аксиньи), что углубляет и делает его образ правдивым.

В «Тихом Доне», и поныне остающимся лучшим произведением Держинского, ярко проявились и сильные, и слабые стороны его таланта. Постигание народной песенности при отказе от цитатного использования фольклора, мелодическое дарование, умение схватить и метко выразить характерное, острое чувство театральности, драматической контрастности получили выражение в опере. Песенность — самая сильная сторона произведения. В песне раскрываются и чувства отдельных героев, и чувства народа. Композитору удалось передать драматизм судьбы Григория и, в особенности, Аксиньи. Но в то же время удача композитора ослаблялась тем, что музыка лишена симфонического развития, а герои показаны в различных эмоциональных состояниях, но не во внутреннем движении. Недостаточно использовано богатство музыкальных форм, в частности, автор полностью отказался от ансамблей.

Большой и заслуженный успех оперы, впервые в ярких музыкальных образах воплотившей современную тему, радость, с которой она была встречена, общественное признание, пришедшее к автору после первой постановки и достигшее кульминации во время исполнения в Москве (1936), отодвинули на задний план вопрос о недостатках.

Успех оперы был завоеван талантом композитора, искренностью и эмоциональной выразительностью музыки. Ее задушевная простота, свежесть нашли доступ к сердцам тысяч слушателей. Верная идейная направлен-

ность, демократизм определили историческое значение произведения. Постановка оперы была выдающимся событием в развитии советского музыкального театра, способствуя его утверждению на позициях социалистического реализма. Спектакли Малого оперного театра и Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко ярко показали картину крушения старого и рождения нового мира. Особенно значителен спектакль, осуществленный под руководством Вл. Немировича-Данченко, отмеченный высокой правдивостью, жизненностью и психологической силой. Оба спектакля помогли по-новому раскрыться таланту исполнителей, обогатили их сценическое мастерство.

«Тихий Дон» неоднократно ставился и позднее — как на советской сцене, так и в театрах стран народной демократии.

ТОСКА (Tosca) — музыкальная драма Дж. Пуччини, в 3-х д., либр. Дж. Джакозы и Л. Иллики. Первая постановка — Рим, театр «Костанци», 14 января 1900 г.

Основа либретто — мелодрама «Флория Тоска» В. Сарду, написанная для С. Бернар. Пуччини увидел великую артистку в этой роли в 1889 г., и спектакль произвел на него глубокое впечатление.

Оперу на этот сюжет предполагал писать А. Франкелли, и для него уже было написано либретто. Однако Пуччини с помощью издателя Рикорди удалось убедить Франкелли отказаться от этого намерения. В результате история музыкального театра обогатилась шедевром. Несомненно, Пуччини был увлечен не только сценичностью пьесы, но и тем, что действие ее разворачивается в его родной Италии и рисует борьбу патриотов-революционеров с австрийской деспотией.

Действие происходит в Риме в 1800 г. Художник Каварадосси помогает бежавшему из тюрьмы республиканцу Анджелиотти скрыться от преследования. Напавший на след беглеца начальник полиции барон Скарпия решает во что бы то ни стало его поймать. Он разжигает ревность возлюбленной художника, певицы Флории Тоски, и она невольно выдает ему место своих свиданий с Каварадосси. Именно там скрывается Анджелиотти. Однако найти его не удастся. На допрос к Скарпия вызывают Каварадосси. Его подвергают пытке, и стоны его слышит Тоска. Она не может вынести мук возлюбленного и указывает, где прячется Анджелиотти. Каварадосси грозит казнь. Скарпия предлагает Тоске стать его любовницей, обещая, что расстрел Каварадосси будет произведен холостыми выстрелами. Он отдает в присутствии Тоски двусмысленный приказ и пишет пропуск для нее и Каварадосси, чтобы они могли покинуть Рим. Когда Скарпия, раскрыв объятия, направляется к Флории, она вонзает нож ему в грудь. Придя в камеру к Каварадосси, Тоска убеждает его, что он будет спасен. Нужно только поосторожнее падать в момент выстрела. Но Скарпия оказался предателем до конца. Каварадосси падает убитым. Полиция преследует Тоску. Она поднимается на парапет башни и бросается вниз.

«Тоска» — одно из наиболее драматичных произве-

дений Пуччини. Музыка ее ярко экспрессивна, порой экстатически возбуждена. Страстная, порывистая, некротимая Тоска, благородный, мужественный, романтически-мечтательный Каварадосси, злобный, коварный и жестокий Скарпия — три ярких образа, выразительно воплощенных в музыке. Арии Тоски и Каварадосси (в особенности предсмертная) принадлежат к лучшим мелодическим завоеваниям композитора. Партия Скарпия носит декламационно-речитативный характер. Несомненно, II д. оперы — допрос Каварадосси, сцена Скарпия и Тоски — образец высокого музыкально-драматического мастерства. Музыка гибко следует за перипетиями действия, создает его атмосферу — нервную, напряженную, драматическую.

Каждая из трех основных партий чрезвычайно благодарна для исполнителя. Она требует вокального и сценического мастерства. «Тоска» обошла сцены всего мира. В России она впервые поставлена на сцене Московской частной русской оперы в 1904 г. Среди лучших исполнителей главных партий — Н. Мелба, Х. Даркле, Э. Карузо, Э. Дестинова, Я. Королевич-Вайдова, М. Каллас, Э. Джиральдони, Т. Гобби, Б. Джильи, Дж. ди Стефано, М. дель Монако; из русских и советских исполнителей — М. Кузнецова-Бенуа, Ж. Гейне-Вагнер и др.

ТРАВИАТА (La Traviata) — опера Дж. Верди, в 4-х д., либр. Ф. М. Пьяве. Первая постановка — Венеция, театр «Фениче», 6 марта 1853 г.

Верди заинтересовался романом А. Дюма-сына «Дама с камелиями» как материалом для оперы вскоре после выхода книги (1848). Тогда же он наметил краткий сценарий. Окончательное решение было принято после того, как композитор увидел в Париже пьесу А. Дюма-сына, возникшую на основе романа. Идея эта была дерзостно-смелой. На оперную сцену в качестве главной героини должна была выйти «падшая женщина». Она окazyвалась благородным и чистым человеком, противостоящим светскому обществу. Если героини, напоминавшие Маргариту Готье — «даму с камелиями», — появлялись в драме и романе, то в опере до тех пор им не было места. Скриб, создавая для Обера либретто оперы «Манон Леско», превратил героиню в кроткое и чистое существо, отбросив все, что составляло основу ее образа в повести Прево. Но Верди не ограничился перенесением в оперу сюжетных мотивов пьесы. Он усилил социальную драму, подняв ее до высоты обличения буржуазной морали, подчеркнув это самим заглавием. По-итальянски *traviata* означает «падшая», «заблудшая». Но это слово звучит горестно-укоряюще по отношению к тем, кто, подобно Жермону и Альфреду, идет по «праведному» пути. В связи с работой над «Травиатой» Верди писал де Санктису (1 января 1853 г.): «Сюжет современный. Другой не взялся бы, может быть, за этот сюжет из-за приличий, из-за эпохи и из-за тысячи других глупых предрассудков... Я же занимаюсь им с величайшим удовольствием».

Создание «Травиаты» свидетельствовало о коренных изменениях в оперной эстетике Верди, об утверждении его на позициях реализма. Начиная с *Риголетто*, место

броской внешней театральности занимают яркая контрастность, драматизм, правда психологических характеристик. В письме, обращенном к либреттисту А. Somma через полтора месяца после премьеры «Травиаты», композитор как бы оглядывался на свой творческий путь и происшедшие изменения: «Десять лет назад я бы еще не решился написать «Риголетто». Я нахожу, что наша опера страдает от слишком большого однообразия, поэтому я теперь уклонился бы от того, чтобы писать оперу на сюжеты, подобные «Набукко», «Двум Фоскари» и т. д. В них имеются очень интересные сценические ситуации, но нет контрастов. В них натянута как бы одна струна, возвышенная, если хотите, но все время одна и та же». Верди выступает сторонником богатой полифонической драматургии, раскрывающей жизнь во всем ее многообразии и сложности.

Углубившееся и обогатившееся понимание задач оперного реализма привело Верди к созданию «Травиаты». Отказ от театральных эффектов, сосредоточенность на раскрытии внутренней драмы, обусловленной социальными причинами, характеризуют оперу. «Травиата» — самое задушевное и поэтическое произведение композитора. В ней с необычайной силой и правдой показана трагедия загубленной буржуазным обществом женской судьбы. Все средства выразительности подчинены этой задаче. Характеристики блестящего светского общества, в котором выступает Виолетта, постепенно, по мере развития образа, меняются. Виолетта первоначально кажется неотделимой от окружающей ее среды. Встреча с Альфредом, любовь к нему перерождают ее, вернее — позволяют освободиться от власти этого общества. Раскрываются глубокая чистота, нежность и благородство ее натуры. Любовь к Альфреду наполняет смыслом ее жизнь. Возвращение к прошлому невозможно. Поэтому такой катастрофой для Виолетты оказывается вынужденный разрыв с Альфредом. Отсюда ее гибель, предрешенная уходом от любимого.

Композитор показал трагедию женщины, павшей жертвой буржуазного общества. У Виолетты, созданной для счастья, любви, семьи, отнято это право. Верди осуждает лживую буржуазную мораль в лице Жоржа Жермона. Он не делает его ни злодеем, ни извергом. Жермон даже способен сочувствовать своей жертве, но лицемерие стало его второй натурой. Третий герой драмы — Альфред, искренне любящий Виолетту, но не способный понять ее, вернее — подняться до нее.

Музыкальный язык оперы прост, демократичен. Он обусловлен песенными и танцевальными ритмами современности, глубоко и правдиво раскрывает внутренний мир героев и окружающую их среду. По-новому композитор трактует вокальные формы. В опере сохраняются ариозо, ансамбли, но они не отделены от предваряющих и следующих за ними речитативов, а как бы образуют эмоциональные вершины целостного музыкального действия. Таковы сцены II д.: Виолетта одна, Виолетта и Жермон, Виолетта, пишущая письмо. Перед слушателями-зрителями разворачивается органический процесс дра-

матического действия. Прозрачность, легкость и трепетность образа Виолетты определяют характер мелодики и оркестровки. Композитор передал драму ее чувств как бы в полутонах. Поэтому так волнующе-драматично звучат возгласы отчаяния Виолетты. Финал III д., и в особенности IV — смерть Виолетты — принадлежат к вершинам оперной драматургии. Новизна и смелость в выборе темы и ее решении, психологическое богатство образов, отказ от внешнего и показного — все это ставило перед исполнителями и зрителями нелегкую задачу. Верди сделал только одну уступку: незадолго до премьеры согласился перенести действие в самое начало XVIII в. Старинные пышные костюмы и декорации создавали привычную для оперы историческую отдаленность и, казалось, маскировали остроту проблематики. Но ни пудренные парики, ни камзолы, ни фижмы не могли придать камерной, лирической опере черты ложного монументализма и внешней театральности. В результате разрыва Верди с привычной и ложной оперной эстетикой его времени, а также известного несоответствия внешних данных исполнительницы главной партии образу Виолетты первая постановка «Травиаты» завершилась провалом. Верди писал одному из друзей: «„Травиата“ ... провалилась. Вина моя или певцов? Время рассудит». Издателя Рикорди композитор извещал: «„Травиата“ потерпела фиаско. Не будем доискиваться причины. Существует факт». Заглавную партию исполняла прославленная певица Ф. Сальвини-Донателли, женщина довольно тучная (трудно было поверить, что Виолетта умирает от чахотки). Неудачным был и исполнитель партии Альфреда. Однако провал «Травиаты» был явлением преходящим. Год спустя, 6 мая 1854 г., «Травиата» была поставлена в Венеции в другом театре, в несколько видоизмененной редакции (главным образом выразившейся в сокращениях), в современных костюмах и прошла с огромным успехом, которому много способствовало исполнение партии Виолетты певицей М. Специа. Вслед за Венецией, под названием «Виолетта», опера была поставлена в Неаполе и других итальянских городах, а затем и за рубежом.

На протяжении 1855—1857 гг. опера обошла центральные сцены Европы, навсегда закрепившись в репертуаре. В России впервые «Травиату» исполнила итальянская оперная труппа в Петербурге в 1856 г. Партию Виолетты пела А. Бозио, по-видимому, лучшая исполнительница этой роли. Опера имела огромный успех. В 1868 г. «Травиата» была поставлена на русской сцене — в Мариинском театре. С тех пор опера постоянно в репертуаре. Среди лучших исполнителей — Е. Мравина, А. Фострём, А. Нежданова, Н. Фигнер, Л. Собинов, И. Тартаков и др. Из наиболее значительных постановок «Травиаты» — спектакль Музыкального театра им. Вл. И. Мировича-Данченко. Опера входит в репертуар всех оперных театров СССР, начиная с Большого театра. В главных партиях выступали Е. Степанова, В. Барсова, В. Фирсова, Б. Руденко, Е. Мирошниченко (Виолетта), И. Козловский, С. Лемешев (Альфред), П. Лисицин

(Жермон); зарубежные исполнительницы В. Лос-Анжелес, М. Каллас и др.

ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА (Dreigroschenoper) — музыка К. Вейля, пьеса Б. Брехта, в 8-ми к. с прологом. Первая постановка — Берлин, 31 августа 1928 г. Сюжетная основа произведения — «Опера нищего» Дж. Гея и Дж. Пепуша. Брехт пересоздал текст балладной оперы.

Пичем — глава и хозяин фирмы «Друг нищего» — снабжает подчиненных — попрошаек и бедняков Лондона — лохмотьями и гримом, за что они обязаны отдавать ему львиную долю доходов. Его дочь Полли тайно обвенчалась с главой воровской шайки Мэкки Мессером (Ножом), закадычным приятелем шерифа Брауна. Разъяренный Пичем выдает полиции непростенного зятя, весело проводящего время в публичном доме. Мэкки посажен в тюрьму, где его навещают Полли и дочь шерифа Люси, влюбленная в него и помогающая ему бежать. Пичем снова выдает зятя, и Мэкки приговорен к повешению. В последнюю минуту прибывает гонец королевы, объявляющий помилование и пожалование ему дворянского титула.

Музыка Вейля использует танцевальные интонации и ритмы джаза, шимми, танго. Злая, беспощадная антибуржуазная сатира Брехта получила в музыке острое и своеобразное воплощение. Пародируя приемы и формы традиционной оперы, используя нарочито «сниженные» интонации, бытовую музыку, композитор создал выразительную картину буржуазного мира, в котором закон и преступление смыкаются.

Опера Вейля — Брехта, неоднократно экранизированная, обошла сцены всего мира, вызывая яростные реакции. На советской сцене поставлена впервые в 1930 г. в Камерном театре А. Таировым и Л. Лукьяновым.

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА (Tristan und Isolde) — музыкальная драма Р. Вагнера, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Мюнхен, Придворный и национальный театр, 10 июня 1865 г., п/у Х. Бюлова. Следующие постановки: Мюнхен, 1869 г.; Веймар, 1874 г.; Берлин, 1876 г., п/у Р. Вагнера. Опера была поставлена в Лондоне и Вене. После смерти композитора состоялось исполнение «Тристана» п/у Ф. Мотля в Байрейте. В России опера была исполнена впервые немецкой труппой в Петербурге в 1898 г. п/у Ю. Прювера. Первая русская постановка — Петербург, Мариинский театр, 1900 г., п/у Ф. Blumenfelda (Ф. Литвин — Изольда, И. Ершов — Тристан).

В разгар работы над циклом *Кольцо нибелунга* Вагнер приступил к «Тристану» (1857—1859). Годы вынужденного изгнания (после подавления дрезденского восстания, в котором Вагнер активно участвовал) композитор провел в Швейцарии. Здесь родились замыслы и в значительной мере были написаны центральные произведения — «Тристан и Изольда» и «Кольцо нибелунга». Это были сложные годы в жизни художника, период краха веры Вагнера в революцию, начало его духовного кризиса, который привел позднее к трагической капитуляции

композитора. Вагнер в эту пору испытывал сильное воздействие учения реакционного немецкого философа Шопенгауэра, и оно сказалось на замысле «Тристана», придав всей концепции гениальной музыкальной драмы пессимистический колорит.

Тему Тристана и Изольды Вагнер нашел в памятниках средневековой литературы, прежде всего в незавершенной эпической поэме Готфрида Страсбургского (XIII в.), переведенной на современный немецкий язык К. Иммерманом. Предание о Тристане и Изольде гласит: бретонский принц Тристан остался сиротой и воспитывался при дворе своего дяди, короля корнуэльского Марка, который назначил его наследником. Тристан, мужественный и храбрый рыцарь, освободил Корнуэльс от жестокого насильника Марольта, ирландского великана, которому жители платили дань юношами и девушками. Тристан убил Марольта. Тяжело раненный отравленным оружием, Тристан садится в челнок и плывет, предавшись воле волн. Челнок прибывает к берегу Ирландии, где Тристана находит Изольда Белокурая, знающая секрет исцеления тяжких недугов. Она спасает жизнь Тристана. Когда король Марк решает жениться, Тристан дает ему совет взять в жены Изольду и отправляется за ней. В пути по ошибке они выпивают любовное питье; в сердцах их вспыхивает неукротимая страсть, не ослабевающая и тогда, когда Изольда становится женой короля Марка. Свидания их становятся известны королю, который после некоторых колебаний прощает обоих, но изгоняет Тристана. Тяжко раненный на поединке, герой призывает Изольду, но из-за ревности другой женщины, носящей имя Изольды Белокурой, он получает ложную весть — будто его возлюбленная не придет — и умирает. Умирает и Изольда Белокурая.

Этот поэтический рассказ был переосмыслен и углублен Вагнером, внесшим в него ряд новых мотивов. Все, что предшествовало поездке Тристана за Изольдой — невестой короля Марка, вынесено Вагнером в предысторию драмы и уясняется из бесед действующих лиц (Изольды, Брангены и др.), что хотя и создает неудобства для зрителя-слушателя, замедляя действие, но представляет композитору возможность сосредоточить все внимание на судьбе обоих героев в решающий час их жизни. В самом начале (I д. разворачивается на корабле) Тристан и Изольда оказываются антагонистами. Изольда, по Вагнеру, — невеста убитого Тристаном Марольта. Она ненавидит спасенного ею героя, но ненависть является искажением испытываемого ею к Тристану чувства любви. Она оскорблена в своем женском достоинстве. Тристан унизил ее не только тем, что не обращает на нее внимания, но прежде всего тем, что сватает ее за чужого ей человека. Она велит служанке приготовить отраву. Но Брангена подменяет ядовитые травы, и оба выпивают любовный напиток. Вагнер формально сохраняет верность старому рассказу — любовное зелье выпито по ошибке. По существу же, он совершенно переосмыслил этот мотив: любовное зелье в опере не является первопричиной страсти, охватившей героев. Оно

лишь помогло прорваться чувству, которое владело обоими. Когда, выпив зелье, Тристан и Изольда понимают, что для них в мире существует лишь их любовь, корабль прибывает в Корнуэльс, где мужем Изольды должен стать король Марк.

В поэме и других литературных обработках темы, в соответствии с традициями жанра, любовь героя носит куртуазный характер. В опере Вагнера для Тристана и Изольды любовь — это жизнь и смерть. Понятия «ночь — смерть — любовь» образуют как бы единую цепь. День для обоих героев, принужденных скрывать свои чувства, — это юдоль страданий. Они стремятся к ночи, вечной тьме, т. е. к смерти, которая их соединит. И Тристану, и Изольде невыносима мысль об обмане, поэтому смерть является единственным выходом. Сцена ночного свидания, устроенного Мелотом, мнимым другом Тристана, прославляющая любовь, звучит как гимн ночи — смерти. Эту сцену прерывает появление короля Марка, Мелота и других придворных. Король потрясен предательством Тристана. Тогда Тристан, убежденный в том, что Изольда последует за ним в «царство ночи», принимает вызов Мелота на поединок и, бросив свой меч, падает, тяжело раненный Мелотом. Верный Курвенал увозит умирающего Тристана и посылает гонца за Изольдой. В воображении больного Тристана проходят видения прошлого, мысли и воспоминания об Изольде; жажда смерти, надежда на новую встречу с ней сменяют друг друга. Жить без Изольды он не может, но соединиться с ней он тоже не властен. Видя приближающуюся возлюбленную, Тристан срывает повязки с ран и умирает в ее объятиях. Король Марк, узнавший правду о напитке любви, приходит к Тристану, чтобы отдать ему Изольду. Но Тристан мертв, а Изольда, в пламенном монологе прославившая любовь и смерть, умирает, не пережив героя. Погибает и Курвенал, успевший перед смертью поразить мечом предателя Мелота.

Так причудливо воплотил Вагнер в музыкальной драме, сливающей образы любви и смерти, поэму о любви, побеждающей смерть. Конечно, «Тристан и Изольда» не укладывается в рамки пессимистической шопенгауэровской концепции. В музыке мощно выражена стихия любви, а любовь — это жизнь, вопреки туманной фразеологии, вложенной Вагнером-поэтом в уста его героев. Чувство их благородно, оно не вытесняет понятия о долге; верность — сущность характера Тристана. Вагнер утверждает эту мысль в музыке; фраза героя: «Тристана честь — до гроба верность», данная в обращении, становится темой короля Марка.

В своей музыкальной драме Вагнер отходит от принципов старой оперы, отказывается, за небольшими исключениями (песня матроса в I д.), от завершенных номеров, давая сплошное музыкально-драматическое развитие, не расчленяя его на части. Сцена Тристана и Изольды во II д. лишь условно может быть названа дуэтом — ее размеры равны целому акту обычной оперы. В музыке широко использована система лейтмотивов, из которых Вагнер с необычайным искусством сплетает

музыкальную ткань. В отличие от *Кольца нибелунга*, где лейтмотивы — характеристики предметов и явлений, в «Тристане», за исключением темы дня как символа невыносимого бремени, все остальные относятся к сфере чувств, нравственных понятий. Чувство, страсть — всепоглощающие начала действия. Поэтому вся лейтмотивная ткань в «Тристане» служит передаче душевного мира героев, их чувств. Таков характер вступления к опере со знаменитым «тристановским аккордом», открывшим новые грани романтической гармонии. Отказавшись от арий, ансамблей, Вагнер основным вокальным средством сделал речитатив, достигающий высокой выразительности.

«Тристан и Изольда» — произведение, гениальное по мощи музыки, мастерству выражения и в то же время в известном смысле свидетельствующее о кризисе творческого сознания художника. Гипертрофия страсти делает музыкальный язык напряженным, экстатическим. Отказ от строгих архитектурных форм, нежелание считаться с законами театра привели к тому, что восприятие оперы, при всей гениальности музыки, затруднено.

В исполнительском отношении «Тристан» предъявляет к певцам и оркестру огромные требования. Среди крупнейших исполнителей заглавных партий в первом ряду И. Ершов и Ф. Литвин. Партию Изольды Литвин пела в России и Франции, Германии и Америке, на четырех языках. По словам артистки, она нигде не получила такого творческого удовлетворения, как в России, где, выступив как гастролер, она стала солисткой и пела Изольду, имея партнером Ершова. Вероятно, за всю сценическую историю музыкальная драма Вагнера не знала таких исполнителей. Вокальных трудностей для обоих певцов не существовало. Владея искусством музыкальной декламации, они раскрывали мир чувств своих героев с огромной силой и правдивостью. Ершов и Литвин — великие артисты, отсюда необычайная цельность, сила трагедийного темперамента, которые они вносили в передачу партии. Замечательной русской исполнительницей партии Изольды явилась М. Черкасская, на Западе — Б. Нильсон.

ТРУБАДУР (*Il Trovatore*) — опера Дж. Верди, в 4-х д. (8 к.), либр. С. Каммарано и Л. Э. Бардаре. Первая постановка — Рим, театр «Аполло», 19 января 1853 г.

«Трубадур» создавался в годы разгула реакции, после поражения итальянской революции, в пору личных несчастий, постигших композитора (смерть матери, а затем — долголетнего друга и либреттиста Каммарано), — отсюда мрачный характер произведения. В письме (29 января 1853 г.), адресованном К. Маффей, композитор писал: «Говорят, что эта опера слишком печальна и в ней слишком много смертей. Но ведь в конце концов все в жизни смерть! Что существует?»

В основе оперы — одноименная драма испанского поэта А. Г. Гутьерреса, поставленная в Мадриде (1836). В пьесе, действие которой разворачивается в начале XV в., показано столкновение гуманистического и фео-

дального сознания. Написанная под сильным воздействием драматургии Гюго, пьеса Гутьерреса проникнута духом свободолюбия. Это политическая трагедия, близкая по духу «Эрнани» и «Рюи Блазу». К сожалению, при создании либретто Каммарано главное внимание уделено запутанной интриге, которая из-за произведенных им сокращений оказалась переосложненной и малопонятной. Политические мотивы пьесы в либретто ослаблены. К тому же Каммарано умер, не завершив работы. Доделывал либретто по указаниям композитора Л. Э. Бардаре. В результате сценарная драматургия оперы слаба и уязвима.

Цыганка Азучена, мстя за гибель матери, сожженной по приказу старого графа ди Луна, похищает его младшего сына. В порыве ненависти она бросает ребенка в костер. Но оказалось, что Азучена убила родного сына, а похищенный младенец жив. Цыганка вырастила Манрико, который считает ее своей матерью и, подобно ей, ненавидит угнетателей. Он возглавляет восстание, направленное против графа ди Луна, не зная, что это его родной брат. Манрико любит прекрасную Леонору и любим взаимно. Девушка отвергла домогательства графа ди Луна. Граф нападает на Манрико, ранит его, и Леонора, считая любимого умершим, уходит в монастырь. Думая, что трубадур убит, граф ди Луна решает похитить Леонору из монастыря — теперь уже никто не встанет между ними. Внезапное появление Манрико поражает всех. Леонора не может поверить счастливому избавлению. Тем временем Азучена, повсюду искавшая Манрико, попадает в руки графа. Ей грозит казнь. Манрико, пытавшийся спасти Азучену, также захвачен в плен и осужден на казнь. Леонора в отчаянии умоляет графа освободить трубадура, но ее молитвы лишь усиливают его злобу и ревность. Тогда она дает клятву, что станет его женой, и выпивает яд. Проникнув в тюрьму к Манрико, она умирает в его объятиях. По приказу ди Луна Манрико казнят. Азучена, открыв графу, что он убил родного брата, падает мертвой.

Избыток внешнего действия заставил композитора и либреттистов все время «в помощь слушателю» вводить рассказы, поясняющие ход событий. Однако недостатки либретто перекрываются выдающимися достоинствами музыки. В центре оперы — не столько противопоставление образов Манрико и ди Луна, сколько пошескировский трагический, мощный и патетический образ цыганки Азучены.

Верди — гениальный психолог и не менее великий социолог. Он показывает, что в феодальном обществе, где господствует насилие, самые благородные и возвышенные чувства превращаются в свою противоположность. Дочь обездоленного племени, преследуемая ненавистью, Азучена отвечает насильникам тем же. Но в ее сердце живет неугасимая любовь к приемному сыну Манрико. Любовь к нему приводит ее к гибели.

Блистательно воплощены в музыке фигуры антагонистов — пылкого, благородного, свободолюбивого Манрико; надменного, жестокого графа ди Луна; мечта-

тельной, самоотверженной Леоноры. Ярко выписан фон, не являющийся нейтральным по отношению к героям. Здесь господствует тот же принцип контраста — цыганский лагерь и замок, сад и темница (последняя картина), в которой похоронный колокол и заупокойный хорал (за сценой) создают атмосферу действия. Партитура — образец гениального мастерства, вдохновения и таланта.

После Рима опера была поставлена в других городах Италии, а затем и в Париже (для этой постановки композитор написал вставные балетные номера), Лондоне, Вене, Берлине и т. д.

Россия — одна из первых стран, где был поставлен «Трубадур». Итальянская группа в Петербурге показала оперу в 1855 г. Опера имела огромный успех. На русской сцене «Трубадур» был поставлен впервые в 1859 г. Позднее опера неоднократно возобновлялась. «Трубадур» не сходит со сцен русского театра. До революции он шел в Петербурге, Москве, в крупнейших провинциальных городах. Среди лучших исполнителей этой оперы — М. Славина, Ф. Литвин, Н. Фигнер, М. Батистини, Э. Карузо и др.

«Трубадур» идет на сценах многих оперных театров Советского Союза (Ленинград, Малый оперный театр, Киев, Новосибирск и др.). Выдающиеся исполнительницы партии Азучены — С. Преображенская, Л. Мясникова. С большим успехом опера была исполнена в Москве (1964) во время гастролей театра «Ла Скала».

ТУРАНДОТ (Turandot) — лирическая драма Дж. Пуччини, в 3-х д. (5 к.), либр. Д. Адами и Р. Симони. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 25 апреля 1926 г., п/у А. Тосканини.

Пуччини умер, не дописав финального дуэта Турандот и Калафа. Предчувствуя кончину и опасаясь, что не завершит работу, он выразил желание, чтобы зрителям сообщили, в каком месте прервалось сочинение. Выполняя волю автора, на премьере «Турандот», состоявшейся после смерти композитора, Тосканини, дойдя до последних тактов, написанных рукой Пуччини, прервал спектакль. Обратившись к публике, он сказал: «Здесь сочинение обрывается, не завершенное из-за смерти художника». Сцена погрузилась во мрак, медленно опустился занавес, и зал осветился. Молчание зала прервали возгласы: «Слава Пуччини!». Только начиная со второго представления, опера исполнялась с финальным дуэтом, дописанным Ф. Альфано, которого Тосканини выбрал для этой цели.

В основе либретто — драматическая сказка «Турандот» К. Гоцци, и до Пуччини неоднократно привлекавшая внимание композиторов. Музыку к пьесе (в переработке Ф. Шиллера) написал К. М. Вебер, оперы — Ф. Данци, К. Г. Рейсигер, Ф. Бузони, балет — Г. Эйнем.

Дочь китайского императора красавица Турандот ненавидит мужчин. Тот, кто захочет стать ее мужем, должен разгадать три загадки, а потерпевший неудачу умрет от руки палача. Хотя много юношей казнено, это не останавливает безумцев. Сын свергнутого с престо-

Среди произведений этого жанра наиболее значительными были «Немая из Портитчи» Ф. Обера, «Гугеноты», «Пророк» Дж. Мейербергера и другие. В лучших из них получили известное отражение общественные настроения накануне Июльской революции 1830 года и Февральской революции 1848 года.

Постепенно менялись предъявляемые к опере требования, — время нуждалось в произведениях более правдивых, пусть и менее эффектных в постановочном отношении. Ведь и в литературе происходили изменения, все более утверждался реализм.

На смену «большой опере» пришла лирическая, в которой внимание композитора сосредоточивалось на внутреннем, душевном мире героев, чаще всего — женщины, как носительницы поэтического начала. Так появились «Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Миньон» А. Тома и другие произведения.

Другим столь же характерным для французского музыкального театра жанром была комическая опера. Она также претерпела изменения, ее содержание расширилось и обогатилось, иногда за счет появления социальной темы. Нередко комизм приобретал драматический, а иной раз романтический характер («Белая дама» А. Буальдье, «Цампа, или Мраморная невеста» Ф. Герольда, «Если бы я был королем» А. Адана). Появляются комические оперы-сказки, феерии, иногда бытовые, исторические. А так как одним из самых влиятельных авторов комических опер был Ф. Обер, автор героической «Немой из Портитчи», и его либреттистом был Э. Скриб, то нередко грань, отделяющая комическую оперу от «большой», стиралась. Можно сказать, что постепенно рождался и формировался жанр, совмещающий трагедию и комедию, подобно тому, как это происходило в драматическом театре.

Реализм вторгся и в область оперы, одержав решающую творческую победу в «Кармен» Ж. Бизе. Лишь формально (чередование вокальных и разговорных сцен) можно отнести это произведение к группе комических опер. «Кармен» — подлинная музыкальная психологическая драма, действие которой происходит в среде работников табачной фабрики, солдат, контрабандистов.

В известной мере опера эта послужила образцом для реалистических «веристских» опер итальянских композиторов на рубеже XIX — начала XX вв. — Р. Леонкавалло, П. Масканьи и крупнейшего из них — Дж. Пуччини.

В последней трети XVIII в. начинается развитие оперы в России. Несмотря на то, что в Петербурге и в Москве до этого уже давали спектакли итальянские (позднее — французские) труппы и в их репертуаре были представлены основные жанры — опера-сериа, опера-буффа, комическая опера, а немецкие актеры исполняли зингшпили, — развитие национальной русской оперы пошло самостоятельным путем.

Крупнейшие отечественные музыканты той эпохи — М. Березовский, Д. Бортнянский в совершенстве владели композиторской техникой, и их произведения, создан-

ные за рубежом в жанре оперы-сериа, или французские комические оперы Бортнянского не уступали аналогичным творениям итальянцев и французов.

Но все же становление русской оперы связано не с ними, а с произведениями, созданными на национальной основе — не только сюжетной, но прежде всего фольклорной. Русская комическая опера, конечно, не игнорировала опыта зарубежной, в особенности французской, но все же она была явлением самобытным как в выборе героев, так и в трактовке темы.

Музыкальной основой русской комической оперы была народная и городская песня. И, соответственно, действие разворачивалось в крестьянской среде («Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, «Несчастье от кареты» В. Пашкевича), купеческой («Санкт-петербургский гостинный двор» М. Матинского) и так далее. Русская комическая опера, — и это роднило ее с основным направлением отечественной литературы, — носила сатирический, а иногда, несмотря на противодействие цензуры, антикрепостнический характер («Несчастье от кареты» В. Пашкевича, «Розана и Любим» И. Керцелли).

Расцвет русской оперы наступает в XIX в. Он обусловлен мощным подъемом народного самосознания, событиями Отечественной войны 1812 года, восстанием декабристов, революционной ситуацией 70-х годов — выходом на историческую арену новых социальных сил.

Русская опера, подобно русской литературе, явилась живым и ярким свидетельством духовной силы великого народа.

История русской оперы XIX в. — это непрерывное развитие и открытие новых путей в искусстве, утверждение национального самобытного характера, духовной красоты народа, воплощение его мечты о свободе.

Опорой русской оперы было и оставалось народное творчество. Но если в XVIII в. композиторы чаще всего, обращаясь к песне, ограничивались ее аранжировкой, то музыканты новой эпохи стремились сохранить верность ее духу и характеру, развивая и обогащая созданное народом.

Первые значительные русские оперы принадлежат А. Верстовскому. Они носили романтический характер, в них сочетались фантастика и быт, драматизм и юмор. Слушателей пленяли яркий мелодический дар композитора, чувство театральности, умение пользоваться жанровыми красками. Это определило популярность лучшей оперы Верстовского — «Аскольдова могила». Заслугой его было и то, что он наряду с народной песней широко использовал бытовой городской романс. В известной мере Верстовский подготовил появление опер А. Серова «Рогнеда» и «Вражья сила».

Подлинным создателем национальной русской оперы был М. Глинка, значение которого для отечественной музыки можно сравнить с ролью А. Пушкина в русской литературе.

«Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» определили во многом пути дальнейшего развития национальной

ла татарского хана Тимура, изгнанник Калаф, хотя и является свидетелем казни персидского принца, ослепленный красотой Турандот, решает добиваться ее руки. Тщетно пытаются его отговорить отец и любящая его невольница Лиу, министры и сам император. Калафу удается разгадать загадки Турандот, но принцесса отказывается выйти за него замуж. Калаф, скрывший от всех свое имя, согласен пойти на казнь, если принцесса отгадает, кто он. Турандот во что бы то ни стало стремится проникнуть в тайну чужеземца, к которому испытывает двойственное чувство. Не желая остаться побежденной, она отдает приказ под страхом смертной казни узнать имя незнакомца. Так как его видели с Тимуром и Лиу, то обоих берут под стражу. Желая избавиться стража от пыток, Лиу говорит, что только она знает имя юноши. Турандот тщетно пытается принудить Лиу открыть тайну. Мужественная девушка жертвует своей жизнью, но не выдает принца. Турандот взволнована гибелью Лиу, отдавшей жизнь во имя любви. Она предлагает Калафу уйти, чтобы избежать казни. Но для него нет жизни без Турандот. В порыве страсти он открывает принцессе свое имя. Турандот в присутствии придворных заявляет, что имя незнакомца ей известно — его зовут Любовь. Общее ликование.

«Турандот» — итог творческой жизни композитора, произведение, которое Пуччини ценил больше всех своих опер. Действительно, по пленительности мелодики, яркости и свежести гармоний, блеску оркестра, драматизму, богатству музыкальной драматургии — это своеобразная энциклопедия музыкального мастерства. Хотя в пьесе Гоцци Китай условный, театралный, композитор, сохраняя верность сказочному колориту, стремился передать в музыке некоторые особенности китайского фольклора, вернее — хотел дать почувствовать слушателю, что действие разворачивается в экзотической среде. Но «Турандот» — опера итальянская, насыщена ярким национальным мелосом. Как всегда, ярко и выразительно очерчены образы героев, в т. ч. и второстепенных персонажей. Критика справедливо указывала, что наиболее удалась автору партия Лиу — едва ли не самый очаровательный после Мими и Чию-Чию-сан женский образ Пуччини. Ее душевная чистота, благородство, одухотворенный лиризм, нежность воплощены в музыке с необычайной рельефностью. В партии Турандот ярче всего выявлены черты демонической жестокости, гордости, эгоизма. Сцена финального перевоплощения Турандот не была написана композитором, а досочиненный Альфано финал маловыразителен. Смерть Лиу — подлинная кульминация оперы. Однако этот, обусловленный незавершенностью, недостаток драматургии не заслоняет выдающихся достоинств оперы, в которой Пуччини рисует сильную и яркую драму. Ни в одном предшествующем произведении Пуччини хор не играл такой выдающейся роли; это — подлинный герой оперы, активно участвующий во всех событиях.

«Турандот» менее популярна, чем другие оперы Пуччини. Объяснение этому — в сложности ее исполне-

ния и трудности восприятия. Однако она входит в репертуар крупнейших театров мира. Среди лучших исполнителей основных партий — М. Каллас, Б. Нильсон (Турандот), Р. Тебальди, Э. Шварцкопф (Лиу), М. дель Монако (Калаф). На советской сцене «Турандот» впервые поставлена в 1932 г. (Филиал Большого театра); Харьков и Киев (Турандот — З. Гайдай). В 1963 г. опера поставлена в Ленинграде, на сцене Малого оперного театра. В 1964 г. театр «Ла Скала» показал «Турандот» во время гастролей в Москве (Б. Нильсон — Турандот, М. Френи — Лиу).

УКРАДЕННОЕ СЧАСТЬЕ — опера Ю. Мейтуса, в 3-х д. (5 к.), либр. М. Рыльского по одноим. драме Ив. Франко. Первая постановка — Львов, Театр оперы и балета, 10 сентября 1960 г.

Замечательная драма Франко, наряду с пьесами И. Карпенко-Карого, — вершина развития украинской реалистической драматургии XIX в. Ярчайший образ крестьянина Микола создал в театре и кино А. Бучма. В основе пьесы — украинская народная песня «Про шандаря» (жандарма); вся драма насыщена песенной стихией. Она глубоко поэтична, но сурова и трагична изображенная в ней жизнь.

Вернувшийся после долгого отсутствия в родное село Михайло Гурман находит девушку, которую он любил, замужем. Братья выдали Анну за крестьянина Миколу. Михайло Гурман, ставший жандармом, решает вернуть украденное у него счастье — любовь Анны. Сначала он по ложному обвинению отправляет Миколу в тюрьму, затем, когда тот возвращается, не скрывает, что стал любовником его жены. Доведенный до отчаяния, опозоренный, Микола убивает жандарма. Умирая, Михайло оправдывает убийцу, принимая грех на себя. Обворованы жизнью все трое. Вернув украденное счастье, Гурман обокрал нищего.

Драма Ив. Франко получила в музыке глубокое воплощение. Мейтус создал произведение целостной музыкальной драматургии, широкого симфонического дыхания, пронизанное духом песенности, правдиво воссоздающее внутренний мир героев, их драму.

УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ — комическая опера В. Шебалина, в 4-х д. (5 к.), либр. А. Гозенпуда по мотивам одноим. комедии В. Шекспира. Впервые опера прозвучала в Москве, в концертном исполнении Ансамбля советской оперы Всесоюзного театрального общества, 1 октября 1955 г. Сценическая жизнь произведения началась с постановки в Куйбышеве, 25 мая 1957 г., в Москве (Филиал Большого театра), 6 августа 1957 г., п/у З. Халабалы (позднее в Большом театре). Опера была поставлена 3 января 1959 г. в Киеве (Театр оперы и балета), затем в Ленинграде (Оперная студия консерватории), Новосибирске, Саратове, Алма-Ате, Таллине, Риге, а также в ряде зарубежных городов — Братиславе, Праге, Софии (1961).

Опера Шебалина, являющаяся одним из лучших его произведений, дает гуманистическое воплощение те-

мы: не грубое, физическое укрощение, а победа чувства любви — основная идея оперы. В ней, как и в комедии, столкнулись два сильных характера. Катарина защищает свое женское достоинство и надевает личину строптивой. Петруччо покорен ею с первого взгляда, но тем решительнее скрывает свое чувство. В опере нет победителей и побежденных. Любовь облагородила обоих antagonистов, достойных друг друга. В процессе действия раскрывается истинная натура Катаринины, а также подлинное существо ее сестры Бианки. Если Катарина притворялась строптивой, то Бианка надевала маску кротости.

В работе над оперой комедия подверглась сокращению и переработке, т. к. композитор стремился сохранить верность духу, а не букве пьесы. Музыка привлекает щедрой мелодичностью, свежестью гармоний, яркостью оркестровых красок, богатством выразительных средств. Автор стремился передать лирическую стихию, тему всепобеждающей любви, а не комедийное, буффонное начало. Оперу Шебалина вернее определить как лирико-комедийную.

Комедия Шекспира вызвала к жизни несколько опер: «Укрощенная упрямница» В. Мартини-и-Солера (1785), «Укрощение строптивой» Г. Гётца (1874), «Укрощенная мегера» Ф. Рея, В. Джаннини (1950).

УМНИЦА (*Die Kluge*) — история о короле и умной женщине» К. Орфа, в одном д. (12-ти сценах). Первая постановка — Франкфурт-на-Майне, Городской театр, 20 февраля 1943 г. В основе оперы — сказка бр. Гримм «Умная крестьянская дочь».

Король женился на умной и красивой крестьянской девушке, но т. к. сам он был не очень-то умен, превосходство жены оскорбляло его. Король прогнал жену, разревев ей, однако, захватить с собой то, что ей всего дороже. Она дала королю сонное питье, а когда он заснул, увезла его в свою хижину: он был ей всего дороже. Растроганный король вернул жену во дворец.

Опера строится на чередовании вокальных номеров и прозаического диалога. «Умница» обнаруживает воздействие эпического театра Б. Брехта. Музыка обладает острой характерностью; в годы гитлеризма Орф с большой смелостью осудил устами трех бродяг (персонажи оперы) тиранию и насилие.

УТОПЛЕННИЦА — лирико-фантастическая опера Н. Лысенко, в 3-х д. (4 к.), либр. М. Старницкого по повести Н. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Первая постановка — Одесса, 2 января 1885 г. В спектакле участвовали крупнейшие мастера украинского театра — М. Заньковецкая, М. Кропивницкий, Н. Садковский, П. Саксаганский.

В отличие от «Рождественской ночи», где композитор и либреттист отказались от фантастики, в «Утопленнице» воплощен и сказочный элемент, правда, получающий бытовую мотивировку: Левко снялся утопленницей, записку от комиссара передает ему Писарь, желая угодить Свояченице, ревнующей Голову к Ганне. Однако, сами того не зная, Свояченица и Писарь выпол-

няют волю Панночки. Развив бытовой характер действия, авторы много внимания уделили лирике. Опера носит песенно-хороводный характер, музыка ее пронизана фольклорными интонациями, ритмами народных плясок. Несомненная связь оперы с *Майской ночью* Римского-Корсакова. Произведение Н. Лысенко в музыкальной редакции М. Вериковского и литературной — М. Рыльского входит в репертуар оперных театров СССР.

ФАЛЬСТАФ (*Falstaff*) — лирическая комедия Дж. Верди, в 3-х д. (6 к.), либр. А. Бойто. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 9 февраля 1893 г., п/у Э. Маскериони. В России — Петербург, Мариинский театр, 17 января 1894 г., п/у Э. Направника.

Мысль о комической опере на сюжет «Виндзорских проказниц» В. Шекспира увлекала Верди с конца 70-х гг., однако ей суждено было воплотиться в жизнь благодаря А. Бойто. Сотрудничество в работе над *Отелло* скрепило их дружбу, и в конце 1889 г. Бойто предложил тему «Фальстафа». И на этот раз композитор не сразу ответил согласием. Ему исполнилось 76 лет. Приступать в таком возрасте к новой, и к тому же комической опере казалось композитору невероятным. И все же Верди страстно хотелось начать новую работу. Он писал Бойто: «Делая набросок „Фальстафа“, подумали ли вы об огромной цифре моих лет? Знаю, что вы ответите, преувеличенно расхваливая состояние моего здоровья... Пусть это так на самом деле; несмотря на это, согласитесь, что меня можно было бы упрекнуть в большой дерзости, если бы я взял на себя выполнение такого обязательства. А если бы я не выдержал напряжения? А если бы я не смог закончить музыку? Тогда оказалось бы, что вы понапрасну затратили и время, и труд! За все золото на свете я бы не допустил этого... Скажите теперь, возможно ли превозмочь все эти препятствия? И можете ли вы противопоставить моим словам неопровержимый аргумент? Я этого желаю, но этому не верю. Тем не менее подумаем над этим... и если вы найдете хоть что-нибудь неоспоримое, а я найду способ сбросить с плеч хоть десяток лет, тогда... Какая радость! Иметь возможность сказать публике: „Мы еще здесь! Вперед!“». Это письмо — живое свидетельство неисчерпаемости творческой природы Верди, победившей старость. Бойто нашел нужные аргументы. Он писал своему другу: «Сочинение комической оперы, я убежден в этом, не составит для вас труда. После того, как вы выразили все стоны и жалобы человеческого сердца, закончить потрясающим взрывом веселья! Это поразит всех».

В 1890 г. Верди приступил к работе. Создавая либретто, Бойто опирался не только на комедию «Виндзорские проказницы», где показаны неудачные романтические похождения Джона Фальстафа (эта тема легла в основу одноименной оперы О. Николаи), но искусно слил с ней сцены из хроники «Генрих IV», в которой также действует Фальстаф. В результате образ и все

ситуации обогатились, углубились. Верди и Бойто не хотели создавать чисто комическую оперу. Отвергнув предложенное ему французское либретто «Укрощения строптивой», Верди писал в апреле 1890 г.: «Французский поэт сделал либретто очень ловко. Комедия очень забавна; это настоящая итальянская опера-буффа. Счастлив композитор, который возьмется за эту комедию! Но, чтобы написать ее, были бы нужны композиторы конца прошлого века или начала нашего — Чимароза, Россини, Доницетти и т. д.»

Задача стилизации под XVIII в., попытки искусственного воскрешения бездумной веселости и гедонизма старой оперы были чужды Верди. В еще большей мере ему были чужды принципы *Мейстерзингеров* — единственной комической оперы Вагнера. Он пошел своим путем. Не отвергая традиций, особенно традиций России, но и не подражая, Верди добивался большей психологической насыщенности. «Фальстаф» назван Верди лирической комедией; эта характеристика точно определяет природу оперы, в которой юмор положений подчинен лирике и раздумью. Это не значит, что в музыке мало веселья. Напротив, веселье обусловлено не мимолетным радостным настроением, а постижением жизни, умением подняться над ее горестями. Верди ближе к Шекспиру, чем к опере-буффа. Его занимают не шалости веселых проказниц, а характеры героев. Несомненно, в образе Фальстафа, который царит над всеми, есть черты своеобразного трагикомизма. Фальстаф как будто убежден в собственном превосходстве, презирает своих собутыльников, которых поучает, верит в собственную неотразимость. Но по мере развития образа становится ясным, что эта вера — иллюзия, без которой старому ловеласу не прожить, что он совсем не так легко переживает издевки и насмешки и пребывание в корзине с грязным бельем, куда он укрылся от ревнивого мужа. Иллюзии развеялись, и, чтобы победить свое одиночество, Фальстаф обращается к вину.

Конечно, образ, созданный Верди, не воплощает трагедию старости, но и эта тема входит составной частью в оперу. Композитор с удивительным чувством меры вводит в комические ситуации драматические ноты, нигде не позволяя комедии перейти в трагедию или мелодраму. Образы веселья, насмешки, радости жизни связаны с фигурами проказниц, обрисованных с поразительной жизненностью и яркостью. В какой-то мере Верди как бы самопародирует темы *Отелло* — в циничной и скептической проповеди аморализма, в монологе Фальстафа о чести звучат смягченные отзвуки монолога Яго; в ревности Форда — отзвук ревности Отелло. Подобное «самопародирование» доступно только гениям — Пушкину, Шекспиру, Верди. Стремителен ритм событий и ритм музыки, в которой использованы с новой выразительной целью многие приемы оперы-буффа. Но парландо, скороговорка Фальстафа носят иной характер. Речитатив неразрывно связан с интонациями живой речи. В опере использованы все богатства вокальных форм — от простейших до самых сложных (квартет без

сопровождения и блестящая вокальная fuga, венчающая оперу). В опере царит безбрежный мир мелодии, певучей, выразительной. Богат и щедр оркестр, гибко передающий все течение действия. По смелости и молодости таланта «Фальстаф» — произведение, единственное в своем роде. Верди воссоздал умершую, казалось, традицию комической оперы Моцарта и мастеров оперы-буффа.

В «Фальстафе» музыка неразрывно слита со словом, передавая все затаенные эмоциональные и смысловые оттенки его. Посылая либретто исполнителю партии Фальстафа В. Морелю до выхода в свет клавира, композитор писал: «Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком занимайтесь музыкой. Вам, наверно, покажется странным то, что я говорю сейчас, но если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой».

Слитность слова и музыки — одно из высших качеств оперы, дающее простор таланту исполнителей. Первая постановка «Фальстафа» превратилась в национальное торжество, но все же успех у широких кругов слушателей уступал успеху предшествовавших опер. Произведение получило признание много лет спустя. Постановленная на русской сцене в 1894 г., опера не сразу завоевала любовь слушателей. Известную роль сыграли трудность партитуры, ее изысканный характер и неудачный выбор исполнителя заглавной партии.

«Фальстаф» шел в дореволюционные годы на русской сцене редко — вероятно, пугал неуспех премьеры. Ставить и исполнять «Виндзорских проказниц» было легче и привычнее. Возрождение оперы наступило в советское время. К ней обращался ряд театров нашей страны, прежде всего — Малый оперный театр (дважды), а в 1952 г. — Большой театр (Фальстаф — Ал. Иванов). Популяризации оперы в Италии много способствовали гениальный интерпретатор партитуры А. Тосканини и талантливый певец Т. Гобби.

Традиции «Фальстафа» получили продолжение в «Джанни Скикки» Пуччини и своеобразно преломились в *Обручении в монастыре* Прокофьева.

ФАУСТ (Faust) — опера Ш. Гуно, в 5-ти д., либр. Ж. Барбье и М. Карпе. Последний — автор драмы «Фауст и Маргарита» (1850). Первоначальная редакция оперы сочетала вокальные номера и прозаические диалоги. Первая постановка — Париж, «Театр лирик», 19 марта 1859 г. Позднее Гуно переработал оперу, дописал речитативы, создал новые номера (молитву Валентина, хор солдат), балетные сцены («Вальпургиеву ночь»), приблизив структуру произведения к «большой опере». Эта окончательная редакция, которая исполняется и в наши дни, была поставлена впервые на сцене парижской «Гранд-Опера» в 1869 г. Вскоре «Фауст» сделался репертуарной оперой как во Франции, так и в других странах. В России впервые был показан итальянской труппой в декабре 1863 г. (Э. Тамберлик — Фауст,

К. Эверарди — Мефистофель). На русской сцене был поставлен в Марининском театре п/у Э. Направника 15 сентября 1869 г.: Ф. Комиссаржевский — Фауст, Г. Кондратьев — Мефистофель, Е. Лавровская — Маргарита, И. Мельников — Валентин, Д. Леонова — Зибель; опера имела огромный успех и прочно вошла в репертуар.

Литературной основой для оперы Гуно послужила первая часть одноименной трагедии И. В. Гёте. Однако за пределами оперы остались философское содержание трагедии, ее проблематика. В центре музыки — не драма мысли и чувства Фауста, а судьба Маргариты. На немецких сценах оперу называют «Маргарита».

При переработке трагедии в либретто не только были опущены многие сцены и персонажи, но и видоизменены характеры. Лирическими свойствами наделен образ Зибеля, в трагедии — развеселого, пьяного бурша. Однако оценка оперы Гуно определяется не степенью ее близости к литературному оригиналу или отдаленности от него. Это произведение самостоятельное, обладающее только ему присущими качествами, завоевавшими опере любовь миллионов. Музыка «Фауста» мелодически богата, ей свойственны рельефность, выразительность, броская театральность, контрастность образов, живописность фона и прежде всего — проникновенный лиризм.

Воплощая в опере величайшее создание немецкого гения, Гуно не ставил задачу сочинять немецкую музыку. Даже знаменитый вальс носит французский характер. Сцена Маргариты с ларчиком (III д.) полна чисто французской грации. И Мефистофель, и Валентин, и Фауст — французы. Это не недостаток, а достоинство оперы, придающее ей яркий национальный колорит. Композитор мастерски строит сцены и ансамбли, вводя в лирическую драму хор солдат и марш, блестящую хореографическую сцену в V д. и др. Доходчивость музыки Гуно, вызванная стремлением быть понятым массами, определила в немалой мере жизненность оперы, тогда как многие произведения, созданные только для «музыкантов», умерли.

«Фауст» принадлежит к числу популярнейших опер мирового репертуара. В ряду исполнителей основных партий — крупнейшие оперные певцы: А. Мазини, Н. Фигнер, Я. Решке, Э. Карузо, Л. Собинов, Б. Джильи, И. Козловский, С. Лемешев — Фауст, Э. Джиральдони, А. Котони, М. Баттистини, И. Тартаков, П. Хохлов — Валентин, А. Патти, Е. Мравина, М. Фигнер, А. Нежданова, М. Зембрих, Я. Королевич-Вайдова — Маргарита, Ф. Стравинский, А. Дидур, Б. Христов — Мефистофель и др.

Особое место в сценической истории оперы Гуно принадлежит Ф. Шаляпину. Великий артист совершенно переосмыслил образ Мефистофеля. Сохранив блеск и изящество, характерные для музыки Гуно, Шаляпин приблизил своего Мефистофеля к образу Гёте. Он раскрыл бездонный цинизм, презрение к людям, ненависть ко всему чистому. Шаляпинский Мефистофель по внутреннему содержанию и внешне (грим, костюм) резко от-

личался от традиционных Мефистофелей оперной сцены. Правда, таким он сложился не сразу, а постепенно, и явился одним из высших созданий оперного искусства. Вне традиции Шаляпина исполнение роли Мефистофеля стало невозможным. Она легла в основу трактовки этой партии выдающимися советскими певцами А. Пироговым, М. Рейзеном, И. Петровым и др.

На сюжет «Фауста» написано множество музыкальных произведений: зингшпили И. Вальтера, Йоз. Штрауса, В. Мюллера и др.; оперы «Фауст» Л. Шпора (по народной книге), Г. Бишопы, Г. Цёльнера; «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, «Мефистофель» А. Бойто, «Доктор Фауст» Ф. Бузони, «Доктор Иоганнес Фауст» и «Дон Жуан и Фауст» (по Х. Граббе) Г. Рёйттера; балеты (в т. ч. А. Адана); симфонические произведения Р. Вагнера, Ф. Листа, Р. Шумана, А. Рубинштейна и др.

ФИДЕЛИО (Fidelio) — опера Л. ван Бетховена, в 2-х д., либр. Ж. Буйи; немецкий перевод и переработка И. Зоннлейтнера и Г. Ф. Трейчке. Первая постановка — Вена, 20 ноября 1805 г.

В основе — текст французского либретто Ж. Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», неоднократно использованный композиторами, напр. П. Гаво (1798), Ф. Пазром (1804), С. Майром (1805). Бетховен, долго искавший подходящий сюжет для оперы, остановился на пьесе Буйи, т. к. в основе ее лежала антифашистская идея.

Благородная и смелая Леонора, чтобы спасти заточенного в темницу и обреченного на гибель своего мужа (Флорестана), переодевается в мужской костюм и под именем Фиделио (т. е. верный) проникает в тюрьму и останавливает руку убийцы Пизарро. Музыка Бетховена исполнена героической силы, революционного пафоса и энергии. В непримиримом конфликте противопоставлены доблесть, благородство, верность — и жестокость, бесчеловечность, тирания. Певец свободы, Бетховен в своей единственной опере воплотил те же идеи, что и в симфонизме. Формально следуя формам французской оперы спасения с чередованием вокальных номеров и диалогов, лишенных музыки, композитор в симфонических и хоровых страницах вышел, по существу, за рамки традиций.

Высокий гуманизм музыки, в которой с равной силой переданы страдания узников, ненависть к тирану и радость освобождения, превращают «Фиделио», несмотря на слабости либретто, в одну из вершин мирового оперного искусства. Добиваясь наиболее глубокого воплощения замысла, Бетховен долго работал над своей оперой. Он создал три увертюры к опере («Леонора» № 1, № 2, № 3), однако отверг их, т. к. они носили не оперный, а симфонический характер. Нередко одна из увертюр исполняется в качестве симфонического антракта между последними картинами. Бетховен трижды подверг «Фиделио» переработке (2-я ред. — 1806 г., 3-я — 1814). В партии Леоноры выступали крупнейшие певцы мира. В России опера Бетховена была исполнена впервые силами немецкой труппы в начале XIX в.

С 1834/35 г. «Фиделио» входит в репертуар немецкой труппы в Петербурге. Затем опера была исполнена итальянскими артистами (1863): К. Барбо (Леонора), Э. Кальцолари (Флорестан). На русском языке впервые — 13 января 1891 г. (спектакль воспитанников Петербургской консерватории); на сцене Марининского театра — 1905 г., п/у Э. Направника (М. Черкасская — Леонора, И. Ершов — Флорестан). На советской сцене — Филлал Большого театра, в 1958 г., п/у А. Мелик-Пашаева, и ленинградский Малый оперный театр, 1960 г., п/у К. Зандерлинга.

ФРА-ДЬЯВОЛО, или *Гостиница в Террачине* (*Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine*) — комическая опера Ф. Обера, в 3-х д., либр. Э. Скриба. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 28 января 1830 г. В России впервые — Петербург, 14 января 1831 г., с В. Самойловым в заглавной роли; затем — Москва, 1837 г., с участием Н. Лаврова, А. Булахова, Н. Репиной. С тех пор опера прочно вошла в репертуар русского театра. Среди ее исполнителей — Н. Фигнер, Л. Собинов, И. Сетов, Ф. Комиссаржевский, С. Лемешев и др.

Под именем разбойника Фра-Дьяволо («брата дьявола») скрывался Микеле Пецца (1771—1806), ставленник неаполитанской королевы Каролины в ее борьбе с республиканцами и войсками Наполеона. Он был казнен французами. Кровавые подвиги Фра-Дьяволо неоднократно служили темой для писателей, в частности А. Дюма-отец изобразил его в романе «Сан-Феличе». Однако в опере разбойник, контрреволюционер, слуга королевы и католической церкви превращен в фигуру трагикомическую. Вероятно, Скриб использовал некоторые ситуации рассказа американского писателя В. Ирвинга «Гостиница в Террачине» (1826). В опере Фра-Дьяволо — ловкий грабитель, легко меняющий имена и обличья (голова его оценена в огромную сумму). Под видом маркиза он поселяется в гостинице, где остановилась богатая английская супружеская чета. Фра-Дьяволо собирается ограбить их с помощью своих сообщников. Жандармскому офицеру Лоренцо, притворившемуся невесту Церлину к «маркизу», удается убить разбойника. Существует и другой вариант финала, правда, не принадлежащий Оберу: Фра-Дьяволо в последнюю минуту спасается.

Достоинства музыки — напевной, яркой, брызжащей весельем, хороший сценарий, благодарные партии — все это обеспечило опере долгую сценическую жизнь. Партия Фра-Дьяволо принадлежит к числу наиболее удачных и выигрышных в мировой оперной литературе.

ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ — опера С. Рахманинова, в одном д. (2 к.) с прологом и эпилогом, либр. М. Чайковского. Первая постановка — Москва, Большой театр, 11 января 1906 г., п/у автора; в 1912 г. — там же, п/у Э. Купера.

Замысел оперы на сюжет эпизода пятой песни «Ада» («Божественная комедия» Данте) возник в конце 90-х гг. М. Чайковский сделал набросок сценария и либретто для Римского-Корсакова и Лядова, но они оста-

лись равнодушными к этой теме. На сюжет «Франчески» написан ряд опер (в том числе Э. Направника), но произведение Рахманинова отличается сжатостью, внутренним драматизмом, одухотворенным лиризмом, являясь, наряду с симфоническими произведениями Листа (Симфония к «Божественной комедии» Данте) и Чайковского (фантазия «Франческа да Римини»), лучшим воплощением этой темы. Пролог и эпилог, обрамляющие действие, разворачиваются в аду. Поэт Данте и сопровождающий его Вергилий спускаются в бездну. Вихрь мчит тени грешников, среди них — Паоло и Франческа. Их рассказ оживает в действии.

Владыка Римини, Ланчотто Малатеста, жестокий и уродливый тиран, женат на прекрасной Франческе, которая любит и любима его братом Паоло. Желая проверить справедливость своих подозрений, Ланчотто объявляет, что отправляется в поход; на самом же деле он следит за влюбленными. Франческа и Паоло, читая книгу о любви рыцаря Ланселота к прекрасной Джиневре, схвачены всепобеждающим чувством. Ланчотто убивает влюбленных. Тени их, неразлучные и в смерти, уносят адский вихрь.

Музыка полна высокого лиризма и драматизма. Несомненная связь структуры произведения — адский вихрь, мчащий тени (пролог), рассказ о горестной любви Франчески и Паоло и об их злодейском убийстве, снова адский вихрь (эпилог) — со структурой одноименной симфонической поэмы Чайковского. По тонкости музыкального письма «Франческа» — одно из лучших произведений Рахманинова. Однако из-за неудачного либретто она не стала репертуарной. Кроме двух постановок в Москве (1906, 1912), представляет интерес спектакль Большого театра (1956) п/у А. Мелик-Пашаева.

ХАРИ ЯНОШ (*Háry János*) — комическая опера З. Кодаля, в 4-х д. с прологом и эпилогом, либр. Б. Паулини и З. Харшаньи. Первая постановка — Будапешт, 16 октября 1926 г.

Хари Янош — герой венгерского фольклора и литературы, brave солдат, весельчак, балагур. В прологе и эпилоге он показан в кругу друзей. Основная часть оперы — сценическое воплощение рассказов Яноша, в которых он повествует о своей молодости, участии в исторических событиях.

Действие начинается на пограничном рубеже Австро-Венгрии. Хари Янош вынужден расстаться со своей невестой Илькой, т. к. его призывает воинский долг. Мария-Луиза, жена Наполеона I, дочь австрийского императора, со свитой томится в здании соседнего пограничного поста. Янош перетаскивает дом на венгерскую сторону, освобождает императрицу, а затем возвращает постройку на прежнее место. Мария-Луиза в восторге и делает своего освободителя лейб-гвардейцем, что вызывает зависть камергера Эбеластина. Хари несет службу при венском дворе, объезжает лошадей, выламывает больного императора от подагры. Тем временем

Наполеон объявляет Австрии войну, и Янош отправляется, уже в чине полковника, в армию. Сражение под стенами Милана. Генерал Доннерветтер терпит поражение, командование принимает Янош. Он одерживает победу, захватывает Наполеона в плен и заставляет его подписать капитуляцию. Мария-Луиза хочет развестись с мужем и выйти за Яноша, но того же добивается и Илька. Герой смущен и не знает, на ком остановить свой выбор. Но будучи человеком благородным, он утешает обеих женщин. Мария-Луиза настаивает на своем: Хари Янош должен быть ее мужем. Император готов уступить ему трон, но храбрый солдат, ставший маршалом, отказывается, т. к. любит Ильку. Он хочет вернуться в родное село. В награду за подвиги срок его военной службы сокращен вдвое. Мария-Луиза выходит замуж за камергера Эбеластина. В эпилоге слушатели признают, что Янош — самый храбрый из всех героев.

Музыкальная драматургия оперы строится на чередовании прозаических диалогов и музыкальных номеров. Истоки мелодики — венгерский фольклор и форма народного музицирования; использованы звучания, имитирующие цимбалы и другие инструменты, в ариях применены песенные формы. Лирика народно-песенного склада характеризует Ильку, гротескно-маршевые ритмы — «воинственных» персонажей. «Хари Янош» — произведение глубоко народное, оригинальное, полное озорного юмора. Рассказывая о своих «подвигах», герой высмеивает сильных мира сего, утверждая превосходство народной смекалки над барской тупостью.

Опера поставлена Музыкальным театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1963).

ХОВАНЩИНА — народная музыкальная драма М. Мусоргского, в 5-ти д. (6 к.), либр. композитора. Первая постановка — Петербург, силами Музыкально-драматического кружка любителей (в зале Кононова), 9 февраля 1886 г.; Московская частная русская опера (Шаляпин — Досифей), 12 ноября 1897 г.; Петербург, 7 ноября 1911 г., в постановке Ф. Шаляпина и с его участием (Досифей).

Мусоргский работал над оперой с 1872 по 1880 г., но умер, не завершив финала и не сделав инструментальной. Труд этот после его смерти осуществил Римский-Корсаков.

События оперы относятся к 1682—1687 гг., когда царевна Софья пыталась захватить власть в свои руки. Мусоргский показывает враждебные Петру I силы — стрельцов, возглавленных князем Хованским, раскольников во главе с Досифеем и князя Голицына, любимца и ставленника Софьи. Мусоргский не ограничился тем, что показал враждебные Петру I силы. Если Хованский стремился к царской власти, пытаясь поднять стрелецкий бунт, то стрельцы показаны как темная масса, используемая в чужих интересах. Раскольники — не только фанатики и изуверы, но и мужественные люди, идущие на самопожертвование, но не сдающиеся. Свести идейное содержание оперы к конфликту Петра I и его

врагов нельзя. Это упрощение и вульгаризация замысла. Опера Мусоргского посвящена не Петру I, а русскому народу, обладающему мощной духовной силой.

Огромная роль в развитии действия принадлежит народу, как и в *Борисе Годунове*. Именно в хорах находится выражение драма народа. То буйно-удалые, то полные неизбывной скорби, хоры стрельцов и пришлых людей передают богатство духовной жизни русского народа. Не менее ярко воплощены индивидуальные образы — надменного, самовластного Хованского, величественного, мудрого Досифея, порывистой, страстной, готовой на подвиг раскольницы Марфы, лукавого «европейца» Голицына, трусливого подъячего и др. По мощи эта опера стоит вровень с «Утром стрелецкой казни» и «Боярыней Морозовой» Сурикова, с романами Толстого и Достоевского.

Заслуга Римского-Корсакова, завершившего оперу, исключительно велика. Не будь его, «Хованщина» не утвердилась бы на сцене. Опера с большим трудом попала в театр. К цензурным трудностям присоединились дополнительные — невозможность изображения на сцене религиозных распрей. Царское правительство и синод преследовали раскольников и сектантов, усматривая в них потенциальных врагов. Деятели русского освобождения движения неоправданно видели в расколе силу, могущую быть использованной в борьбе с самодержавием, силу социального протеста. Этим отчасти объясняется героический ореол, которым окружены раскольники в опере, и сусанински-величавая простота образа Досифея.

Несмотря на все попытки Римского-Корсакова добиться постановки «Хованщины» на сцене Мариинского театра, опера была отвергнута. Поставленная любителями, она подверглась по требованию цензуры сокращениям и переделкам, которые призваны были «смягчить» и снять основной конфликт. Досифей, бывший князь Мышецкий, превратился в старца Василия Кореня, который выступает как «враг всяких реформ и новшеств». Из оперы были изъяты наиболее «взрывчатые» сцены. Но и в таком виде она долго не могла попасть на профессиональную сцену. Отдельные постановки в частных антрепризах (Киев, 1892; Петербург, 1893) не изменили положения. На нее продолжали смотреть подозрительно, а театры опасались ее несценичности. Спектаклем, доказавшим гениальность оперы, была постановка 1897 г. с участием Шаляпина. Только благодаря Шаляпину в 1911 г. осуществилась постановка «Хованщины» на сцене Мариинского театра п/у А. Кутаса (Шаляпин — Досифей, И. Ершов — Голицын, П. Андреев — Шакловитый, В. Шаронов — Хованский, Е. Збруева — Марфа). Спектакль стал поворотным в сценической судьбе оперы. Однако в данной постановке, как и во многих других, несмотря на мастерство исполнителей, идейные акценты произведения переместились. Партия Досифея принадлежит к числу крупнейших созданий Шаляпина. В его исполнении она выдвинулась на первое место, а тема страданий народа оказа-

лась подчиненной. Свой отпечаток на постановки «Хованщины» в дореволюционном театре наложила эпоха: буржуазная интеллигенция после поражения революции 1905—1907 гг. отдала дань религиозным увлечениям. Отсюда черты мистической обреченности, религиозного экстаза, характерные для трактовки финала. В 1912 г. «Хованщина» была поставлена в Большом театре. Партии Досифея и Марфы исполняли Ф. Шаляпин и Е. Збруева. В 1913 г. опера была поставлена в Париже (в музыкальной редакции Ф. Стравинского и М. Равеля, далеко отошедшей от оригинала). Так началась всемирная слава оперы, входящей ныне в репертуар крупнейших театров мира: Барселона (1923), Франкфурт-на-Майне (1924), Милан (1926), Дрезден (1927), Берлин (1958), Лондон, Белград и др.

«Хованщина» — одна из основ русского классического репертуара. Наиболее значительные постановки — Москва, 1951, п/у Н. Голованова; Ленинград, 1952, п/у Б. Хайкина. Крупнейшие исполнители — А. Пирогов, М. Рейзен, А. Огневцев, И. Петров, Н. Обухова, С. Преображенская, М. Максакова, В. Давыдова, Б. Штоколов и др.

Новую редакцию партитуры осуществил Д. Шостакович (1959). Она положена в основу спектакля Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (25 ноября 1960 г.). За рубежом лучшим исполнителем партии Досифея является югославский певец М. Чангалович.

ХУДОЖНИК МАТИС (Mathis der Maler) — опера П. Хиндемита, в 7-ми к., либр. композитора. Первая постановка — Цюрих, 28 мая 1938 г.

Опера, написанная в годы захвата власти в Германии нацистами (1933—1934), выражала глубокое душевное потрясение композитора. Исполнение оперы, как и одноименной симфонии, было запрещено в Германии. Композитор, стоявший до нацистского переворота в стороне от политики и считавший, что искусство свободно и независимо от государственной власти, в своей опере показал трагическую судьбу художника.

Герой оперы — немецкий живописец XVI в. Матис Грюнвальд. Опера воссоздает трагические, кровавые картины крестьянской войны, религиозные распри и порожденную ими нетерпимость и ненависть. История служит поводом для параллелей с современностью, подобно тому, как это имело место в антифашистских исторических романах Л. Фейхтвангера, Б. Франка и других прогрессивных немецких писателей. Матис — человек и художник, живо сочувствующий страданиям простых людей, помогающий восставшим крестьянам, — постепенно приходит к убеждению в тщете борьбы, т. к. видит обоюдную жестокость власть имущих и восставших. Он ищет спасения в служении богу и завершает свой жизненный путь отречением от земных радостей. Конечно, выбор такого героя был обусловлен душевным состоянием автора в пору нацистского террора.

Музыка Хиндемита носит скорее ораториальный, чем действительно-драматический характер. Композитор испол-

зует темы старинной церковной музыки, полифонические формы. Широко развито в опере симфоническое начало. На основе трех развитых оркестровых частей, воссоздающих триптих художника Матиса, Хиндемит создал симфонию «Художник Матис».

ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА — опера Н. Римского-Корсакова, в 4-х д., либр. композитора и И. Тюменева по одному драме Л. Мея. Первая постановка — Московская частная русская опера, 22 октября 1899 г., п/у М. Ипполитова-Иванова, худ. М. Врубель (Н. Забела — Марфа, А. Секар-Рожанский — Лыков, М. Ростовцева — Любаша, В. Шкафер — Бомелий).

Создание «Царской невесты» — возвращение композитора после декламационно-речитативного *Моцарта и Сальери* к развернутым оперным формам, новый этап развития жизненных принципов гликинской эстетики. Несомненно, что обращение к пьесе Мея было обусловлено работой композитора по завершению последней редакции *Псковитянки* и ее постановкой в Частной русской опере. В соответствии с характером драмы и ее образным содержанием композитор стремился создать не историческую трагедию, а психологическую социальную драму. В «Царской невесте» показана трагическая судьба русской женщины XVI в., замкнутой в тереме, лишенной свободы даже в выборе любимого.

Сопоставляя два контрастных женских образа — кроткой и нежной Марфы и страстной, порывистой Любаши, композитор показал, что гибель обеих обусловлена законами среды. Любаша губит Марфу, но и она жертва. Хотя Иван Грозный непосредственно в действии не участвует (лишь на миг, безмолвный, появляется на сцене), но его злая воля господствует над всеми героями. Иван Грозный — олицетворение губительной силы, безжалостно уродующей и подавляющей жизнь.

С огромной психологической правдой и выразительностью передал композитор драму героев: неукротимого, страстного, безжалостно губящего чужую жизнь и добровольно уходящего на смерть Грязного; хитрого, вкрадчивого и подлого лекаря Бомелия; благородного Собакина, чей образ заставляет вспомнить о Сусанине в кругу семьи. Образы Марфы и Любаши — новое слово в творчестве Римского-Корсакова. От песни «Снаряжай, мати родимая», полной щемящей печали и предчувствия горькой судьбы, через глубоко драматические сцены Любаши с Грязным (финал I д.) и Бомелием (финал II д.) к финалу IV д. проходит перед слушателем драма загубленной жизни русской девушки. Столь же интенсивно, но иными средствами, запечатлена судьба Марфы, кроткой и мечтательной, созданной для счастья и лишенной его.

Партитура «Царской невесты» — синтез вдохновения и мастерства — знаменовала торжество реалистических принципов, противодействие начинавшемуся модернизму, приведшему позднее некоторых композиторов к отказу от классических традиций.

Первая постановка «Царской невесты» имела большой успех. Победе композитора во многом содействовала Н. Забела, создавшая поэтический и глубоко драматический образ Марфы и заложившая основу плодотворной традиции исполнения этой партии. Вслед за Частной русской оперой «Царская невеста» была поставлена в Харькове (1899, п/у В. Сука). В 1901 г. оперу поставил Марининский театр.

Крупным событием явилась постановка Большого театра в 1916 г. (А. Нежданова — Марфа, В. Петров — Собакин, Л. Савранский — Грязной, П. Цесевич — Машута и др.). «Царская невеста» входит в репертуар всех советских оперных театров. Наиболее значительная постановка ее — спектакль, осуществленный К. Станиславским в Оперной студии его имени (1926); среди лучших исполнителей главных партий, кроме перечисленных, — Н. Обухова, М. Максакова, В. Давыдова — Любаша, Р. Горская, Н. Шпиллер — Марфа. За рубежом «Царская невеста» исполнялась в Праге (1902), Нью-Йорке (1922), Софии (1923), Берлине (1923, 1948), Брно (1934), Стокгольме (1945) и других городах.

ЧАРОДЕЙКА — опера П. Чайковского, в 4-х д., либр. И. Шпагинского по его одноим. драме. Первая постановка — Петербург, Марининский театр, 20 октября 1887 г., п/у автора; Москва, Большой театр, 2 февраля 1890 г., п/у И. Альтани.

Пьеса Шпагинского, с успехом прошедшая в Малом (Москва) и Александринском (Петербург) театрах, — эффектная мелодрама, действие которой развивается в Нижнем Новгороде (XVII в.).

Хозяйка заезжего двора Настасья, прозванная Кумой, любит Юрия — сына сурового князя Курлятева, новгородского наместника. Простой люд души не чает в Настасье, но ее ненавидит изувер и фанатик дьяк Мамыров. Он приводит к Настасье князя, чтобы тот уничтожил «гнездо разврата». Но Курлятев влюбляется в Куму и заставляет Мамырова плясать в угоду хозяйке. Дьяк решает отомстить унизившему его князю и Настасье и сообщает княгине о том, что муж ее часто бывает в избе Кумы. Княжич Юрий, узнав о горе матери, решает убить Куму. Настасья, несмотря на угрозы князя, отвергает его. Юрий, покоренный красотой Настасьи, влюбляется в нее. Они сговариваются о побеге. Но княгиня решает известить Настасью, отнявшую у нее и мужа, и сына. В одежде странницы она подстерегает Куму в лесу и отравляет ее ядом, полученным у колдуна. Князь убивает соперника-сына и сходит с ума.

Таков финал оперы. В пьесе развязка другая, но не менее кровавая. Драма Шпагинского привлекла Чайковского напряженным конфликтом, контрастными характерами. Он увидел возможность создания музыкальной трагедии. Но, увлеченный своим замыслом, композитор слишком доверился Шпагинскому. Либретто перегружено внешним действием, лишено внутренней связи. Все это затрудняло работу композитора. Однако «Чаро-

дейка» по музыке — одно из вершинных созданий Чайковского, преодолевающее ходульность либретто. По широте и глубине воплощения русской жизни, национального характера «Чародейка» стоит в одном ряду с музыкальными драмами Мусоргского и во многом предваряет *Царскую невесту*.

Чайковский стремился показать драму героев на ярком, красочном фоне. Народ сопровождает действующих лиц на всем протяжении действия. Любовь простых людей к Куме и ненависть к ней Мамырова оттеняют образ самой Настасьи. Народ защищает свою любимицу, предупреждая ее об опасности, оплакивает ее. Народ был введен в последнее действие оперы (заменившее IV и V акты пьесы) по желанию композитора. Чайковский вычленил из массы поразительные по своей жизненной силе и яркости фигуры кулачного бойца Кичиги, бродяги-чернеца Паисия (образ, не уступающий лучшим характерным созданиям Мусоргского) и др. Но в центре драмы — носители основного действия: Настасья, княгиня, князь, княжич.

Чайковский, создавая образ Настасьи, раскрыл духовное богатство этой недоуменной натуры. Артистка Э. Павловская, которой предназначалась партия, увидела в ней только «гулящую бабу». Возражая, композитор дал яркое столкновение образа любимой героини: «Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой... только негде было высказаться. Сила эта в любви. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать все». «Княгиня у меня будет тоже в своем роде сильной натурой. Если вы поняли этот характер только как тип ревнивой влюбленной старухи, то, значит, эта роль была скверно исполнена. Она ревнива не к личности князя, а к своему княжескому достоинству; она, одним словом, бешеная аристократка, помешанная на соблюдении чести рода и готовая отдать ради нее жизнь и идти на преступление».

Отводя упрек Э. Павловской, что в дуэте Кумы с княжичем (III д.) будто бы слишком низка тесситура, композитор писал: «Вначале все речи Настасьи спокойны, слегка насмешливы, потом любовь выражается робко, нежно — словом, речи ее таковы, что нет повода для высоких нот. Как только чувство берет верх над срывающейся ее робостью, так тотчас и тесситура выше». «Чародейка» — произведение исключительно своеобразное, ставящее перед артистами большие и сложные задачи, особенно в передаче речитативов. Далеко не все исполнители первого спектакля справились со своей задачей. Выше всех были М. Славина — властная, суровая Княгиня, И. Мельников — Князь и особенно Ф. Стравинский — дьяк Мамыров. В его исполнении образ изувера приобрел особую силу. Короткая речитативная фраза Мамырова по адресу князя: «Меня, меня плясать заставлял», — вызывала аплодисменты. В целом же опера большого успеха не имела и выдержала только двенадцать представлений, последнее — 12 октября 1888 г.

2 февраля 1890 г. состоялась премьера «Чародейки» в Москве, но плохо разученный спектакль вовсе не имел успеха; опера при жизни композитора в Москве не исполнялась. Это прекрасное произведение было оценено лишь в XX в. В Большом театре п/у В. Сука, в исполнении К. Держинской, Н. Обуховой, Л. Савранского опера получила глубокое и правдивое истолкование. И все же взгляд на «Чародейку» как на произведение, уступающее лучшим операм Чайковского, сохранился. Это мнение было развеяно спектаклем Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (22 марта 1941 г.) п/у А. Пазовского. Он раскрыл безграничное богатство гениальной партитуры, ее лирику и драматизм. Либретто подверглось переработке С. Городецкого. Успеху спектакля особенно способствовали С. Преображенская — Княгиня, Г. Нэлепп — Княжич, О. Кашеварова — Настасья. Опера ставилась в Горьком (1941), Алма-Ате (1954), Москве (Большой театр, п/у Е. Светланова, реж. Л. Баратов).

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС (La voix humaine) — опера Ф. Пуленка, в одном д., текст Ж. Кокто. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 17 февраля 1959 г.

«Человеческий голос» — своеобразная музыкальная монодрама. Женщина, оставленная возлюбленным, в последний раз разговаривает с ним по телефону. На сцене она одна. Реплики ее собеседника не слышны, и о них слушатель может догадаться по реакции женщины. Все действие оперы состоит из ее большого диалога с отсутствующим партнером, диалога, воплощенного в форме драматического монолога. Внешнего действия в опере нет. Все сосредоточено на раскрытии внутренней драмы. Выразительна вокальная партия, в которой мелодия гибко передает оттенки чувств и душевного состояния героини; богатый тембрами оркестр раскрывает тему страдания человека, его тоски по счастью.

«Человеческий голос» — произведение высокого гуманизма и драматической силы. В СССР опера впервые исполнена в Москве в концерте (1965) п/у Г. Рождественского. Первая постановка — Москва, Большой театр, 1965 г.

ЧЕРЕВИЧКИ — комико-фантастическая опера П. Чайковского, в 4-х д. (8 к.), либр. Я. Полонского по повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством»; первонач. ред. — *Кузнец Вакула* (1874). Первая постановка — Москва, Большой театр, 19 января 1887 г., п/у автора; Москва, Частная русская опера, 30 января 1902 г., п/у М. Ипполитова-Иванова; Петербург, Мариинский театр, 29 декабря 1906 г., п/у Э. Направника.

Мысль о переработке «Кузнеца Вакулы» созрела у Чайковского в начале 80-х гг. В 1884 г. он писал издателю П. Юргенсону: «А вот «Кузнеца Вакулу» так непременно переделаю. Я глубоко убежден, что он этого стоит». В конце года композитор наметил план переработок и в феврале 1885 г. приступил к их осуществлению. Работа захватила и увлекла Чайковского. Он писал артистке Э. Павловской 20 февраля 1885 г.: «Ра-

ботаю я с усердием и любовью. Мой «Кузнец Вакула», поверьте, будет весьма изрядной оперой... Написал совершенно новые сцены; все, что было худого, выбросил, что хорошо — оставил, облегчил массивность и тяжеловесность гармоний, — одним словом, сделал все, что нужно, дабы извлечь оперу из забвения, коего, право, она не заслуживала». К концу марта новая редакция была завершена. Переработке подверглась вся опера, за исключением нескольких номеров. Заново сочинены дуэты Вакулы и Оксаны, финал 2-й к. I д., песня Школьного учителя, квинтет в 1-й к. II д., куплеты Светлейшего. В результате изменений, коснувшихся и гармонизации, и оркестровки, появления новых сцен, изъятия ряда эпизодов опера приобрела совершенно другой характер. Чайковский сам сочинил текст новых номеров. Тогда же опера получила, в отличие от прежней редакции, новое название (по желанию автора).

В музыке «Черевичек» повесть Гоголя нашла своеобразное воплощение. Всего ярче здесь выражена тема любви Вакулы и Оксаны, приобретающая лирический и углубленно драматический характер. Таковы основанная на подлинной украинской песне ария Вакулы «Чует ли, девица, сердце твое» и сцена у замерзшей реки с плачем русалок и сумрачными ответами Лешего, передающая душевное смятение Вакулы. Драматизирован и образ Оксаны по сравнению с гоголевским. Оксана в опере любит Вакулу, но скрывает свое чувство. «Ведь люблю и мучу», — поет Оксана, и эти слова ее могут служить эпиграфом ко всей опере, — писал Б. Асафьев. Образ, созданный Чайковским, по психологической тонкости и вдохновенному лиризму — один из прекраснейших в русской опере. Но сфера лирики, драмы любви и ревности, хотя и гениально воплощенная в музыке, не исчерпывает богатства ее образного содержания. Чайковский отразил и фантастику гоголевской повести. Но и здесь он несколько ее переосмыслил. В опере Бес отличается от глуповатого, самодовольного, одуряченного человеком черта, каким он выступает и в народных сказках, и у Гоголя. У Чайковского образ сложнее и драматичнее. Бес — то грозный заклинатель сил природы, обрушивающий метель на обитателей Диканьки (и эта метель отнюдь не так безобидна), то лукавый проказник, то пылкий влюбленный. С образом Беса в опере связана линия темных сил, выступающих против Вакулы, но побежденных волей человека. Самое значительное завоевание композитора — образ Солохи. Сцены, в которых она выступает, — лучшие в «Черевичках». Солоха в опере — лукавая, хитрая, неотразимо привлекательная. Для обрисовки «ведьмовской» природы Солохи композитор применяет стремительные танцевальные ритмы «бесовского гопака». Но Солоха не только ведьма — лукавая и плутоватая баба, умеющая найти с каждым из своих поклонников нужный язык, умеющая притворщица. Солоха обнаруживает свою человеческую и человеческую сущность в дуэте с Оксаной (последнее действие), пронизанном интонациями украинских «голосинь» — плачей.

В бесовке Солохе пробуждается мать, оплакивающая погибшего, как она думает, сына...

Более скупо очерчены образы Чуба и Головы. Они действуют преимущественно в одной картине (хата Солохи), т. к. сцена с мешками во время колядки сжата либреттистом. Однако ансамбль поклонников Солохи в мешках (3-я к.) — один из самых ярких комедийных ансамблей в мировой оперной литературе. Из второстепенных персонажей нужно выделить Школьного учителя (дьяка), наделенного выразительнейшей и остро характерной песенкой «Баба к бесу привязалась», заставляющей вспомнить о Мусоргском. Большую роль в музыкальной драматургии оперы занимают народные сцены. Вся история любви Вакулы и Оксаны, их ссора и примирение разворачиваются при участии народа. Колядка (2-я к. II д.) — пример исключительного музыкально-драматургического мастерства Чайковского. Хор разбит на несколько групп, то как бы перекликающихся друг с другом в диалоге, то сливающихся в одну массу. Хоровая колядка предваряет и подготавливает появление Оксаны. Сцена Вакулы и Оксаны и песня о черевичках проходят на хоровом фоне: народ принимает участие в судьбе героев. Но вместе с тем хор нигде не выдвигается на первый план, не заслоняет личной драмы.

В приемах использования украинской народной песни Чайковский проявил лучшие качества своего композиторского гения. Он внимательно вслушивался в украинскую песню, стремясь изучить интонации, характерные для нее, сохраняя особенности, ей одной свойственные, и выявляя внутреннюю близость и родство с русской песней. Подобно тому, как Гоголь передавал украинский колорит средствами русского языка, так и Чайковский воссоздавал украинский колорит средствами русской музыкальной речи. «Украинизмы» Чайковского — не стилизация, а гениальное обобщение украинского мелоса, мастерское использование метода украинских «попоек», а не цитирование. Исключение — арии Оксаны «Цвела яблонька» и Вакулы «Чует ли, девица», опирающиеся на подлинные украинские народные мелодии.

Своеобразно и глубоко воссоздав среду, характер действия, образы героев, Чайковский обнаружил исключительное стилистическое чутье и в целом, и в деталях. Примером может быть хотя бы решение сцены во дворце. Не было ничего более легкого, чем построить ее контрастно по отношению к предыдущим, передав блеск придворного бала. Но у Гоголя вся эта роскошь и величие даны через восприятие Вакулы. «Что за лестница! — шептал про себя кузнец, — жаль ногами топтать. Экие украшения!.. боже ты мой, что за перила! какая работа! тут одного железа рублей на пятьдесят пошло». Чайковский следует за Гоголем — интонации и ритмы народной песни и танца пронизывают музыку шестой и седьмой «дворцовых» картин: мир их услышан и выражен через восприятие Вакулы.

Опера, первые спектакли которой дирижировал автор, имела шумный внешний успех, адресованный

в большей мере самому композитору, нежели его произведению. Несмотря на большой успех премьеры, опера выдержала только семь представлений (считая два спектакля 1886 г.) и была снята «за отсутствием сборов». Критика не смогла в полной мере оценить достоинства произведения. При жизни композитора его опера больше не исполнялась, и новая постановка была осуществлена лишь в 1902 г. на сцене Московской частной русской оперы. Спектакль имел большой успех, как и последующая постановка в Петербурге (Мариинский театр). И все же в полном смысле слова репертуарной опера не сделалась. Прекрасное произведение по-новому прозвучало в советском театре. «Черевички» исполнялись на Украине (Киев, Харьков) и на других сценах. Особенно удачной следует признать постановку Большого театра СССР 14 января 1941 г. п/у А. Мелик-Пашаева, впервые раскрывшую во всей полноте богатство музыки. На сцене развернулась яркая картина жизни украинского села, в которую органически вписывались лирические, характерные образы. Мягким юмором отмечено было исполнение партии Чуба М. Михайловым, а роль Беса в исполнении Ал. Иванова явилась подлинным украшением спектакля. Проникновенно и глубоко передавали партии Оксаны и Вакулы Г. Панова и Г. Большаков. Спектакль, высокомузыкальный и поэтический, лукавый, насыщенный юмором и фантастикой, является лучшей постановкой оперы за всю ее сценическую историю.

ЧЕРТ И КАЧА (Certe a Kaca) — опера А. Дворжака, в 3-х д., либр. А. Венига. Первая постановка — Прага, Национальный театр, 23 ноября 1899 г.

Сюжетные мотивы оперы Дворжак нашел в сборнике чешских народных сказок, составленном Б. Немцовой, и в пьесе И. К. Тыла «Черт на земле». Опера проникнута народным духом, в ней органически сочетаются социальные, бытовые и сказочно-фольклорные мотивы.

Упрямая, злоязычная Кача попадает в ад, куда ее увлек черт Марбуэль. Но черт сам не рад своей добыче: Кача помыкает им, как мужем, не дает покоя никому в пекле. Чтобы избавиться от надоедливой и упрямой девки, черти пытаются подкупить пастуха Ирку, спустившегося за девушкой в ад. Но Ирка не нужны деньги, он хочет помочь односельчанам избавиться от жестокого управляющего помещицы-княгини, который мучит крестьян. Ирка избавляет чертей от Качи в обмен на обещание помочь крестьянам. Когда черт приходит за душой княгини, та, чтобы спастись, соглашается освободить крестьян от барщины. Ирка прячет в соседней комнате Качу; услышав ее голос, дьявол кидается наутек.

Бесхитростный народный юмор, оптимизм пронизывают музыку. Мелодика, близкая народной песне, танцевальные ритмы, чешский национальный дух определяют стиль произведения. В соответствии с народной сказкой фантастические образы лишены устрашающего характера. Народу черти не страшны, напротив, это они боятся людей. Только для помещиков и управляющих

оперы. В основе «Ивана Сусанина» лежит высокая патриотическая идея: во имя спасения отчизны герой жертвует жизнью. Чрезвычайно существенно то, что подвиг совершает простой крестьянин. Это первый пример подобного решения патриотической темы. Конечно, и в старой опере герои совершали подвиги, но чаще всего ради спасения любимого человека. Сопоставление «Ивана Сусанина» с «Вильгельмом Теллем» Россини подчеркивает своеобразие идейно-драматургической концепции Глинки. Различие не только в том, что Телль — не крепостной крестьянин, а охотник, стрелок, но и в том, что он, убивая порабощателя отчизны, казнит тем самым и своего личного врага, иначе говоря, спасает и собственную жизнь. В действиях Сусанина личные мотивы отсутствуют. Губя врагов, он погибает сам.

Телль возвышается над массой, Сусанин — подлинный сын народа, неотделимый от него. Интонационный строй его партии органически родственен хоровому. На место погибшего Сусанина встанут другие представители народа. В этом основная особенность трактовки Глинкой патриотической темы.

Другая особенность заключается в характере контрастного противопоставления двух лагерей — русского и вражеского ему шляхетского — песенного и танцевально-инструментального. Русский лагерь — индивидуализирован, и вместе с тем, как было сказано, герой неотделим от массы; вражеский — лишен индивидуализации.

От «Ивана Сусанина» произведения эпико-героического, прямой путь ведет к историческим операм русских композиторов — к «Псковитянке», «Борису Годунову», «Князю Игорю» и «Сказанию о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Вторая опера Глинки — «Руслан и Людмила» — является собой высокое единство героического эпоса, сказочной фантастики, вдохновенного лиризма. Здесь тема противопоставления добра и зла, любви и ненависти носит обобщенный характер.

В «Руслане и Людмиле» музыка раскрывает национальную природу героев, русский и восточный мир, а в характеристике мудрого Финна Глинка с исключительным мастерством использовал подлинную народную финскую песню.

В опере Глинки был открыт мир Востока, получивший позднее столь яркое воплощение в отечественной музыке.

Новый этап на пути движения к реализму и психологической правде знаменовали оперы А. Даргомыжского «Русалка» и «Каменный гость». Первая явилась подлинной социально-психологической музыкальной драмой. Трагедия обездоленной и покончившей с собой дочери мельника, страдания обезумевшего от горя отца, позднее раскаяние виновника драмы — Князя переданы в музыке с предельной убедительностью. Как и Глинка, Даргомыжский добивался правды выражения чувств и в вокальной мелодике.

Высшим завоеванием композитора на пути интона-

ционного реализма явился «Каменный гость» — произведение, в котором Даргомыжский открыл новые пути в сфере речитатива, музыкальной речи, передающей безграничное разнообразие оттенков человеческих чувств.

Произведения Глинки и Даргомыжского наметили основные вехи последующего развития русской оперы на пути к новым завоеваниям реализма.

В творчестве М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Бородина, при всем различии индивидуальных стилей, характера творчества, в разной мере, конечно, проявилась эта связь с великими предшественниками.

Для Бородина в «Князе Игоре», как и для Римского-Корсакова в «Снегурочке», внутренне более родственной оказалась традиция «Руслана и Людмилы», тогда как для создателя «Бориса Годунова» в равной мере близки принципы «Ивана Сусанина» и «Каменного гостя».

В лирических вдохновенных операх Чайковского проявились тенденции, идущие от Глинки (Горислава — Татьяна), но он не прошел мимо психологического драматизма и жанризма Даргомыжского.

Великие русские композиторы середины и конца XIX в. не только продолжали и развивали традиции, они открывали и создавали новое. В «Иване Сусанине» русский народ, его отдельные представители едины в патриотическом устремлении. Мусоргский в «Борисе Годунове» и «Хованщине» показал социальные противоречия и расхождение внутри страны.

В опере Глинки у народа один враг — чужеземные захватчики; в «Борисе Годунове» воплощен непримиримый антагонизм массы и царя, вернее — царской власти. И этим пользуются враги России, несущие на ее землю разорение, кровь, пожар. В «Хованщине» противоречие еще глубже, так как в борьбе столкнулись интересы народа, честолюбие, жажда власти князя Голицына, начальника стрельцов князя Хованского и безнадёжная попытка раскольников спасти то, что они считают правдой. Попытка эта обречена на гибель, ибо старый мир обречен. Отсюда трагизм великих народных музыкальных драм Мусоргского, проникнутых пламенной любовью к родине.

В операх-сказках Римского-Корсакова воспета красота, поэзия народной жизни, очарование русской природы и духовное родство с нею человека. Они полны веры в жизнь, в торжество добра и света, подлинно оптимистичны. Но композитор не закрывает глаза и на мрачные стороны действительности. Поэтому наряду со светлыми образами в его операх появляются и темные. Мудрого и доброго царя Берендея сменяет злобный Кашей, добродушного Салтана — подлый Додон. Но композитор верил в гибель зла и торжество справедливости.

Римский-Корсаков был не только мудрым сказочником. Он обращался к русской истории, рисуя трагические ее страницы. Таковы «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» — великие эпические картины. С несравненной силой и драматиз-

дьявол страшен. Отсюда резкий контраст между тем, как относятся к нечистой силе Ирка, Кача и княгиня (III д.).

Есть нечто общее в том, как рисуют ад чешская народная сказка и Дворжак, с одной стороны, и Гоголь, — с другой. Знакомая с музыкой «Черта и Качи», слушатель-зритель как бы попадает в обстановку, хорошо знакомую по «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Впервые на советской сцене опера А. Дворжака поставлена в Перми (1956).

ШАХСЭНЭМ — опера Р. Глиэра, в 4-х д. (5 к.), либр. Дж. Джабарлы и М. Гальперина. Первая постановка — Баку, 17 марта 1927 г. (на русском языке), п/у А. Павлова-Арбенина. Новая редакция оперы была исполнена впервые на азербайджанском языке в Баку 4 мая 1934 г. п/у Р. Глиэра. Спектакль был показан в Москве на декаде азербайджанского искусства в 1938 г.

В 1923 г. Наркомпрос Азербайджана поручил Глиэру написать оперу, в основу которой были бы положены народные напевы. Композитор провел огромную работу по изучению и записи азербайджанского песенного фольклора и в созданной им опере мастерски его использовал. Глиэр внимательно вслушивался в исполнительскую манеру народных певцов, изучал старинные мугамы. В сцене состязания ашугон он воссоздал импровизационный стиль исполнителей. Опера явилась крупнейшим завоеванием национальной музыки. По глубине проникновения в народное творчество произведение Глиэра остается одной из лучших советских опер, хотя она и не свободна от некоторых недостатков (статика, обилие дивертисментных номеров).

В основе оперы — предание о народном певце Ашиге (ашуге) Гарибе, использованное, как известно, Лермонтовым в сказке «Ашик Кериб». Дочь Бахрам-бека, прекрасная Шахсэнем, любит молодого Гариба, но отец хочет выдать ее замуж за шаха Веледа, сильного и жестокого феодала. Гариб должен бежать. Шахсэнем дает клятву ждать его семь лет. Истекает срок, и ничто не может помешать свадьбе Шахсэнем и шаха Веледа, тем более что девушка убеждена в смерти ашуга. Гариб далеко, и ему не преодолеть многих сотен верст, отделяющих его от возлюбленной. Народ дарит своему певцу быстрогого волшебного коня, и Гариб поспевает вовремя. Победу верной любви вынуждены признать Бахрам-бек и шах Велед.

ЭДИП (Oedipe) — опера Дж. Энеску, в 4-х д. с прологом и эпилогом, либр. Э. Флега. Первая постановка — Париж, «Гранд-Опера», 13 марта 1936 г.

«Эдип» — единственная опера выдающегося румынского композитора, скрипача, дирижера и пианиста Энеску, труд всей его жизни. Предание об Эдипе, которому судьбой было предначертано совершить двойное преступление: убить отца и стать мужем собственной

матери, — привлекло композитора своим драматизмом. Энеску стремился показать Эдипа как героя, вступающего в борьбу с неумолимой судьбой, бросающего вызов богам. Поэтому он не ограничился использованием трагедии Софокла «Царь Эдип», завершающейся катастрофой, но показал всю жизнь героя. Финал оперы — моральная победа Эдипа — опирается на трагедию Софокла «Эдип в Колоне». Мужество, благородство, воля, нравственное достоинство воплощены в образе Эдипа, созданном композитором. Ключ к его замыслу — сцена со сфинксом, чудовищем, преграждающим доступ в город Фивы. Энеску и его либреттист построили эту сцену как антитезу добра и зла. Сфинкс вопрошает Эдипа: «Есть ли на свете существо, способное победить судьбу?» Эдип отвечает: «Это — человек».

Музыкальный язык оперы исключительно своеобразен. В народных сценах, особенно в идиллических эпизодах начала оперы, использованы мелодии и ритмы румынских песен. Композитор не прибегает к стилизации, как И. Стравинский в «Царе Эдипе», но стремится передать общечеловеческий характер трагедии своего героя, адресуясь непосредственно к чувству слушателя. В опере нет больших арий, ансамблей. Преобладает декламационно-речитативное начало в сольных партиях. Хор разделяется на женские и мужские группы, как бы ведущие диалог. Яростен и выразителен оркестр. «Эдип» — высочайший образец гуманистической музыкальной трагедии, произведение благородного вкуса и тонкого мастерства.

ЭНЕИДА — опера Н. Лысенко, в 3-х д., либр. Н. Садовского по мотивам поэмы И. Котляревского. Первая постановка — Киев, 23 ноября 1910 г.

Действие оперы разворачивается на земле и на Олимпе, в обители богов. Если тема Дидоны и Энея получила одухотворенно-лирическое воплощение, то сцены богов носят сатирический характер. Котляревский в поэме дал пародийную бурлескную трактовку мифа и поэмы Вергилия. Лысенко насытил бурлеск злободневным политическим содержанием. Боги на Олимпе — это сатирическое изображение паразитарного самодержавного строя. Бог войны Марс — грубый солдафон, «грозный» Юпитер — надутый фанфарон, трус и обжора. Боги проводят время в непрерывных кутежах, пропивая все, что зарабатывают люди. Музыкальные портреты Марса, Юпитера и Бахуса носят бравурный характер. Венера поет виртуозно-колоратурный вальс. В основу музыкальной характеристики Энея и его дружины положена украинская народная песня. Сочетание украинской песенности, лирики, бурлеска, буффонады придает особое своеобразие опере. Лучшие страницы ее — прощание Энея и Дидоны (финал), картина моря.

Новую оркестровую редакцию оперы осуществил Б. Лятошинский, а позднее — Б. Нахабин; в его редакции опера была с успехом поставлена в Киеве, на сцене Театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (в 1959).

Юдифь — опера А. Серова, в 5-ти д., либр. К. Званцева и Д. Лобанова при участии А. Майкова. Первая постановка — Петербург, Марининский театр, 16 мая 1863 г., п/у К. Лядова; Москва, Большой театр, 15 сентября 1865 г.

В 1860 г. Серов увидел исполнение выдающейся итальянской артисткой А. Ристори роли Юдифи в одноименной трагедии П. Джакометти и тогда же решил написать оперу на этот сюжет.

Тема оперы заимствована из предания, не вошедшего в канонический текст Библии. Город Ветилуя осажден ассирийскими войсками, возглавляемыми Олоферном. Голод и смерть грозят жителям. Смелая Юдифь отправляется в лагерь врага. Олоферн покорен ее красотой. Он устраивает пиршество и, опьянев, впадает в забытие. Юдифь отрубает ему голову и возвращается в Ветилую. Войска ассирийцев, увидев голову своего военачальника, водруженную над крепостной стеной, в ужасе разбегаются.

Несмотря на то, что образы, ситуации, эпоха — все в «Юдифи» далеко от русской действительности, Серов в своей опере опирался на принципы, выработанные русской оперной традицией. В основе драматургии — яркий контраст сурового образа осажденной Ветилуи и ассирийского лагеря, показанного в ослепительном блеске.

Несомненно, что на принципах оперы сказалось воздействие драматургии «Ивана Сусанина». Противопоставляя два враждебных мира, охарактеризовав каждый из них ярко, броско, театрально, Серов воплотил и сконцентрировал эту контрастность в образах антагонистов — Юдифи, олицетворяющей моральную чистоту, веру в незыблемость законов, установленных богом, и Олоферна — хищника, насильника и тирана, опьяненного властью, раба своих инстинктов.

Образы главных героев, выписанные на ярком живописном фоне, лишены динамики. Они даны скульптурно, крупно, но без психологических нюансов. Музыка убеждает и покоряет силой и яркостью темперамента. Первое исполнение имело огромный успех, его признали даже те, кто принадлежал к противоположному Серову лагерю, напр. Мусоргский. В основных партиях выступали позднее выдающиеся русские артисты, среди которых особо выделялись Ф. Стравинский, Ф. Шаляпин, Ф. Литвин.

В оперном театре Ф. Стравинский был предшественником Шаляпина в слиянии вокального и драматического начал. По свидетельству современников, созданный им образ Олоферна поражал своей силой, историзмом, драматической экспрессией. Э. Старк вспоминал: «Его внешность была чрезвычайно рельефна: очень смуглое лицо, на котором резко выделялись огромные белки глаз, орлиный, хищно изогнутый нос, крупные чувственные губы, приоткрывавшие ряд ослепительно белых зубов... руки сухие и жилистые, тело худое и гибкое; весь он казался точно высушенным и опаленным жгучим солнцем его родины; движения быстрые, стремительные...

он напоминал собою породистого хищного зверя, и когда внезапно приподнимался со своего ложа с кинжалом в руке, он и впрямь похож был на какую-то большую хищную кошку, приготовившуюся кинуться на добычу. В соответствии с этой, в высшей степени своеобразной, яркой пластикой была и вся тональность музыкальной речи, все переходы от необузданного гнева и ярости к внезапно запылавшей чувственности и потом к гордой властности были очень выразительны... Весь IV акт, сцену оргии Стравинский вел с такой яркой выразительностью, что держал зрительный зал буквально в состоянии нервного напряжения».

Шаляпин — артист иной эпохи. Его искусство было тоньше, глубже, богаче. Партия Олоферна принадлежала к его лучшим созданиям. Но в чем-то, вероятно, Стравинский был ближе к замыслу Серова. Шаляпин лепил внешний рисунок роли, исходя из памятных ассирийской скульптуры, воссоздавая с присущим ему мастерством пластику древнего искусства. Гениальный артист наполнял эту условную форму богатейшим психологическим содержанием.

Непревзойденной исполнительницей партии Юдифи была Ф. Литвин, создавшая сильный образ народной героини. Легко преодолевая трудную tessitura этой партии, великая певица раскрывала мужество, чистоту и нравственное благородство Юдифи, пожертвовавшей своей честью, разделившей ложе с тираном для того, чтобы освободить от ига свой народ. Литвин выступала в «Юдифи» вместе с Шаляпиным в Париже. Партию Ахиора исполнял И. Ершов. Замечательными исполнительницами роли Юдифи были также Н. Ермоленко-Южича и М. Валицкая.

Ярослав мудрый, опера Ю. Мейтуса, в 3-х д. (6 к.), либр. А. Васильевой. Первая постановка — Донецк, Театр оперы и балета, 1973 г.

В основу оперы положена одноименная драматическая поэма И. Кочерги, привлекавшая внимание и других композиторов. Талантливое поэтическое произведение не случайно названо драматической поэмой. В ней действительно главенствует эпическо-повествовательное начало.

Композитор и либреттист подвергли текст пьесы переработке — и это неизбежно, ибо у оперы иные законы, — отбросили ряд сцен, не связанных с основным действием, уменьшили количество персонажей, усилили динамику. В пьесе только однажды упоминается о набеге печенегов на Киев, в опере он является существенным действенным мотивом — и начало, и финал произведения связаны с отражением вражеских орд. Опасность, нависшая над Киевом, тем более велика, что во главе печенегов стоит брат Ярослава Святополк, предатель и убийца, прозванный за свои злодеяния Окаянным. Ярослав стремится объединить Русь, ищет союза с Новгородом, чтобы общими силами противостоять врагам. А их немало — церковники, жена Ярослава Ингигерда,

дочь шведского короля Олафа, покровительствующая викингам.

Ярославу удается победить козни противников, укрепить единство Руси, завязав прочные связи с другими государствами. В пьесе Кочерги значительное место занимает история замужества дочери Ярослава Елизаветы с Гаральдом, будущим королем Норвегии. Композитор и либреттист, сохранив этот важный эпизод, ввели и другой, не менее существенный, — брак младшей дочери Ярослава Анны с французским королем Генрихом I.

«Ярослав Мудрый» — музыкальная драма, развивающая классические традиции, проникнутая духом подлинного историзма.

Аренский Антон Степанович (1861—1906) — рус. композитор: Рафаэль — 169
 Аркас Николай Николаевич (1852—1909) — укр. композитор: Катерина — 100
 Барток Бела (1881—1945) — венг. композитор: Замок герцога Синяя Борода — 83
 Беллини Винченцо (1801—1835) — итал. композитор: Норма — 141
 Берг Альбан (1885—1935) — австр. композитор: Воцтек — 56
 Берлиоз Гектор Луи (1803—1869) — франц. композитор: Бенвенуто Челлини — 37
 Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — нем. композитор: Фиделио — 227
 Бизе Жорж (1838—1875) — франц. композитор: Искатели жемчуга — 92, Кармен — 98
 Бойто Арриго (1842—1918) — итал. композитор: Мефистофель — 133
 Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — рус. композитор: Князь Игорь — 104
 Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825) — рус. и укр. композитор: Алкид — 27
 Бриттен Бенджамин Эдвард (1913—1976) — англ. композитор: Давай-те ставь оперу! — 62, Сон в летнюю ночь — 201
 Вагнер Рихард (1813—1883) — нем. композитор: Кольцо нибелунга — 109 (Золото Рейна — 110, Валькирия — 111, Зигфрид — 112, Закат богов — 112), Летучий голландец — 119, Лознгрин — 120, Нюрнбергские мейстерзингеры — 144, Тангейзер — 205, Тристан и Изольда — 214
 Вебер Карл Мария (1786—1826) — нем. композитор: Вольный стрелок — 54, Оберон — 146
 Вейль (Вайль) Курт (1900—1950) — нем. композитор: Трехгрошовая опера — 214

Верди Джузеппе (1813—1901) — итал. композитор: Аида — 24, Бал-маскарад — 34, Дон Карлос — 74, Отелло — 154, Риголетто — 170, Сила судьбы — 191, Травната — 211, Трубадур — 217, Фальстаф — 223
 Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) — рус. композитор: Аскольдова могила — 32
 Гаджибеков Узеир Абдул Гусейн оглы (1885—1948) — сов. композитор: Аршин мал алан — 31, Лейли и Меджнун — 117
 Гайдн Франц Йозеф (1732—1809) — австр. композитор: Аптекарь — 30
 Гершвин Джордж (1899—1937) — амер. композитор: Порги и Бесс — 163
 Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — рус. композитор: Иван Сусанин — 88, Руслан и Людмила — 178
 Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874—1956) — сов. композитор: Шахсэним — 240
 Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — австр. композитор: Ифигения в Авлиде — 93, Ифигения в Тавриде — 94, Орфей и Эвридика — 153
 Гретри Андре Эрнест Мадест (1741—1813) — франц. композитор: Рихард Львиное Сердце — 171
 Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956) — рус. композитор: Добрыня Никитич — 71
 Губаренко Виталий Сергеевич (р. 1934) — сов. композитор: Гибель эскадры — 60, Письма любви — 162
 Гулак-Артемовский Семен Степанович (1813—1873) — укр. композитор: Запорожец за Дунаем — 84
 Гуно Шарль Франсуа (1818—1893) — франц. композитор: Ромео и Джульетта — 174, Фауст — 225
 Данькевич Константин Фе-

дорович (1905—1984) — сов. композитор: Богдан Хмельницкий — 38
Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — рус. композитор: Каменный гость — 97, Русалка — 175
Дворжак Антонин (1841—1904) — чеш. композитор: Черт и Кача — 239
Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — франц. композитор: Пеллеас и Мелизанда — 158
Делиб Клеман Филибер Лео (1836—1891) — франц. композитор: Лакме — 116
Держинский Иван Иванович (1909—1978) — сов. композитор: Судьба человека — 203, Тихий Дон — 208
Долидзе Виктор Исидорович (1890—1933) — сов. композитор: Кето и Котэ — 103
Доницетти Гаэтано (1797—1848) — итал. композитор: Дон Паскуале — 76, Любовный напиток — 123, Лючия ди Ламмермур — 125
Жиганов Назиб Гаязович (р. 1911) — сов. композитор: Муса Джалиль — 138
Заринь Маргер Оттович (р. 1910) — сов. композитор: К новому берегу — 103
Исмаилов Загир Гарипович (р. 1917) — сов. композитор: Салават Юлаев — 183
Кабалевский Дмитрий Борисович (р. 1904) — сов. композитор: Кола Брюньон (Мастер из Кламси) — 108, Никита Вершинин — 141, Семья Тараса — 190
Калинин Алфред Янович (1879—1951) — сов. композитор: Банюта — 36
Капп Эуген Артурович (р. 1908) — сов. композитор: Огни мщения — 148
Карминский Марк Веняминович (р. 1930) — сов. композитор: Десять дней, которые потрясли мир — 69
Касьянов Александр Александрович (р. 1891) — сов. композитор: Степан Разин — 203
Кирейко Виталий Дмитриевич (р. 1926) — сов. композитор: Лесная песня — 118
Коваль Мариан Викторович (1907—1971) — сов. композитор: Емельян Пугачев — 83

Кодай Золтан (1882—1967) — венг. композитор: Хари Янош — 229
Леонкавалло Руджеро (1857—1919) — итал. композитор: Паяцы — 157
Лысенко Николай Витальевич (1842—1912) — укр. композитор: Наталка Полтавка — 139, Рождественская ночь — 174, Тарас Бульба — 207, Утопленница — 222, Энеида — 241
Майборода Георгий Иларионович (р. 1913) — сов. композитор: Арсенал — 31, Милана — 134
Масканьи Пьетро (1863—1945) — итал. композитор: Сельская честь — 189
Массне Жюль Эмиль Фредерик (1842—1912) — франц. композитор: Вертер — 47, Манон — 130
Матинский Михаил Алексеевич (1750—1820) — рус. композитор: Санктпетербургский гостинный двор — 184
Мейербер Джакомо (1791—1864) — франц. композитор: Африканка — 33, Гуеноты — 61, Роберт-Дьявол — 172
Мейтус Юлий Сергеевич (р. 1903) — сов. композитор: Братья Ульяновы — 45, Молодая гвардия — 137, Украденное счастье — 221, Ярослав Мудрый — 243
Молчанов Кирилл Владимирович (1922—1982) — сов. композитор: Каменный цветок — 98
Монтеверди Клаудио Джованни Антонио (1567—1643) — итал. композитор: Орфей — 152
Моношюк Станислав (1819—1872) — польский композитор: Галья — 59, Зачарованный замок (Страшный двор) — 85
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — австр. композитор: Волшебная флейта — 53, Дон Жуан — 72, Похищение из серала — 164, Свадьба Фигаро — 185
Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — рус. композитор: Борис Годунов — 39, Сорочинская ярмарка — 202, Хованщина — 230
Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — рус. композитор: Дубровский — 76
Обер Даниель Франсуа Эспри (1782—1871) — франц. композитор: Немая из

Портичи — 140, Фра-Дьяволо — 228
Орф Карл (1895—1982) — нем. композитор: Умница — 222
Оффенбах Жак (1819—1880) — франц. композитор: Сказки Гофмана — 196
Паизиелло Джованни Грегорио Котальдо (1740—1816) — итал. композитор: Мельничиха — 132
Палиашвили Захарий Петрович (1871—1933) — сов. композитор: Абесалом и Этери — 24, Дачи (Сумерки) — 63
Перголези Джованни Баттиста (1710—1736) — итал. композитор: Служанка-госпожа — 198
Пёрселл Генри (1659—1695) — англ. композитор: Дидона и Эней — 70
Петров Андрей Павлович (р. 1930) — сов. композитор: Петр Первый — 159
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — сов. композитор: Война и мир — 51, Игрок — 91, Любовь к трем апельсинам — 124, Обручение в монастыре (Дуэнья) — 147, Повесть о настоящем человеке — 163, Семен Котко — 189
Пуленк Франсис (1899—1963) — франц. композитор: Человеческий голос — 236
Пуччини Джакомо (1858—1924) — итал. композитор: Боема — 38, Мадам Баттерфляй — 127, Манон Леско — 130, Тоска — 210, Турандот — 219
Равель Морис Жозеф (1875—1937) — франц. композитор: Дитя и волшебство — 71
Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — рус. композитор: Алеко — 27, Скупой рыцарь — 197, Франческа да Римини — 228
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — рус. композитор: Боярыня Вера Шелого — 44, Золотой петушок — 86, Кашей Бессмертный — 101, Майская ночь — 129, Млада — 136, Моцарт и Сальери — 137, Ночь перед рождеством — 142, Псковитянка — 167, Садко — 180, Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии — 192, Сказка о царе Салтане — 195, Снегурочка —

199, Царская невеста — 233
Россини Джоаккино Антонио (1792—1868) — итал. композитор: Вильгельм Телль — 48, Севильский цирюльник — 186, Сорока-воровка — 201
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — рус. композитор: Демон — 66
Сен-Санс Шарль Камиль (1835—1921) — франц. композитор: Самсон и Далила — 183
Серов Александр Николаевич (1820—1871) — рус. композитор: Вражья сила — 57, Рогнеда — 173, Юдифь — 242
Сметана Бедржих (1824—1884) — чеш. композитор: Далибор — 63, Проданная невеста — 165
Соколовский Михаил Матвеевич (ок. 1756—?) — рус. композитор: Мельник — козлун, обманщик и сват — 131
Спадавеккиа Антонио Эммануилович (р. 1907) — сов. композитор: Овод — 148
Спендиаров Александр Афанасьевич (1871—1928) — сов. композитор: Алмаст — 28
Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — рус. композитор: Орестея — 149
Тигранян Армен Тигранович (1879—1950) — сов. композитор: Ануш — 29
Тикоцкий Евгений Карлович (1893—1970) — сов. композитор: Девушка из Полесья — 64
Томас Шарль Луи Амбруаз (1811—1896) — франц. композитор: Миньон — 134
Хиндемит Пауль (1895—1963) — нем. композитор: Гармония мира — 60, Художник Матис — 232
Хренников Тихон Николаевич (р. 1913) — сов. композитор: В бурю — 46, Мать — 131
Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — рус. композитор: Воевода — 50, Евгений Онегин — 77, Иоланта — 91, Кузнец Вакула — 114, Мазепа — 128, Опричник — 149, Орлеанская дева — 150, Пиковая дама — 159, Черодейка — 234, Черевички — 236
Чимароза Доменико (1749—1801) — итал. композитор: Тайный брак — 204
Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887—

1966) — сов. композитор:
Декабристы — 65
Шебакин Виссарион Яковле-
вич (1902—1963) — сов.
композитор: Укрощение
строптивой — 221
Шостакович Дмитрий Дмит-
риевич (1906—1975) —
сов. композитор: Леди
Макбет Мценского уезда
(Катерина Измайлова) —
116, Нос — 142
Штраус Рихард Георг
(1864—1949) — нем. ком-
позитор: Кавалер с ро-
зой — 95
Щедрин Родион Константи-
нович (р. 1932) — сов.

композитор: Мертвые ду-
ши — 132
Энеску Джордже (1881—
1955) — рум. композитор:
Эдип — 240
Эрнесакс Густав Густавович
(р. 1908) — сов. компози-
тор: Берег бурь — 37
Юдаков Соломон (Сулей-
ман) Александрович
(р. 1916) — сов. компо-
зитор: Прodelки Майса-
ры — 167
Яначек Леоп (1854—1928) —
чеш. композитор: Ее
падчерица — 81, Катя
Кабанова — 101

мом он воплотил в «Царской невесте» образы русских женщин, жертв бесправия.

Могучее эпическое творение Бородина «Князь Игорь» по величию концепции, глубине воплощения двух противоположных миров — русского и половецкого, по яркости раскрытия национальных характеров можно сопоставить с величайшими созданиями отечественной литературы и живописи — «Войной и миром» Л. Толстого и полотнами В. Сурикова.

Особое место в русской опере занимают произведения Чайковского. Несомненно, композитор — величайший русский лирик. В одухотворенной, вдохновенной, задушевной мелодике Чайковского раскрывается внутренний мир героев, и более всего — героинь. Чайковский создал пленительные в своей чистоте и прелести образы девушек, созданных для счастья и обреченных на гибель. Высший драматизм судеб героинь Чайковского заключался в том, что жестокость жизни убивает красоту.

Чайковскому доступна и сфера трагедии — несравненные по драматической силе сцены в темнице и казнь Кочубея в «Мазепе», — и область юмора, жанрово-бытовая стихия — достаточно вспомнить поразительный по жизненной характеристике образ Солохи в «Черевичках».

Вершинные творческие завоевания Чайковского — «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», созданные на основе одноименных произведений Пушкина, в такой мере слились в нашем сознании с литературной первоосновой, что мы не властны (да и не хотим) отделить стихи и прозу Пушкина от музыки.

Значительное место в истории русской оперы занимают «Демон» А. Рубинштейна — лирическое воплощение романтической поэмы Лермонтова; благородная, величественная ораториального типа «Орестея» С. Танеева. Из трех опер С. Рахманинова, несомненно, наиболее значительна первая — «Алеко», в которой так ярко проявился щедрый мелодический дар молодого композитора.

В XIX в. сформировались национальные оперные школы, сыгравшие большую роль в духовной жизни народов. Это относится к Польше, Чехии, Венгрии и другим странам. С. Монюшко в «Гальке» с большой проникновенностью раскрыл трагическую судьбу крестьянской девушки, а в «Зачарованном замке» создал яркую картину быта старой Польши. Музыка Монюшко пронизана мелодикой и ритмами польских песен и танцев, согрета горячей любовью к родной стране.

В операх великих чешских композиторов Б. Сметаны, А. Дворжака, З. Фибиха, Л. Яначека раскрыты картины жизни народа — его история, героическая борьба за свободу; показаны прошлое и современность. Создатель чешской оперы Сметана показал жизнь родного народа и в сфере трагедии («Бранденбургцы в Чехии», «Далибор»), и светлого юмора, жизнеутверждающего оптимизма («Проданная невеста», «Поцелуй»). А последняя опера-оратория Сметаны «Либуше» — поэтический завет композитора, обращенный к современникам и потомкам, — гимн во славу родины и веры в ее будущее.

В украинской классической опере («Запорожец за

Дунаем» С. Гулака-Артемовского, «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка», «Утопленница», «Рождественская ночь» Н. Лысенко, «Катерина» Н. Аркаса) отражены обе стороны жизни — и комедия, и драма. Всего полнее, ярче и глубже жизнь украинского народа, его духовный склад и характер, его история и быт воплощены в музыке Лысенко, выросшей на почве фольклора.

Опираясь на национальные традиции, Лысенко своеобразно претворил и традиции русской классической музыки, прежде всего традиции Глинки. Перефразируя слова Стасова о том, что «Князь Игорь» Бородина — это младший брат «Руслана и Людмилы», можно сказать, что «Тарас Бульба» — это брат «Ивана Сусанина», близкий ему по крови и по духу, исполненный пламенной любви к родине. И в истории украинской музыки прекрасное произведение Лысенко сыграло роль, аналогичную опере Глинки в русской музыке.

Опера в XX в. вступила в новую фазу развития и в то же время пережила кризис, давший повод утверждать, что этот жанр утратил связь с действительностью и обречен на вымирание. Впрочем, подобные «прогносты» провозглашались и ранее — во времена Моцарта, в эпоху Россини и Верди. Отрицать наличие кризиса было бы неверно, но он был обусловлен не тем, что оперный жанр будто бы утратил жизненную силу, — ведь классическая опера находила и находит живой отклик у миллионов зрителей в наши дни. Кризис оперы в XX в. был обусловлен идейным кризисом буржуазного общества, социальными потрясениями, войнами, утратой контакта между композиторами и слушателями. Одной из причин кризиса было забвение традиций некоторыми композиторами.

Слушатель отвергал оперу, лишенную мелодии, лишенную глубокого идейного содержания, целостной драматургии. И тот же слушатель встречал восторженно произведения, обращенные к его уму и сердцу. А если даже иногда та или иная новая опера не сразу встречала справедливую оценку, то ведь и ранее многие шедевры, даже произведения Моцарта, Бетховена, Верди, Бизе, не сразу находили понимание у зрителей и критики.

Жизненность оперы XX в. подтвердили произведения Дж. Пуччини, Р. Штрауса, Л. Яначека, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Берга, П. Хиндемита, Б. Бриттена, К. Орфа, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского и многих других композиторов. Не может устареть жанр, в котором отражены проблемы, волнующие человечество, жанр, в котором сливаются музыка, поэтическое слово, сценическое действие, обращенный к разуму и душе человека.

Одним из ярчайших подтверждений художественной силы этого синтетического жанра является многонациональная советская опера, внесшая драгоценный вклад в сокровищницу мирового музыкального театра.

АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ — опера З. Палиашвили, в 4-х д. (5 к.), либр. П. Мирианшвили по мотивам грузинского эпоса «Этериани». Написанная в 1910—1917 гг., опера была впервые поставлена в Тифлисе, Грузинский театр оперы и балета, 21 февраля 1919 г. п/у автора. В 1924 г. была поставлена заново К. Марджанишвили. Театр неоднократно возвращался к этому произведению. В 1937 г. спектакль был показан в Москве на декаде грузинского искусства. Первую постановку оперы на русской сцене 19 июня 1939 г. осуществил Большой театр СССР п/у А. Мелик-Пашаева, реж. Р. Симонов, худ. В. Рындин. Опера ставилась и на Украине (Харьков, 1932; Киев, 1972).

«Абесалом и Этери» — романтическая легенда о любви, побеждающей смерть. Царевич Абесалом и визирь Мурман во время охоты встречают прекрасную Этери, выросшую в крестьянской семье. Оба влюбляются в нее, но Мурман скрывает свое чувство. Во время свадьбы Абесалома и Этери визирь дарит ей отравленное ожерелье; тяжкий недуг поражает девушку. Мурман обещает вылечить ее в горах, где находится его замок. Абесалом соглашается, и Мурман увозит Этери. Но Абесалом не может пережить разлуки с любимой и умирает. Этери закалывается над его трупом.

Композитор использовал богатство средств развитой музыкальной драматургии (арии, ансамбли, хоры), широко применил полифонические построения. Музыкальный язык оперы ярко национален. Резкие контрасты света и мрака, переходы от ясной лирики к печали и скорби, волнующий драматизм и эмоциональная насыщенность, пленительный и яркий мелодизм характерны для драматургии этой оперы, сыгравшей историческую роль в развитии грузинской музыки и музыкального театра.

АИДА (Aida) — опера Дж. Верди, в 4-х д. (7 к.), либр. А. Гисланцони и К. дю Локля по сценарию О. Ф. Мариета. Первая постановка — Каир, театр «Опера», 24 декабря 1871 г., п/у Д. Боттезини. Первая постановка оперы на родине композитора — Милан, «Ла Скала», 8 февраля 1872 г., п/у Ф. Фаччо. В России опера была впервые исполнена итальянской труппой — Петербург, 19 ноября 1875 г. На русской сцене — Петербург, Мариинский театр, 1 апреля 1877 г., п/у Э. Направника. С тех пор опера не сходит со сцены русского театра.

Опера была заказана для Каирского театра, построенного в 1869 г. в ознаменование открытия Суэцкого канала. Краткий сценарий набросал французский египтолог О. Ф. Мариет, живший в Каире. Сочинение либретто на французском языке взял на себя К. дю Локль,

а его итальянскую обработку — А. Гисланцони. Композитор активно участвовал в создании либретто. Тема верности родине и конфликт долга и чувства (Радамес — Аида) всецело принадлежит Верди. Идея осуждения завоевательных войн, вражды между народами также внесена Верди.

Только внешне и формально (большие масштабы действия, массы хора, шествия, марши) «Аида» связана с традициями «большой оперы». Уже в *Дон Карлосе* Верди показал, как глубоко он переосмыслил этот жанр. «Аида» же по эмоциональной выразительности, проникновенному лиризму и драматизму — психологическая музыкальная драма, в которой обстановочная сторона подчинена выразительной цели. Конечно, Верди отлично знал традиции «большой оперы» и той ее разновидности, которую условно можно назвать «экзотической» (ее вершина — *Африканка* Мейербера). Но бездна разделяет оперы этого направления и «Аиду». Верди, композитор-гуманист, борющийся с расизмом (вспомним *Силу судьбы*, *Отелло*), всем своим творчеством утверждал равенство людей.

Верди доказал в «Аиде» высокую жизненность принципов классической оперы, которую Вагнер объявил мертвой. Сохраняя завершенные номера — арии, дуэты, ансамбли, хоры, гениальный музыкант-драматург объединил их в большие драматические сцены, насытив острой конфликтностью. Сила Верди — в умении раскрыть через выразительную мелодию чувство, характер, ситуацию. В «Аиде» это искусство достигло новых вершин. По проникновенности, психологическому и эмоциональному богатству, пластической ясности и пленительности мелодий центральные вокальные эпизоды оперы превосходят все, что было достигнуто композитором раньше. Каждый из героев — Аида, Радамес, Амнерис, Амонасро, Рамфис — неповторимый характер, образ, обладающий только ему присущим интонационным строем. И арии, и ансамбли, и отдельные, казалось бы, «проходные», фразы выполняют важную действенную функцию. Таковы, в частности, фразы Амонасро (первые реплики, обращенные к Аиде — 2-я картина II д., или его торжествующее восклицание: «Отец Аиды!» в сцене у Нила).

Музыкальная драматургия насквозь конфликтна. Это опера драматических столкновений, напряженной борьбы не только между врагами, но и между любящими. Отсюда своеобразная дуэтность «Аиды» — в прямом и переносном смысле. Едва ли найдется другая опера, в которой было бы столько дуэтов, или «поединков» двух героев (Аида — Амнерис, Аида — Амонасро, Аида — Радамес, Амнерис — Радамес и финальный дуэт Аиды — Радамеса).

Большие, развернутые ансамбли выполняют действенную функцию. Хоры носят не только монументальный, величественный характер, как в сцене победоносного возвращения Радамеса; это относится и к оркестру (марш). «Аида» богата хорами и инструментальными эпизодами, драматическими, проникновенными (сцена в

храме, вступление к ночной сцене у Нила и др.). В хоровую и инструментальную раму заключено действие, носителями которого являются немногочисленные герои. Драматургия оперы образует как бы два пласта (камерный и монументальный), тесно связанные друг с другом. Гениальный по выразительности и мастерству оркестр помогает голосу, создает колорит действия. «Аида» — одна из высочайших вершин творчества Верди.

Первый же спектакль принес опере триумфальный успех. Верди не присутствовал на премьере, т. к. ему была неприятна атмосфера рекламы, окружавшая ее подготовку. Композитор был решительным врагом подобного рода «обработки» общественного мнения. Шумиха, поднятая газетами вокруг «Аиды», была тем более ненавистна Верди, что она походила на рекламу, окружавшую постановку *Лоэнгрина* в Болонье в 1871 г. — за несколько недель до каирской премьеры «Аиды».

Триумфальный успех «Аиды» в Каире предварил ее успех на родине композитора, а затем во всей Европе. Подготовкой спектакля в Милане руководил автор. Премьера состоялась спустя семь недель после каирской, и Верди был вызван публикой 32 раза! Вслед за Миланом, 20 апреля 1872 г., состоялась премьера в Парме, 7 июля — в Падуе, 31 марта 1873 г. — в Неаполе с участием замечательной певицы Т. Штольцовой (чешки по нац., выступавшей под фамилией Штольц). Она пела Аиду в Милане и Петербурге. Верди высоко ценил талант и искусство артистки, и роль эту она разучила под его руководством. 20 апреля 1874 г. состоялась берлинская премьера «Аиды», несколько дней спустя — венская премьера. 22 апреля 1876 г. — спектакль итал. оперы в Париже п/у автора. На сцене парижской «Гранд-Опера» «Аида» была поставлена впервые 22 марта 1880 г.

Огромный успех имела «Аида» в России. В этой опере ярко раскрылось искусство величайших мастеров отечественной сцены. Среди лучших исполнителей: М. Славина, Е. Лавровская, Н. Обухова — Амнерис, Э. Павловская, М. Дейша-Сионицкая, К. Держинская — Аида, Н. Фигнер, И. Ершов, И. Алчевский — Радамес, И. Тартаков, О. Камионский, М. Бочаров — Амонасро. Русский театр интерпретировал «Аиду» как психологическую драму, а не эффектную оперу мейерберовского типа, как драму сильных страстей и героических характеров. Величайшая Амнерис русской сцены М. Славина и замечательные продолжательницы ее традиций — Н. Обухова, С. Преображенская, М. Максакова, В. Давыдова, И. Архипова — не рисовали свою героиню одной темной краской, а передавали все многообразие чувств и свойств ее натуры: страстность, нежность, порывистость, власть, гордость, ревность и женскую слабость. Столь же разносторонне и глубоко интерпретировали русские исполнительницы партию Аиды, раскрывая и лирическое, и ярко драматическое существо образа.

Сценическая история «Аиды» в советском театре богата значительными постановками. Театр смело экспериментировал, искал новые пути и формы, сначала увлекаясь монументально-пластической стороной (постанов-

ка В. Лосского в Большом театре и б. Мариинском — 1922), а затем, преодолев тенденцию условного «барельефного» решения мизансцен, пришел к подлинному монументализму и драматизму. Огромный вклад в музыкальное истолкование оперы внесли дирижеры В. Сук, Э. Купер, А. Мелик-Пашаев, исполнители кроме названных, — Л. Савранский, Б. Евлахов, Н. Озеров, П. Лисицян, А. Иванов, Н. Ханаев, И. Петров, К. Лаптев и др.

АЛЕКО — опера С. Рахманинова, в одном д., либр. Вл. Немировича-Данченко по поэме А. Пушкина «Цыганы». Первая постановка — Москва, Большой театр, 27 апреля 1893 г., п/у И. Альтани.

«Алеко» — экзаменационная выпускная работа Рахманинова в Московской консерватории, отмеченная золотой медалью. Щедрый, задушевный мелодизм, взволнованная лирика, яркий драматизм, эмоциональная открытость характеризуют это произведение, свидетельствующее не только о плодотворном развитии традиций Чайковского, но и о самобытности молодого композитора. Драматургия оперы лаконична, конденсированна, жизнь героев дана в неразрывной связи с окружающей природой. Правдиво, глубоко переданы чувства и характеры героев — пылкость, страстность, непокорность Земфиры; трагическая раздвоенность, душевное одиночество Алеко; мудрое спокойствие Старого цыгана.

Оперу приветствовал П. Чайковский. Н. Кашкин отмечал дар Рахманинова создавать драматические образы: «музыкальные характеристики даются ему легко, непринужденно, и вместе с тем все имеет чрезвычайно сжатую форму».

Опера была поставлена в Киеве 18 октября 1893 г. п/у автора; значительным событием явилось исполнение ее в Петербурге (1899) с участием Шаляпина (Алеко), Дейши-Сионицкой, Ершова. Опера стала репертуарной. В исполнении «Алеко» участвовали крупнейшие мастера русской сцены. Ярчайшим исполнителем заглавной партии остался Ф. Шаляпин, неоднократно возвращавшийся к ней. Ю. Энгель писал: «Замечательный артист сумел вложить столько значительности и проникновенности в каждое слово пушкинского героя, что эта романтическая, несколько потускневшая и отжившая для нас фигура расцвела красками жизни, затрепетала, воскресла. Особо хорошо спета была превосходная большая ария Алеко». Шаляпин исполнял Алеко и в первые послереволюционные годы. Опера Рахманинова входит в репертуар многих театров нашей страны. В ряду лучших постановок — осуществленная под руководством Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре его имени (1926).

АЛКИД (Alcido) — опера Д. Бортнянского, в 3-х д., либр. П. Метастазо. Впервые поставлена в Венеции, театр «Сан-Самуэле», 1779 г. Первое (концертное) исполнение в СССР — Киев, Колонный зал им. Н. В. Лысенко, 17 января 1984 г.

Либретто «Алкида» сочинено для композитора И. А. Хассе. Его полное название — «Alcido al bivio» («Алкид на распутье»). В основу фабулы положена

аллегория философа V в. до н. э. Продика, известная по изложению Ксенофонта. Древнегреческий герой Алкид (Геракл) встретил на распутье двух женщин, — одна из них олицетворяла Порочность, другая — Добродетель. Ему предстояло сделать выбор жизненного пути, и, несмотря на соблазны Порочности, он избрал стезю Добродетели.

Метафизико, а вслед за ним Бортнянский, облекли эту притчу в художественную форму. В опере Порочность и Добродетель — не условные аллегорические фигуры, а живые существа. Эдонид рисует перед Алкидом мир бездумных наслаждений и радостей, тогда как Аретей не скрывает, что на пути добродетели его подстерегает множество опасностей и испытаний, требующих немалого мужества. Сделать выбор юноше нелегко, но он не страшится испытаний и побеждает искушения. Эдонид признает его правоту и решает разделить судьбу героя.

В музыке Бортнянского правдиво передана душевная борьба Алкида, ярко обрисованы образы Аретей и Эдониды. Принято определять жанр «Алкида» как опера-сериа. Это не вполне справедливо. В произведении Бортнянского отсутствует внешнее действие, конфликтность. Это опера-аллегория, в которой содержится нравственный урок. В основе либретто и музыки — гуманистическая мысль: только путь испытаний, борьбы во имя добра достоин человека.

АЛМАСТ — опера А. Спендиарова, в 4-х д., либр. С. Парнок по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберда». Опера осталась незаконченной. Музыкальную редакцию и окончание осуществил М. Штейнберг. Первая постановка — Москва, 23 июня 1930 г., п/у Л. Штейнберга; Одесса, 26 декабря 1930 г.; Тбилиси (1932), Ереван (1933). В 1939 г. М. Штейнберг написал новые сцены во II и IV д., сочинил пролог и эпилог (новая редакция либретто Т. Ахумяна). Впервые эта редакция была показана в Москве в 1939 г. п/у Г. Будагяна во время декады армянского искусства.

Спендиаров задумал оперу в расчете на то, что автор поэмы О. Туманян будет и либреттистом. Но события первой мировой войны и революции разделили территориально композитора и поэта. Автором текста явилась С. Парнок. В отличие от поэмы Туманяна, центральный герой которой — патриот Татул, в либретто на первый план выдвинут образ предательницы Алмаст. Композитор надеялся преодолеть недостатки либретто, создав несколько новых сцен, в которых выступает Татул. Однако смерть помешала осуществлению этого намерения. Тем не менее музыкальная драматургия в значительной мере выправляет сценарную. Опера изображает один из трагических эпизодов борьбы армянского народа с иранскими поработителями в первой половине XVIII в.

Властитель Персии, коварный Надир-шах, долго и напрасно осаждавший крепость Тмкаберд, охраняемую войсками князя Татула, решил захватить ее при помощи обмана. Он посылает ашуга к Алмаст, жене

Татула, обещая ей свою руку и царский трон, если она откроет ворота крепости. Властолюбивая Алмаст предает свой народ. Она опанывает воинов и открывает врагу ворота. В неравном бою погибают Татул и его воины. Лишь немногим из них, в т. ч. молодому Рубену, удается спастись. Шах вступает в крепость. Но предательнице ожидает не царский венец, а судьба рабыни и наложницы. Алмаст пытается убить шаха, но ее схватывают и казнят. Так должна была завершиться опера по плану композитора. Финал был дописан за него М. Штейнбергом и неоднократно изменялся. В одной из последних редакций казнь Алмаст осуществляется по приказу Рубена, отряд которого наносит поражение Надир-шаху.

Патриотическую идею оперы воплощают в музыке образы Татула и армянских воинов. Их музыкальный язык ярко национален. По мере того, как Алмаст склоняется к измене, ее армянский мелос уступает место иранскому. Образ сильного и жестокого врага ярко воссоздан в музыке, характеризующей Надир-шаха и его воинов; лесть и коварство — основа образа сладкоречивого ашуга. Музыкальная драматургия оперы строится на контрастном противопоставлении армянских и иранских тем. Здесь композитор опирается на принципы, выработанные Глинкой и Римским-Корсаковым (*Иван Сусанин, Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии*).

Для характеристики Татула, Рубена и армянского народа использована ясная и светлая, мужественная и героическая или полная скорби и печали песенность. Партии Надир-шаха, его приближенных — шейха и ашуга — изобилуют мелизмами. В партии Алмаст как бы борются светлые (любовь к Татулу) и темные силы — честолюбие, жажда власти. Армянские и иранские темы проходят через всю партитуру, окрашивая сольные партии и превращаясь в основу больших симфонических сцен, построенных на отголосках персидского марша и тем Татула. Выдающееся музыкально-драматургическое мастерство проявил Спендиаров в сцене пира (III д.), во время которого окончательно созревает роковое решение Алмаст. Смятение, страх, ужас и решимость ее пойти на преступление отчетливо выступают на фоне пира. Финал акта Спендиаров строит как симфоническую пантомиму (вторжение иранских воинов под звуки грозного и торжествующего марша, гибель Татула). Музыка «Алмаст» обладает выдающимися художественными достоинствами. Произведение это, явившееся одним из краеугольных камней армянской оперы, преемственно связано и с традициями русской классической оперы.

АНУШ — опера А. Тиграняна, в 4-х д. (7 к.), оркестровка Г. Бурковича, либр. А. Тиграняна по одноим. поэме О. Туманяна. Первое исполнение — Александрополь, Городской народный дом, 4 августа 1912 г., силами любителей п/у Г. Бурковича. Новая редакция и инструментовка оперы были осуществлены в советское время С. Шатиряном. Первая постановка нов. ред. —

Ереван, 27 марта 1935 г., п/у С. Шатирыана, последующие спектакли п/у К. Сараджева. Спектакль был показан в Москве на декаде армянского искусства в 1939 г., нов. пост. — на декаде армянского искусства в Москве в 1956 г. п/у Р. Степаняна.

Поэма Туманяна «Ануш» повествует о любви, загубленной ненавистью и темнотой, обычаем кровной мести, требовавшим смерти обидчика. Молодая крестьянская девушка Ануш и юноша Саро любят друг друга. Ничто не мешает их браку и счастью. Но на свадьбе, повинаясь воле старейшин, Саро и брат Ануш — Моси состязаются в борьбе. Обычай требует, чтобы в состязании подобного рода не было ни победителя, ни побежденного. Однако, охваченный азартом, Саро забывает об условии и бросает Моси на землю. Нарушен обычай, нанесена обида, которую можно смыть только кровью. Одержимый жаждой мести, Моси убивает Саро. Ануш, обезумевшая от горя, бросается в реку. Гибель Ануш и Саро, жертв мертвящих традиций, оплакивают односельчане.

Тигранян, художник высокого поэтического и лирического таланта, связанный неразрывными узами с родной Арменией, создал произведение, полное лиризма.

Моси не злодей, он любит сестру, любит и Саро. Но власть древнего обычая требует крови, и, не рассуждая, Моси разрушает счастье сестры, тем самым убивая ее. Тигранян, как и Туманян, чужд морализаторства. И композитор, и поэт стремились раскрыть истоки трагедии, объяснить ее.

В опере воссозданы прекрасный мир Армении, ее природа, душевная красота и чистота людей, но показаны и злые силы, уничтожающие красоту и счастье. Музыка, напоенная армянским мелосом, проникнутая ритмами национальных плясок, подлинно народна. На этой опере совершенствовали и совершенствуют свое искусство артисты армянской сцены. Для многих из них «Ануш» — спутник всей их творческой жизни. Так, Ш. Тальян, участвовавший, будучи еще юношей, в первом исполнении оперы Тиграняна в 1912 г. (он пел партию Саро), исполнял ту же партию и в 1935 г., когда «Ануш» была поставлена на сцене Ереванского театра. Среди исполнителей — А. Даниелян, Г. Гаспарян и др.

АПТЕКАРЬ (Lo Speziale) — комическая опера И. Гайдна, в одном д., итал. либр. К. Гольдони. Первая постановка — придворный театр князя Эстерхази, осень 1768 г. На то же либретто написаны оперы Д. Фишиетти и В. Паллавичино.

В прелестную Гриллету, воспитанницу аптекаря Семпронио, влюблены бедняк Меньоне и богач Вольпино. Меньоне поступает в услужение к аптекарю, хотя ничего не смыслит в лекарствах. Старик Семпронио тоже увлечен Гриллетой и хочет на ней жениться. Он посылает за нотариусом, чтобы составить брачный контракт. Меньоне и Вольпино переодеваются нотариусами, но в свадебном контракте каждый ставит свое имя. Рассерженный Семпронио прогоняет обоих. Вольпино переодевается в турецкое платье и предлагает старику

пост придворного турецкого аптекаря в обмен на Гриллету. Аптекарь отказывается, и Вольпино вымещает свой гнев на аптечной утвари — разбивает все бутылки, тигли и т. п. На помощь прибегает Меньоне, спасает старика, и тот в благодарность соглашается на его брак с Гриллетой. Вольпино остается в дураках и вдобавок должен возместить убытки, причиненные аптекарю.

«Аптекарь» — одна из лучших комических опер Гайдна: стремительно развивающееся действие, выразительная мелодика, ярко очерченные характеры как бы представляют синтез традиций Венской школы и итальянской оперы-буффа. Мастерски использованы традиционные формы (ария мести Вольпино). Основное действие выражено в речитативах, кульминационные моменты — в ариях и ансамблях. «Аптекарь» — камерная опера, в ней только четыре действующих лица. Лишь в финале участвует небольшой хор. В Советском Союзе опера исполнялась по радио.

АРСЕНАЛ — опера Г. Майбороды, в 3-х д. (7 к.), либр. А. Левады и А. Малышко. Первая постановка — Киев, Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, 6 ноября 1960 г.

В основу фабулы оперы легли исторические события — вооруженное восстание рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной Центральной рады. Тема эта получила яркое отражение в одноименном фильме А. Довженко (1929).

В опере Г. Майбороды история восстания рабочих «Арсенала» показана на широком историческом фоне и раскрывает картину ожесточенной классовой борьбы. С ней связаны судьбы героев. В центре оперы — фигура большевика Максима, вожака рабочих. Его противник — петлюровский сотник Горбенко, опасный, хитрый и коварный враг.

Развитие действия способствует раскрытию подлинной сущности персонажей, их характеров. Так, сестра Горбенко Марьяна, любящая Максима, но до времени помогавшая брату, осознав его и собственную вину, убивает предателя. Прозревает и младший брат Максима Олекс.

Опера Майбороды сочетает драматизм и лирику, она органически претворяет интонации украинской народной и революционной песни.

Произведение это выдержало испытание временем и вошло в постоянный репертуар украинских оперных театров.

АРШИН МАЛ АЛАН — комическая опера У. Гаджибекова, в 4-х д., либр. композитора. Первая постановка — Баку, 25 октября 1913 г., п/у автора. Новая редакция — Баку, 1938 г.; Москва, декада азербайджанского искусства, апрель 1938 г. Опера в переводе на другие языки обошла сцены мира, неоднократно экранизирована; на русском языке поставлена — Москва, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1952).

В опере Гаджибекова органически сочетаются национальный мелос, лирика, жанровые краски в воссоз-

дании живых и типичных характеров. Музыка выросла из народных истоков, и мелодии ее сделались народными. Композитор-драматург правдиво обрисовал своеобразный быт старого Баку. И хотя в соответствии с жанром произведения все завершается счастливо, автор показывает, что при иных обстоятельствах судьба героев могла бы сложиться не так благоприятно. Старый, свято соблюдавший обычай запрещал жениху видеть невесту до свадьбы (девушки и женщины должны были закрывать лицо чадрой). Судьбу молодых людей решали старшие.

Хитрый и изобретательный Сулейман советует своему приятелю Аскеру, не желающему подчиниться этому обычаю, переодеться аршин-малчи, т. е. разносчиком товаров, и тогда он сможет побывать во всех дворах — ни одна девушка не устоит перед соблазном приобрести какую-нибудь мелочь. Гюльчохра, дочь чванливого, но обедневшего дворянина Султанбека, тоже хочет выбрать жениха по сердцу. Когда во дворе ее дома появляется под видом продавца Аскер, молодые люди с первого взгляда чувствуют взаимную симпатию. Но Гюльчохра понимает, что отец не выдаст ее за аршин-малчи. Сулейман приходит к Султанбеку сватать Гюльчохру за Аскера и получает согласие. Девушка отказывается от брака с немилым, но власть отца побеждает ее сопротивление. Согласно обычаю, ее с закрытым лицом приводят в дом неизвестного ей мужа. Гюльчохра с радостью убеждается, что аршин-малчи и Аскер — один и тот же человек. Попутно совершаются еще три свадьбы: племянницы Султанбека Асьи с Сулейманом, самого Султанбека с тетюшкой Аскера Джахан, а также слуг обеих семей.

АСКОЛЬДОВА МОГИЛА — романтическая опера А. Верстовского, в 4-х д. (6 к.), либр. М. Загоскина по его одноим. роману. Первая постановка — Москва, Большой театр, 16 сентября 1835 г., п/у И. Фельцмана; Петербург, 27 августа 1841 г.

Это лучшее музыкально-сценическое произведение Верстовского, в котором полнее всего выявились сильные стороны его таланта. Он претворил в музыке элементы крестьянской песенности, стихию бытового романса, разнообразные жанровые и танцевальные формы (славянская пляска). Занимательное действие, рисующее, хотя и весьма свободно, один из эпизодов истории Киевской Руси X в., стремление воспроизвести русский колорит — все это содействовало успеху оперы. Верстовский стремился создать произведение героико-романтического плана, но природа его таланта и мера проникновения в национальный фольклор определили жанр произведения: не героические и драматические образы, а бытовые, жанрово-комедийные фигуры, и прежде всего гудочник Торопка Голован, более всего удались автору.

«Аскольдова могила», поставленная за год до *Ивана Сусанина* Глинки, генетически связана с предшествующим этапом развития русской, в т. ч. комической оперы. Об этом свидетельствует и ее структура (чере-

дование несложных вокальных номеров и разговорных диалогов). Ряд персонажей вообще не имеет музыкальной характеристики. Иногда оркестр лишь сопровождает сценическое действие. Некоторые герои «Аскольдовой могилы» обязаны своим происхождением традициям старой оперы. Это относится не только к комическим образам Фрелафа и Вышаты, но и к центральной условно-романтической фигуре Неизвестного. Однако «Аскольдова могила» — не только порождение традиции, но и обогащение ее. Эта опера, единственная в наследии композитора, пережила его.

Действие происходит в Киеве, в правление князя Святослава Игоревича. Неизвестный, задумав свергнуть князя при помощи княжого отрока Всеслава, открывает ему, что он — правнук легендарного князя Аскольда. Но Всеславу ненавистна измена, и он отказывается помогать Неизвестному. Однако силой обстоятельств юноша возбуждает гнев князя: защищая свою невесту Надежду от нападения княжих ратников, он убивает гридню Простена. Надежда вместе с другими девушками становится пленницей князя. На помощь ей и Всеславу приходит гудочник Торопка Голован: разбитой и находчивый, он отвлекает внимание стражи песнями и прибаутками, в то время как Всеслав помогает Надежде бежать. Колдунья Вахрамеевна открывает князю убежище беглецов, и воины князя спешат за ними. Неизвестный обещает Всеславу спасти его и Надежду, если он выступит против князя. Всеслав отвергает предложение. Появляется гонец князя, сообщающий, что Всеслав и Надежда прощены. Неизвестный погибает в волнах Днепра.

В музыке и сценическом действии полновластно царит Торопка Голован. Его песни «Близко города Славянска», «Заходили чарочки» и хоры — лучшие страницы оперы. Мелодии песен Торопки сразу сделались популярными, особенно благодаря исполнению А. Бантишева (Москва). Лукавое простодушие, удалство, хитрость и изворотливость Торопки, по свидетельству современников, Бантишев передавал мастерски. Голос его — полнотонный, ровный во всех регистрах — чаровал слушателей: партия была написана для него. В Петербурге с Бантишевым соперничал Л. Леонов. В других партиях выступали Н. Репина — Надежда (Москва), О. Петров — Неизвестный (Петербург). Опера с успехом возобновлялась во второй полов. XIX — нач. XX в. Партию Неизвестного в Московской частной русской опере исполнял Ф. Шаляпин. На советской сцене «Аскольдова могила» в обработке Б. Доброхотова с новым либретто Н. Бирюкова, была поставлена 28 ноября 1959 г. в Киеве (П. Белинник — Торопка). Новую редакцию оперы осуществил Ф. Рубцов.

АФРИКАНКА (L'Africaine) — большая опера Дж. Мейербера, в 5-ти д., либр. Э. Скриба. Впервые поставлена после смерти композитора — Париж, «Гранд-Опера», 28 апреля 1865 г.

В поисках новых сюжетов и среды, которые могли бы вызвать интерес зрителей, композитор и либреттист

обратились к экзотике. Они верно почувствовали, что в пору колониальной экспансии капитализма история Васко да Гамы (XVI в.), просложившего путь в Индию, была весьма актуальна. Для характеристики беззаботного отношения либреттиста и композитора к истине можно указать, что хотя опера названа «Африканка», героиня ее — индианка. В опере два основных представителя индийцев: верная, любящая Селика и мятежный, коварный, ненавидящий белых Нелюско. Симпатии авторов отданы Селике. В «Африканке» налицо привычные атрибуты большой оперы.

Индианка Селика любит Васко да Гаму, но его сердце принадлежит белой женщине, донне Инес. Селика жертвует своим счастьем, не находя сил пережить разлуку с любимым. В то время как корабль Васко да Гамы удаляется, увозя его в Португалию, она вдыхает аромат ядовитой мансаниллы. Если верить Скрибу и Мейерберу, так обычно кончают жизнь самоубийством в Индии или Африке.

В музыке «Африканки» есть поиски новых средств выражения и новых развитых драматических форм. Как и все оперы Мейербера, «Африканка» изобилует эффектными вокальными номерами. В известной мере «Африканка» предвещает появление *Аиды*. Но опера Мейербера обращена в прошлое, произведение Верди — в будущее.

В России «Африканка» была впервые поставлена силами итальянской труппы (Петербург, 1866), на русском языке — в 1890 г. в Москве, в Большом театре, затем в Петербурге — в Мариинском театре. В главных партиях выступали многие выдающиеся певцы. Однако слава Мейербера уже клонилась к закату, и «Африканка» не заняла прочного места в русском репертуаре.

БАЛ-МАСКАРАД (*Un Ballo in maschera*) — опера Дж. Верди, в 3-х д. (5 к.), либр. А. Соммы. Первая постановка — Рим, театр «Аполло», 17 февраля 1859 г.

Убийство шведского короля Густава III на балу послужило сюжетом для мелодрам и опер, из которых назовем оперу «Густав III, или Бал-маскарад» Д. Ф. Обера, написанную на сюжет одноим. пьесы Э. Скриба. Эта драма и созданное по ее мотивам либретто явились сюжетной основой оперы Верди. Сценарий составлен Верди, текст сочинил Сомма. Ни одна из опер Верди не испытывала таких цензурных мучений, как «Бал-маскарад» (первонач. название — «Месть в домино»). Австрийская цензура категорически запретила изображение на сцене царубийства (опера Обера была поставлена после революции 1830 г.). Запрет был обусловлен политическими событиями: в 1958 г. итальянец Орсини покушался убить Наполеона III за его предательство по отношению к Италии. Верди было предложено перенести действие в средние века, во Флоренцию, а короля соответственно превратить в простого дворянина, устранив заодно убийство на балу. Верди отказался уродовать оперу, хотя ему

угрожал иск со стороны импресарио театра. Только год спустя цензурный запрет был снят, но Верди все же пришлось пойти на уступки. Изображать убийство европейского государя на оперной сцене было нельзя, но никто не запрещал показать убийство английского губернатора в Северной Америке, где монархии никогда не существовало и потому не могли возникнуть нежелательные ассоциации. Так король Густав III был заменен Ричардом, губернатором Бостона, а его убийца, офицер Анкарстрем, — секретарем Ричарда. Соответственно «англизировались» имена остальных персонажей. Верди пошел на эту переделку скрепя сердце, ради того, чтобы спасти оперу.

В версии, разрешенной цензурой, сценическое действие приобрело следующий характер. Граф Ричард Варвик, губернатор Бостона (конец XVIII в.), против которого зреет заговор, любит Амелию, жену своего близкого друга и секретаря Ренато. Несмотря на предупреждения об угрожающей ему опасности, Ричард решает с группой замаскированных придворных отправиться к гадалке, цыганке Ульрике, чей дом служит пристанищем для подозрительного сброда. Переодетый рыбаком Ричард вместе с другими посетителями входит в дом Ульрики. Он прячется за занавесом, когда к гадалке приходит Амелия, умоляющая старуху помочь ей победить любовь к губернатору Бостона. Ульрика советует ей отправить ночью в ущелье и сорвать растущую там траву. Ричард решает пойти вслед за Амелией, а пока что просит погадать ему. Гадалка предсказывает, что его убьет человек, который первым пожмет ему руку. Ричард не верит в предсказания, тем более, что первый, кого он встречает после слов гадалки, — его верный друг Ренато.

Заговорщики, пытавшиеся убить Ричарда, вынуждены отложить свое намерение. Ночью в горах Ричард встречает Амелию и признается ей в любви. Неожиданно появляется Ренато, предупреждающий губернатора о том, что убийцы следуют за ним по пятам. Амелия, не узнавшая мужем (ее лицо закрыто вуалью), умоляет Ричарда скрыться, тот поручает Ренато проводить даму до города. Появившиеся заговорщики застают вместо Ричарда его секретаря и неизвестную даму. Они срывают с нее вуаль — Ренато узнает свою жену. Ревность и жажда мести овладевают им, и он соглашается участвовать в заговоре против Ричарда. Только смерть губернатора может смыть позор. Кто же убьет графа? Жребий падает на Ренато. На балу он смертельно ранит Ричарда. Умиравший клянется в невинности Амелии. Ренато сознает свою роковую ошибку.

По яркости, мелодическому богатству, драматизму, психологической правде опера принадлежит к вершинам творчества Верди. Слово и музыка, музыка и действие нерасторжимо слиты. Психологические конфликты, борьба чувств (у Амелии, Ренато, Ричарда) выражены с шекспировской мощью. В то же время сила и драматизм сочетаются с фиксацией тончайших оттенков душевных состояний. Музыка рисует атмосферу действия,

колорит его, особенно выразительно — таинственную обстановку жилища Ульрики и ночной сцены в ущелье. Берди мастерски пользуется приемом контраста, вводя зловещие образы в обстановку праздничного веселья, светлую лирику — в таинственную и мрачную сцену. Контрастность и драматизм определяют движение музыкальных образов, начиная с краткого вступления, в котором проходят темы мести и заговора и тема любви. По богатству и выразительности вокальных партий, блеску оркестра, мастерству построения ансамблей «Бал-маскарад» занимает одно из первых мест в наследии композитора. Финал 2-й картины I д., где в квинтете раскрываются чувства антагонистов, — одна из вершин музыкальной драматургии оперы. «Бал-маскарад» имел огромный и заслуженный успех при первом представлении. Вскоре опера под названием «Амелия» была поставлена в других театрах Италии, затем, с немалым успехом, — в Париже, Берлине и других западноевропейских столицах.

Первая постановка в России силами итальянской труппы состоялась в 1861 г. в Петербурге. На русскую сцену оперу долго не пропускала цензура. Первая постановка ее состоялась в Мариинском театре 13 октября 1882 г. На советской сцене — 1927 г., Ленинградский театр оперы и балета, п/у А. Коутса; Оперный театр им. К. С. Станиславского (1941); Театр оперы и балета им. С. М. Кирова (1957), п/у Э. Грикурова. Опера входит в репертуар многих театров СССР.

БАНЮТА — опера А. Калниня, в 4-х д., либр. А. Круминя. Первая постановка — Рига, 20 мая 1920 г., п/у автора. В новой редакции опера поставлена в Риге в 1937 г., 3-я ред. — в Риге в 1941 и 1953 гг. п/у Э. Тонса. Спектакль был показан на декаде латышского искусства в Москве в 1955 г., а в 1958 г. — в Ленинграде (Ж. Гейне-Вагнер — Банюта).

Действие оперы происходит в XI в. Сын князя Валгудиса Даумант обесчестил и погубил прекрасную Яргалу. Мысль о совершенном преступлении преследует Дауманта и во время его свадьбы с Банютой. Вижут, брат Яргалы, на поединке убивает Дауманта. Банюту подозревают в том, что она была соучастницей, и от смерти на костре ее спасает только чудо. Она должна дать обет верности покойному, найти и покарать его убийцу. Но, встретив Вижуту, Банюта полюбила его. Теперь ей грозит гибель за нарушение обета. Выполняя волю народа, старейшины освобождают Банюту от клятвы (1-я ред. оперы завершалась трагически).

Музыка опирается на латышский фольклор, широко используя его песенные и танцевальные формы. Произведение носит ярко выраженный национальный характер. Автор дал простор широкому ариозному началу, мощным хорам. Использовано многообразие оперных форм, яркое и многогранное оркестр. Большое место занимают старинные обряды: они не носят дивертисментного характера, а служат воссозданию быта и колорита эпохи.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ (Benvenuto Cellini) —

опера Г. Берлиоза, в 3-х д., либр. Л. де Вайи и О. Барбье. Первая постановка — Париж, «Королевская академия музыки и танца», 10 сентября 1838 г.

Челлини — знаменитый итальянский скульптор и ювелир XVI в., прожил бурную, полную приключений жизнь, описанную в его автобиографии. Он герой ряда литературных и музыкальных произведений, напр., романа А. Дюма-отца «Асканио» и созданной на его основе одноименной оперы К. Сен-Санса, более ранних опер Ф. Лахнера, Л. Росси, Л. Шлоссера, Э. Боццано, а также нескольких мелодрам. Опера Берлиоза — наиболее значительное воплощение образа великого скульптора, произведение, не оцененное современниками во Франции и открытое Ф. Листом и Х. Бюловым. В СССР впервые поставлена в 1969 г. (Ленинград, Малый оперный театр).

Челлини любит Терезу, дочь папского казначея Бальдуччи. Но тот хочет выдать дочь замуж за скульптора Фьеррамоску. Бенвенуто улавливается с Терезой, что он ее «похитит» во время карнавала. Беседу подслушивает Фьеррамоска и приходит на карнавал в сопровождении наемного убийцы Помпео. Возникает ссора между соперниками, и во время дуэли Челлини убивает Помпео; победителю удается скрыться, но Фьеррамоска задержан. Тучи, давно собиравшиеся над головой Челлини, разражаются грозой. Он убил человека, не завершил работу над заказанной ему статуей; его ожидает гнев папы и кардинала Сальвиати, Челлини надо во что бы то ни стало окончить работу. Не хватает металла, и он бросает в переплавку все имеющиеся в доме бронзовые изделия. Когда форма разбита, присутствующие видят прекрасную статую — «Персей, победивший Горгону». Общее восхищение; Челлини получает в награду руку Терезы.

Композитор дерзко нарушил установленные канон формы большой и комической оперы, что послужило основной причиной неуспеха. В музыке дана живая картина народной жизни Рима XVI в., на фоне которого разворачивается история героев. Массовые сцены — лучшие в опере. Драматургия ее строится на контрастах комического и драматического — представление комедии масок во время карнавала, поединок Бенвенуто с Помпео и др.

БЕРЕГ БУРЬ — опера Г. Эрнесакса, в 5-ти д., либр. Ю. Смуула. Первая постановка — Таллин, Театр оперы и балета, 29 сентября 1949 г., п/у К. Раудсеппа. Спектакль показан во время гастролей в Москве в 1950 г.

Действие происходит в начале XIX в. Граф Унгру (фон Унгер-Штернберг) составил богатство ценой преступлений: погасив огонь маяка, он при помощи фальшивых огней в бурю наводил корабли на скалы и рифы, а затем грабил разбитые суда. Русский офицер Петров разоблачает преступника, но тот убивает Петрова. Однако гибель отважного офицера была не напрасна: эстонцы поднимаются на борьбу с графом Унгру и сбрасывают его в море.

Музыка органически претворяет эстонский фольклор

клар, широко использует развитые оперные формы. Для музыкальной драматургии характерна напряженная и острая конфликтность. Особенно выразительны массовые сцены (хоры).

БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ — опера К. Данькевича, в 4-х д. (6 к.), либр. В. Василевской и А. Корнейчука. Первая постановка — Киев, Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, 29 января 1951 г., п/у В. Пиратова; 2-я ред. оперы — Киев, 21 июня 1953 г. В 1954 г. состоялись постановки в Одессе, Львове, Тбилиси, Саратове. Киевский спектакль был показан в Москве в 1954 г.

Образ выдающегося государственного деятеля и полководца, понявшего, что свободу от шляхетского ига Украина может обрести только в союзе с Россией, волновал воображение многих художников. Особенно часто обращался к этой теме украинский писатель М. Старицкий. Опираясь на труды советских историков, пьесу о Богдане Хмельницком, обобщившую большинство сцен Советского Союза, написал А. Корнейчук. Она послужила основой для двух кинофильмов и оперы. Опера рисует борьбу украинского народа со шляхетской Польшей, победу над врагом, встречу 8 января 1654 г. представителей Украины и России в Переяславе, утвердившую воссоединение обоих братских народов в одном государстве.

Широко использованы развитые оперные формы — арии, дуэты, хоры. Многое автору удалось передать выразительно — страдания народа, нарастающий гнев против панов; удачно обрисован лагерь Богдана — индивидуализированные образы Богуна, Кривоноса, Варвары, Соломии. Яркая и выразительна фигура дьяка Гаврилы. В музыке отчетливо выражена тема единства и братской дружбы украинского и русского народов (русский посол охарактеризован темой народной песни «Слава»). Во 2-й ред. оперы введены ранее отсутствовавшие сцены, рисующие шляхетский лагерь.

БОГЕМА (La Bohème) — опера Дж. Пуччини, в 4-х д., либр. Л. Иллики и Дж. Джакозы. Первая постановка — Турин, театр «Реджо», 1 февраля 1896 г.

Сюжет оперы заимствован из романа «Сцены из жизни богемы» А. Мюрге (1848), инсценированной Т. Баррье и в 1849 г. с успехом поставленной в Париже. Одновременно с Пуччини оперу на этот же сюжет написал Р. Леонкавалло (1897—1898). Однако его опера, шедшая на русском языке под названием «Жизнь Латинского квартала», значительно уступает произведению Пуччини. Взволнованное чувство, непосредственность, искренность и теплота, с какими Пуччини воплотил в музыке трогательные, забавные и скорбные события из жизни бедных художников, поэтов и их друг, во многом обусловлены тем, что молодой Пуччини хорошо знал своих героев, т. к. в пору занятий в Миланской консерватории нередко сам голодал, как и они. Опера эта, едва ли не самая задушевная в наследии композитора, в значительной мере навеяна воспоминаниями юности. При создании либретто многие эпизоды

романа пришлось опустить, исключить часть персонажей. В образе Мими слиты воедино Мими и Франсина. В целом, однако, сценарий верно следует оригиналу.

В мансарде Латинского квартала в Париже живут четверо друзей: поэт Рудольф, художник Марсель, музыкант Шонар и философ Коллен. Нужда — постоянный гость их жилища, но они не падают духом. Рудольф знакомится с живущей в том же доме Мими, и она становится его возлюбленной. К Марселю возвращается ушедшая от него когда-то гризетка Мюзетта. Вскоре, однако, наступает разлука. Своенравная Мюзетта оставляет Марселя, а Рудольф вынужден расстаться с Мими: в жилище холодно, сыро, а у девушки чахотка. Проходит зима. Мими возвращается (ее приводит Мюзетта) в мансарду к Рудольфу, но только для того, чтобы умереть.

Искренняя, свободно льющаяся, теплая, взволнованная мелодика, глубоко и выразительно воплощающая ситуацию и характеры, властно воздействует на слушателя. Музыка ярко обрисовывает мысли и чувства героев.

Опера быстро стала популярной и завоевала сцены всего мира. В России «Богема» поставлена впервые в Московской частной русской опере, 1897 г. (Ф. Шаляпин — Шонар, Н. Забела — Мими), в Мариинском театре 11 февраля 1900 г. (М. и Н. Фигнеры, Е. Мравина). С тех пор опера не сходит с русской сцены. В центральных партиях выступали А. Нежданова — Мими, Л. Собинов — Рудольф и др. (Москва, Большой театр, 1911). «Богему» в своей студии ставил К. Станиславский (1927). Опера входит в репертуар многих оперных театров Советского Союза. Среди зарубежных исполнителей — Э. Карузо, Б. Джильи, Р. Тебальди, Л. де ла Каза, М. Френи, Р. Скотто, М. дель Монако и др. Одна из лучших постановок оперы Пуччини осуществлена Г. Караяном и Ф. Дзеффирелли в театре «Ла Скала» (показана в Москве в сентябре 1964 г.).

БОРИС ГОДУНОВ — опера М. Мусоргского, текст по А. Пушкину и Н. Карамзину, в 4-х д. с прологом (1869, 2-я ред. 1872). Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 27 января 1874 г., п/у Э. Направника; Москва, Большой театр, 16 декабря 1888 г., п/у И. Альтани; Петербург, Большой зал консерватории, 28 ноября 1896 г. опера была исполнена в инструменталке Н. Римского-Корсакова под его управлением.

Решающее значение в сценической истории произведения имел спектакль Московской частной русской оперы 7 декабря 1898 г., в котором заглавную партию впервые исполнил Ф. Шаляпин. Опера вошла в репертуар театров периферии: Казань, 1899; Орел, Воронеж, Саратов (1900) и др. В Большом театре опера была поставлена в инструменталке Н. Римского-Корсакова с Шаляпиным в главной партии в 1901 г. (Л. Собинов — Самозванец), в Мариинском — в 1904 г. С этих пор она становится одной из самых репертуарных опер, завоевав все сцены мира.

«Борис Годунов» — центральное произведение Му-

соргского и одна из вершин русского и мирового реалистического музыкального искусства. Над этим произведением композитор работал с 1868 по 1872 г. включительно, внося дополнения и переделки и в последующие годы. В 1-й ред. «Борис Годунов» был отвергнут консервативным оперным комитетом Мариинского театра в феврале 1871 г. Причина неприятия оперы заключалась в ее идейном содержании. Мусоргский внес изменения в партитуру, усилив социальное звучание (картина «Под Кромами»), создал новую редакцию, введя две польские картины с участием Марины Мнишек. В этой редакции отсутствовала сцена у собора Василия Блаженного, а плач Юродивого был перенесен в финал оперы («Под Кромами»). Переделкам подверглась сцена в тереме, создан новый монолог Бориса, дописаны жанрово-бытовые сцены (игры-песни царевича Федора и др.).

«Борис» сочинялся и дорабатывался одновременно с *Псковитянкой* Римского-Корсакова. В обсуждении принимали участие все кучкисты. Особенно значительна была роль В. Стасова и историка В. Никольского, который подсказал Мусоргскому идею оперы. По его совету композитор изменил последовательность двух заключительных картин, завершив оперу сценой под Кромами (первоначально она кончалась смертью Бориса. Римский-Корсаков в своей редакции восстановил эту последовательность). Свою задачу композитор видел не только в том, чтобы воскресить картины и образы прошлого. Он обратился к истории смутного времени, к периоду народных мятежей и восстаний, потому что видел в современности нарастание народного гнева, рост революционного движения. К истории XVII в. он подходил с позиций современника событий 60-х гг. XIX в. Формула «Прошедшее в настоящем», сказанная Мусоргским, правда, по другому поводу, — многозначна. Она говорит и о живучести старого, и о том, что корни нового уходят в прошлое.

Мусоргский положил в основу оперы гениальную трагедию Пушкина, в которой показана не только трагедия совести преступного царя (Пушкин принял версию о виновности Бориса в убийстве царевича Димитрия), но прежде всего конфликт между народом и царем; народ выступает в качестве неподкупного судьи и решающей силы истории. «Мнение народное» определяет успех Самозванца, но грозное молчание народа в финале трагедии знаменует крушение этой поддержки. Мусоргский развил и усилил роль народа, сделав его главным героем. 24 сцены пушкинской трагедии сжаты в окончательной редакции до 9-ти картин. К ним теперь присоединяется сцена у собора Василия Блаженного из 1-й редакции. Опера показывает смену отношения народа к Борису и к царской власти. От равнодушия при избрании Бориса царем, через осуждение его Юродивым, к открытому восстанию идет движение народных сцен. Но гнев народный искусно и коварно использует в своих целях ставленник шляхты Самозванец. Опера завершается плачем Юродивого над судьбой Руси. Лич-

ная трагедия Бориса, показанная в опере с исключительной психологической глубиной, неразрывно связана с отношением к нему народа. Борис не может не видеть равнодушия к нему массы, но властолюбие побеждает. Уже в первом его монологе «Скорбит душа» звучит не столько торжество (цель достигнута — он стал царем), сколько «страх невольный», «зловещее предчувствие». Мусоргский как гениальный драматург строит на одной гармонии колокольный звон, сопровождающий венчание Бориса на царство, и погребальный звон, предваряющий его смерть. Гибель Бориса изначально заложена в избрании его царем. Нарастание народного протеста приводит к постепенно усиливающемуся одиночеству Бориса. Не только муки совести (они играют большую роль в сложном психологическом образе царя), но и сознание тщетности попыток завоевать доверие народа и его любовь определяют драму Бориса. И если кульминация личной драмы — финал II д. (галлюцинации), то высшая точка драмы человека и царя, осужденного и отвергнутого народом, — сцена Бориса с Юродивым (у собора Василия Блаженного). Центральная идея оперы — непримиримая враждебность народа и царя.

Мусоргский в «Борисе Годунове» выступил не только как современник Толстого, Достоевского, Сурикова, Репина, но и как их соратник в борьбе за утверждение реализма. По глубине психологического анализа, раскрытия тончайших движений души он не уступает ни Толстому, ни Достоевскому, а по умению воссоздать образы истории равен Сурикову. Русская опера в «Борисе Годунове» (и, конечно, не только в нем) как бы осуществила синтез длительных и плодотворных исканий русского искусства XIX в. Мусоргский — современник передвижников, творчески близкий им, разделял эстетические взгляды революционных демократов; именно потому, что он занимал передовые идейно-творческие позиции, он и сумел решить столь сложную задачу. Музыкальная драматургия «Бориса Годунова», новаторски смелая, в известной мере продолжала и развивала принципы *Ивана Сусанина* Глинки (противопоставление русского и шляхетского лагерей). Но они показаны дифференцированно, многообразно, а главное — дифференциация носит социальный характер. Психологическая и социальная правда, народность определяют непреходящее значение гениальной оперы. Произведения, с такой силой раскрывающего трагедию личности и народа, не было в мировом оперном искусстве. С большими трудностями прокладывало оно себе путь на сцену.

Благодаря поддержке прогрессивной общественности, в т. ч. выдающейся артистки Ю. Платоновой, 29 октября 1872 г. театально-литературный комитет «одобрил» оперу. В конце 1872 г. начались подготовительные работы в театре при участии актера. 5 февраля 1873 г. в Мариинском театре впервые были исполнены 3 сцены (корчма, сцена у Марины, у фонтана) с участием Ф. Комиссаржевского, О. Петрова, Д. Леоновой, Ю. Платоновой, О. Палечека, по-видимому, для того, чтобы прове-

ритель впечатление зрителей. Спектакль имел большой успех. Даже критики, занимавшие враждебную по отношению к Мусоргскому позицию, должны были признать его победу. Г. Ларош писал: «Борис Годунов» — явление весьма знаменательное. Опера эта обнаружила, что в кружке, образующем крайнюю левую нашего музыкального мира... есть самобытное, самостоятельное содержание... Говорят, знание — сила. В гораздо большей степени справедливо, что талант — сила. Спектакль 5 февраля убедил меня, что сила эта в крайней левой нашего музыкального мира несравненно значительнее, чем можно было предполагать». Ларош пророчески писал о том, что в грядущем члены кружка, быть может, обратятся в «подражателей Мусоргского». Однако успех сцен «Бориса» не только не приблизил постановку оперы, но отдалил ее, словно дирекция императорских театров рассчитывала на провал показанных отрывков. Оперный комитет в октябре 1873 г. вторично забракковал оперу. Несмотря на это, директор театров С. Гедонов, уступая настоянию певицы Ю. Платоновой, распорядился о включении «Бориса» в репертуар. Репетиции начались в конце 1873 г. Первое представление имело огромный успех у демократической аудитории, но вызвало недовольство консервативных кругов и яростную полемику в печати. Страстность ее свидетельствовала о глубоком воздействии оперы на слушателей. Но дело не ограничивалось полемикой. Были сделаны решительные попытки «погашения» бунтарского духа произведения. 20 октября 1876 г. при возобновлении оперы была выброшена последняя картина (сцена под Кромами), и ранее вызывавшая возмущение реакционеров.

В. Стасов в статье «Урезки в «Борисе Годунове» Мусоргского» горячо протестовал против варварского искажения замысла композитора, называя эту сцену венцом создания — «выше и глубже всего по концепции, по национальности, по оригинальному творчеству, по силе мысли». «Что за дело, что тут выражена с изумительным талантом вся «Русь пододонная», поднявшаяся на ноги со своей мощью, со своим суровым, диким, но великолепным порывом в минуту навалившегося на нее всяческого гнета».

В 1882 г. опера была исключена из репертуара Мариинского театра постановлением Художественного совета, решение которого было обусловлено мотивами, ничего общего не имевшими с искусством. Кратковременной была история первой московской постановки, несмотря на успех оперы у демократической аудитории и яркую талантливость исполнения заглавной партии П. Хохловым, сменившим Б. Корсова. Поставленная в 1888 г. опера была снята после 10 представлений в 1890 г.

Опера не пользовалась милостью властей имущих: из репертуара императорских театров ее вычеркивали Александр III и Николай II. Иной была позиция передовых деятелей русской культуры, сохранивших верность высоким идеалам 60-х гг., и прежде всего Стасова, Римского-Корсакова. Новая редакция и инструментовка

«Бориса Годунова», осуществленная в 90-х гг. Римским-Корсаковым, ставила своей целью приведение оперы в соответствие с исполнительской практикой русского оперного театра. Из-за «сглаживания» гармонической и оркестровой остроты некоторые индивидуальные особенности стиля Мусоргского, конечно, были утрачены. Но редакция Римского-Корсакова выполнила для своего времени исторически прогрессивную роль. Наряду с гениальным новаторством, Мусоргский в своей опере обнаружил и недостатки мастерства. Редакция Римского-Корсакова сделала оперу более исполнимой, облегчила ее путь на сцену.

В 1898 г. в этой редакции произведение было поставлено на сцене Московской частной русской оперы с Шаляпиным в главной партии. С этой ролью великий артист не расставался всю жизнь, внося в ее исполнение все новые и новые штрихи. Гениальная интерпретация партии Бориса определила возрастающий успех оперы, ее всемирную славу и обусловила особенности восприятия оперы в целом (нередко Шаляпин выступал в качестве ее постановщика). Благодаря Шаляпину в центре оперы оказывалась трагедия совести преступного царя. Сцена под Кромами обычно исключалась; сцена у собора Василия Блаженного впервые была поставлена только в 1927 г.

В работе над партией Бориса у Шаляпина были необычные «консультанты» — С. Рахманинов в области музыкальной и В. Ключевский в области исторической. Образ, созданный артистом, стал новым высоким завоеванием русского музыкально-сценического реализма.

Ю. Энгель писал: «Заглавную роль исполнил Шаляпин; что сделал из нее талантливый артист! Начиная с грима и кончая каждой позой, каждой музыкальной интонацией, это было нечто поразительно живое, выпуклое, яркое».

Роль совершенствовалась от спектакля к спектаклю. Шаляпин раскрывал жизнь героя от высочайшего взлета (коронация) до гибели. Критики отмечали высокое благородство, величие образа Бориса и в то же время чувство неясной тревоги, снедающее его душу в прологе. Эта тревога, мелькнувшая на мгновение, развивается, переходит в глухую тоску, страдание и муку. Шаляпин с потрясающей трагической мощью и силой проводил монолог «Достиг я высшей власти», сцену с Шуйским, галлюцинации.

Шаляпин пронес созданный им образ через все сцены мира, начиная с Москвы (вслед за Московской частной русской оперой, в Большом театре), продолжая Мариинским в Петербурге, а затем и за рубежом — в миланской «Ла Скала», в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Буэнос-Айресе и др. Традиции Шаляпина следовали как русские певцы — Г. Пирогов, П. Цесевич, П. Андреев и др., так и зарубежные — Э. Джиральдони, А. Дидур и др. Традиция эта жива и в наши дни.

Неверно было бы сводить дореволюционную сценическую историю оперы Мусоргского к одному Шаляпину. Разными были подходы театров — Мариинского,

напр. (1912), и Музыкальной драмы (1913), выдвинувшей ярких исполнителей (А. Мозжухин). Однако как музыкальная драма, как трагедия народа, а не только царя, «Борис Годунов» был истолкован впервые в советском театре. Изучение рукописей великого композитора исследователями (прежде всего П. Ламмом) и публикация полной сводной авторской редакции оперы позволили театрам, наряду с версией Римского-Корсакова, ставить и авторскую. Позднее появилась и 3-я редакция — Д. Шостаковича (заново инструментовавшего оперу, но сохранившего неприкосновенными все особенности гармонии Мусоргского).

Советский театр добивался правдивого и глубокого раскрытия оперы, преодолевая вульгарно-социологические и иные заблуждения. Впервые в спектакле Большого театра (1927), осуществленном на основе редакции Римского-Корсакова, прозвучала сцена у собора Василия Блаженного (в инструментовке М. Ипполитова-Иванова), несказанно углубившая драму народа и Бориса. Большую роль в сценической истории оперы сыграло первое исполнение ее в авторской редакции (Ленинград, Театр оперы и балета, 16 февраля 1928 г., п/у В. Дранишников). Советский театр, в отличие от дореволюционного, придавал народным сценам оперы решающее значение. Поэтому картина у собора Василия Блаженного и сцена под Кромами оказались в центре внимания.

В советских и зарубежных театрах опера исполняется как в авторской версии, так и в редакциях Римского-Корсакова и Шостаковича (последняя приобретает все большее распространение). Среди лучших исполнителей заглавной партии в советском театре — Г. и А. Пироговы, М. Донец, П. Цесевич, Л. Савранский, М. Рейзен, Т. Кузник, А. Огневцев, И. Петров, Б. Штоколов, Б. Гмыря; среди зарубежных — Б. Христов, Н. Гяуров, М. Чангалович. Большую роль в верном истолковании оперы сыграли дирижеры В. Дранишников, А. Пазовский, Н. Голованов, А. Мелик-Пашаев и др. В 1965 г. опера исполнена в Зальцбурге п/у Г. Караяна.

БОЯРЫНЯ ВЕРА ШЕЛОГА — музыкально-драматический пролог к *Псковитянке* Н. Римского-Корсакова, либр. композитора по I д. драмы Л. Мея. Первая постановка — Московская частная русская опера, 15 декабря 1898 г.

В 1868 г. Римский-Корсаков приступил к работе над оперой «Псковитянка» по одноим. драме Мея. В соответствии с замыслом, композитор, сосредоточив внимание на широкой и многогранной картине народной жизни в один из значительных моментов русской истории, отбросил I акт пьесы (рассказ боярыни Шелогини о встрече с Иваном Грозным). Несколько лет спустя, снова обратившись к «Псковитянке» и создав 2-ю редакцию оперы, композитор вчерне набросал и рассказ Веры Шелогини. Однако эта редакция из-за громоздкости не удовлетворила автора и не была доведена до конца. В 3-й и последней редакции (1894) для рассказа Веры места

не нашлось. На основе сделанных ранее черновых набросков, во всеоружии мастерства и таланта, композитор в 1898 г. создал одноактную оперу «Боярыня Вера Шелога», исполняемую самостоятельно и в то же время являющуюся прологом к «Псковитянке». Чаще всего оба произведения ставятся в один вечер.

«Боярыня Вера Шелога» — одно из самых поэтических и одухотворенных произведений композитора. Это — своеобразная монодрама, раскрывающая историю женской души, страстной и самоотверженной. Все сконцентрировано в монологе героини,веряющей сестре историю своего «греха» (встречи с Иваном Грозным, ставшим отцом ее дочери Ольги). В сердце Веры живут страстная любовь и ревность к царю Ивану, а также страх за судьбу ребенка и свою участь: с войны должен вернуться муж — боярин Шелога. Спасая Веру, ее сестра Надежда называет себя в присутствии боярыни Шелогини и своего жениха матерью ребенка.

Рассказ Веры — центральная часть оперы. Это большой, глубоко драматический, взволнованный, полный лиризма и красоты монолог. Свободно и естественно текущая мелодия гибко передает все оттенки чувств героини, тогда как аккомпанемент воссоздает обстановку, пейзаж, колорит леса, кукованье кукушки. Стиль оперы — арнозно-речитативный. Партия Веры Шелогини требует выдающегося исполнительского мастерства и прежде всего — владения искусством выразительной фразировки и естественной декламации. Рассказ Веры Шелогини часто исполняется на концертной эстраде. Среди лучших исполнительниц этой партии — Е. Цветкова, Н. Забела, Н. Салина, К. Держинская.

БРАТЬЯ УЛЬЯНОВЫ — опера Ю. Мейтуса, в 3-х д. (9 к.), либр. А. Васильевой и Д. Павлычко. Первая постановка — Уфа, Башкирский театр оперы и балета, 25 ноября 1967 г.; 2-я ред. — Алма-Ата, 1970.

Действие оперы разворачивается в 1886—1887 гг. в Симбирске, Петербурге и Казани. Его основа — страницы жизни юных Александра и Владимира Ульяновых, их семьи — разные пути революционной деятельности, избранные братьями. Первые картины оперы рисуют их дружбу, отъезд Александра в Петербург, неудачу покушения на царя, арест Александра и его сестры, отказ юноши просить о помиловании и прощание с матерью перед казнью. Весть о гибели любимого брата потрясает Владимира, он преклоняется перед мужеством Александра и в то же время убежден, что покушение на жизнь царя, даже если бы оно удалось, ничего не изменит в судьбах России. Свободу может принести только революция. Опера завершается картиной студенческой сходки в Казанском университете. Владимир Ульянов предвещает крушение самодержавия.

Композитор успешно решил сложную задачу — вокальными и симфоническими средствами создать образ молодого Ульянова, показать его духовный рост. В этом решающая удача Ю. Мейтуса. Фигура молодого Владимира Ульянова показана на ярком историческом фоне.

В музыке оперы органично сочетаются декламационное и широко распевное начала. Как и в других произведениях, композитор использовал принцип лейтмотивных характеристик.

В БУРЮ — опера Т. Хренникова, в 4-х д. (6 к.), либр. А. Файко и Н. Вирты по мотивам его романа «Одиночество». Первая постановка — Москва, Музыкальный театр им. Вл. И. Немировича-Данченко, 10 октября 1939 г., п/у Е. Акулова, реж. Вл. Немирович-Данченко. В этой редакции опера была поставлена в Ленинграде, Киеве, Саратове, Харькове (1939), Ташкенте (1941). После Великой Отечественной войны автор осуществил новую редакцию оперы. Она была поставлена в Москве, в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 12 октября 1952 г., п/у П. Славинского. Затем состоялись постановки в Свердловске (1952), Донецке, Казани, Вильнюсе (1954), Горьком, Алма-Ате (1956). Опера поставлена в ГДР, Чехословакии, Болгарии и других странах.

«В бую» Хренникова занимает выдающееся место в истории советской оперы и музыкального театра. Это одно из произведений, выдержавших испытание временем и привлекающих к себе пристальное внимание новых и новых творческих коллективов. Жизненность оперы обусловлена достоинствами ее музыкальной драматургии, властно воздействующей на слушателей открытой эмоциональностью, песенностью, правдивым и убедительным воплощением социальных и личных конфликтов.

В основе оперы — роман Вирты «Одиночество», рисующий одну из страниц истории гражданской войны — мятеж кулаков и бандитов, возглавлявшихся эсером Антоновым. Авторская инсценировка романа под названием «Земля» обошла многие сцены Советского Союза. В пьесе и спектакле, даже мхатовском, всего сильнее был образ кулака Сторожева; силы, ему противостоящие, — бледнее. Ценность оперы состоит в том, что в центре событий не Сторожев, а народ.

В опере соединено несколько сюжетных линий. Здесь и столкновение коммуниста Листрата и кулака Сторожева, бандита Антонова и крестьян села Дворики; и образы Леньки и Натальи, сначала далеких от понимания правды, которую несут коммунисты, обманутых врагами, но затем постигающих истину и обретающих свое место в борьбе за счастье народа; и образ Фрола, находящего правду у Ленина. Характеризуя музыку Хренникова, Б. Асафьев прежде всего выделял простоту, непосредственность, лирическую песенность и драматизм взволнованного человеческого чувства.

Подлинный дар музыкальности драматурга позволил композитору найти выразительные средства для передачи остроконфликтных состояний и ситуаций. Музыка органически вырастает из народной и массовой революционной песни, хотя прямых цитат и нет. В опере правдиво передана личная и социальная драма людей,

мучительно ищущих и находящих правду. Менее убедителен образ большевика Листрата, носящий отчасти резонерский характер. Он действует верно и убедительно, но музыка все же не создает образа живого человека. Автор вывел на оперную сцену В. И. Ленина, но не дал музыкально-драматургического воплощения его образа.

Конфликтность, контраст — основа музыкально-драматургического решения лучших сцен оперы, напр. 2-я картина — столкновение Сторожева и Леньки, еще верящего своему хозяину, с большевиком Листратом. В остродраматическом музыкальном диалоге выражена напряженная борьба чувств. Превосходное трио-вокализ (Аксинья, Ленька, Листрат) силой музыки, без слов, ясно говорит о первом сдвиге в сознании Леньки. Одна из драматических вершин оперы — 4-я картина: Наталья, ждущая ребенка от Леньки, но поверившая клевете Сторожева и бандитки Косовой, хочет покончить с собой. Ревность, ненависть к «изменнику» переполняют ее сердце. И когда Ленька, тайно пробравшийся в село, занятое антоновцами, приходит к Наталье, она сначала хочет его выдать. В финале напряженной сцены Леньке удается убедить любимую в своей невинности, успокоить ее. Эти сценические ситуации выражены с большой эмоциональной силой. Монолог Натальи яркой и драматичной. Интонации скорби, печали сменяются иступленными выкриками отчаяния. Превосходно воплощена в музыке сцена встречи Натальи с Ленькой, начинающаяся со столкновения и завершающаяся примирением, просветленной колыбельной, которую Ленька напевает засыпающей Наталье. Эта и некоторые другие сцены принадлежат к высшим достижениям советского оперного искусства.

Из многих постановок оперы Хренникова лучшая принадлежит Вл. Немировичу-Данченко — инициатору и вдохновителю создания оперы. Ему она и посвящена. Спектакль Немировича-Данченко утверждал на оперной сцене высокую и мужественную правду революции.

ВЕРТЕР (Werther) — лирическая драма Ж. Массне, в 4-х д. (5 к.), либр. Э. Бло, П. Милле, Ж. Гартмана. Первая постановка — Вена, Придворная опера, 16 февраля 1892 г.; Париж, «Опера комик», 16 января 1893 г.

В основе оперы — роман И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера», однако образ главного героя и содержание произведения видоизменены, причем не столько сюжетно, сколько идейно. Проблематика оперы сведена к истории несчастной любви Вертера к Шарlotte, жене его друга, любви, которая приводит героя к самоубийству. Роман включает те же мотивы, но они не исчерпывают его проблематики. Самоубийство Вертера у Гёте — своеобразный протест против уродливой действительности.

Социально-историческая мотивация исчезла из оперы; действует лишь Вертер — лирический любовник, страдающий, пассивный. Музыка выражает любовное томление, тихую печаль в мелодике пленительно-сентиментальной и по-французски изящной. Камерная по ха-

рактору, опера построена на драме трех персонажей: Вертера, Шарлотты и ее мужа Альберта. Для придания действию реального колорита композитор вводит в начале оперы небольшие жанровые эпизоды, но они не занимают сколько-нибудь значительного места в действии. Все внимание Массне сосредоточено на раскрытии лирического мира героев.

В России опера впервые была поставлена 17 января 1896 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге (Н. Фигнер — Вертер, М. Фигнер — Шарлотта, Л. Яковлев — Альберт), в 1904 г. — в Москве, на сцене Нового театра (Филиал Большого театра). Однако только после исполнения заглавной партии Л. Собиновым опера захватила слушателей. Образ, созданный великим артистом, покорял сдержанным драматизмом, проникновенным лиризмом, высоким благородством и одухотворенностью. В традиции Собинова исполняли эту партию многие певцы.

В советском театре опера поставлена на сцене Оперной студии при Большом театре (1921), в 1940 г. — ленинградским Малым оперным театром. Значительным явлением было концертное исполнение оперы — Москва, 1938 (И. Козловский — Вертер, М. Максимова — Шарлотта). В 1957 г. «Вертер» был поставлен в Большом театре (С. Лемешев — Вертер), в 1963 г. — на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ (Guillaume Tell) — романтическая опера Дж. Россини, в 4-х д. (7 к.), либр. В. Эттенна (де Жуи) и И. Л. Ф. Би. Первая постановка — Париж, «Королевская академия музыки и танца», 3 августа 1829 г.

В основе оперы — одноименная трагедия французского драматурга А. Лемьера и сюжетные мотивы пьесы Ф. Шиллера. Этот сюжет уже до Россини был использован в опере. Так, в 1791 г. был поставлен «Вильгельм Телль» А. Э. М. Гретри. Существует английская опера о Телле — «Стрелки» («Швейцарские горцы») Б. Карра (Нью-Йорк, 1796), немецкая — Г. Цопфа, балеты Л. Пиччинни (1805), Ц. Пуни (1833) и др. Опера Россини остается лучшим воплощением героической темы Телля. Россини, горячо любивший свою родину, изображая жизнь швейцарцев, думал об Италии.

Действие оперы разворачивается в 1308 г. в Швейцарии, над которой тяготеет владычество Австрии. Гнет невыносим, и гнев зреет в сердце народа. Олицетворением мужества, патриотизма и свободолюбия являются главный герой оперы, стрелок Телль, старый крестьянин Мельхальд, горец Лейтхольд. Сын Мельхальда Арнольд в тревоге: он любит австрийскую принцессу Матильду, родственницу наместника Гесслера. Сначала Арнольд едва не совершает предательства — он готов для того, чтобы стать мужем Матильды, служить австрийцам, но затем, под впечатлением трагической гибели отца, казненного по приказу Гесслера, присоединяется к швейцарцам. Телль, мужественный и свободолюбивый стрелок, вызывает особую ненависть Гесслера; тиран подвергает Телля жестокой душевной пытке, при-

казав сбить стрелой яблоко с головы его сына Джемми. Стрелок сбивает яблоко, но тиран заметил, что Телль спрятал вторую стрелу. По приказу Гесслера смельчака арестовывают. Горцы готовятся поднять восстание. Буря настигает лодку Гесслера, который везет Телля в темницу. Стрелок опрокидывает лодку и, добравшись до берега, поражает Гесслера выстрелом из лука. Восстание охватывает Швейцарию. Власть австрийцев сломлена.

«Вильгельм Телль» занимает исключительное место в творчестве Россини: это такая же вершина среди его героико-патриотических опер, как *Севильский цирюльник* — среди комических. В ней обобщены искания композитора, достигнут синтез драматизма и лирики, мужественного пафоса и жанризма. «Телль» — подлинно романтическое произведение, в котором, сохраняя верность национальному характеру, певучей итальянской кантилене, Россини стремился воссоздать швейцарский колорит, опираясь на подлинные швейцарские и тирольские мелодии и ритмы. С необычайным мастерством и выразительностью рисует Россини образы природы; пейзаж не только поэтичен и красочен, он дан в неразрывном слиянии с жизнью народа; природа — это и могучая, грозная сила (буря).

Многообразно и ярко раскрыты в музыке жизнь народа, нарастание протеста, гнева, порыва к свободе. Такого выразительного коллективного образа народа до Россини не было в опере, и не только итальянской. Композитор преодолел условные формы старой оперы как в партиях хора, так и основных героев (в меньшей степени оригинальны партии Матильды и Арнольда). Правда, Телль, при всей яркости характеристики, несколько противопоставлен народу, тогда как он должен явиться плотью от плоти его. Драматургия оперы строится на ярко контрастном противопоставлении свободлюбивых швейцарцев и австрийских захватчиков. Новым для оперного искусства было обращение к теме борьбы за свободу, героизация народа. Успех оперы в обстановке, насыщенной революционным настроением, был велик. Но вскоре вмешалась цензура, попытавшаяся путем переделки либретто ослабить взрывчатую силу оперы. Ни одна опера Россини не подвергалась таким частым и грубым искажениям, как «Вильгельм Телль». Имя героя оказалось ненавистным реакции, и Телль заменялся то тирольцем Андреасом Гофером, то шотландцем Валласом (Париж, 1836).

В России опера Россини была поставлена впервые в 1838 г. в переделке Р. Зотова, под названием «Карл Смелый»; из оперы было устранено все, что могло хоть сколько-нибудь напомнить о борьбе народа за свободу и независимость. В сходной переработке опера была исполнена итальянской труппой в 1846 г.

Образы оперы в сознании передовой русской общественности связывались с революцией (Салтыков-Щедрин). На русской сцене опера была возобновлена в 1860, затем в 1864 г. Спектакль ставился и позднее, но в искаженном цензурой виде. Даже отдельное издание клавира П. Юргенсоном названо «Карл Смелый».

В подлинном виде опера была впервые исполнена в Ленинграде в 1932 г. с П. Андреевым в заглавной партии. В годы Великой Отечественной войны оперу с большим успехом поставил в 1942 г. Большой театр (А. Батурин — Телль). Лучший исполнитель партии Телля за рубежом — М. Баттистини.

ВОЕВОДА — опера П. Чайковского, в 3-х д. (4 к.), либр. композитора и А. Островского по его драме «Воевода» («Сон на Волге»). Первая постановка — Москва, Большой театр, 30 января 1869 г., п/у Э. Мертена.

Дружба и глубокое взаимопонимание связывали Чайковского с великим драматургом. В 1866—1867 гг. композитор задумал оперу на сюжет «Грозы», но тема уже была закреплена за В. Кашперовым. Островский предложил «Воеводу» и взялся составить либретто. В 1867 г. Чайковский приступил к работе. Вспоминая 11 лет спустя историю сочинения «Воеводы», Чайковский писал: «Опера была написана слишком скоро и легкомысленно, вследствие чего формы вышли не оперные, не подходящие к условиям сцены. Я просто писал музыку на данный текст, насколько не имея в виду бесконечное различие между симфоническим и оперным стилем».

Сочинение оперы, сначала шедшее интенсивно, остановилось из-за того, что Островский замедлил работу над либретто. Чайковский вынужден был с разрешения автора писать текст самостоятельно, что не могло не сказаться на драматургии и на всем развитии действия. Опера была закончена в 1868 г. Спектакль имел успех, но выдержал только шесть представлений. По свидетельству друга композитора и зрителя этого спектакля Н. Кашкина, исполнители были слабы, опера отрепетирована недостаточно: «Относительно первого представления «Воеводы» можно сказать, что собственно музыка оперы понравилась, но весь ансамбль сценического действия удовлетворял мало, главным образом по вине либретто, в котором оставался только скелет из поэтического создания Островского». Действительно, при переработке драмы в оперное либретто из пьесы были выброшены многие существенные эпизоды. «Воевода» — одно из самых значительных произведений Островского.

Дух народной песни, сказки, фантастики пронизывает пьесу (сцены с домовым, сны воеводы). При создании либретто многое было утрачено. Н. Кашкин писал: «Для упрощения постановки сны воеводы были выпущены, пропущены такие лица, как Мизгирь, отшельник, домовый, сцена в крестьянской хате и крестьянка с ребенком, шестные богомольцев, сцена разгула у Бастрюкова; разбойник Дубровин едва появлялся в действии, а Марья Власьевна оставлена только в качестве сопрано и почти вовсе лишена собственного облика всякими сокращениями своей роли». Отрицательный отзыв о музыке «Воеводы» дал Г. Ларош. Под воздействием его несправедливой оценки композитор уничтожил партитуру. Она была восстановлена по оркестровым партиям — сначала С. Поповым (30-е гг.), позднее (40-е гг.) — П. Ламмом.

Недостающие эпизоды досочинили Ю. Кочуров и В. Шейн, редакция текста С. Спасского. Возрожденная опера была поставлена впервые в Ленинграде, в Малом оперном театре, 28 сентября 1949 г. п/у Э. Грикурова.

Музыка «Воеводы» отмечена высокими достоинствами — проникновенным лиризмом, широкой распевностью, поэтичностью, ярко выраженным национальным характером. Однако слабая драматургия — по-прежнему главный недостаток оперы, который не могла преодолеть и переработка текста.

ВОЙНА И МИР — опера С. Прокофьева, в 5-ти д. (13 к.), с хоровым прологом, либр. композитора и М. Мендельсон-Прокофьевой по одноим. роману Л. Толстого. Первое исполнение (концертное) в 1-й редакции — Москва, 16 октября 1944 г., Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества, Москва, 7 июня 1945 г. (концертное исполнение п/у С. Самосуда).

1—8 к., 2-я ред. — Ленинград, Малый оперный театр, 12 июня 1946 г., п/у С. Самосуда. Первая постановка сокращ. ред. оперы в 11 к. — Ленинград, Малый оперный театр, 1 апреля 1955 г., п/у Э. Грикурова. В этой же редакции опера была поставлена 3 ноября 1956 г. в Киеве Театром оперы и балета им. Т. Г. Шевченко; Москва, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 8 ноября 1957 г. (все 13 к.), п/у А. Шавердова; Москва, Большой театр СССР, 15 декабря 1959 г., п/у А. Мелик-Пашаева.

Великая Отечественная война обусловила замысел автора и создание оперы, написанной в течение зимы 1941 и начала весны 1942 г.

Однако первоначальная редакция не удовлетворила автора, который осознал недостатки сценарной драматургии первого варианта, сосредоточенного на показе судьбы Наташи, хотя и понимал невозможность вставить роман в рамки оперы. Отсюда поиски более стройной и емкой драматургической формы, отбор эпизодов, необходимых для целого. Работа над оперой продолжалась с большей или меньшей интенсивностью почти до конца жизни композитора. Он добивался, чтобы тема войны и патриотического подвига русского народа заняла в опере ведущее место. Так появилась в новой редакции сцена военного совета в Филях, затем ария Кутузова. Расширены народные сцены, дописаны многие эпизоды. Ни над одним своим произведением композитор не работал с такой любовью, настойчиво добиваясь возможно более верной передачи идейного содержания великого романа. Прокофьев не увидел на сцене «Войну и мир» полностью, хотя страстно к этому стремился. Незадолго до смерти он сделал сокращенную редакцию оперы, впервые поставленную в Ленинграде (1955). Чтобы облегчить задачу театра, композитор исключил две картины. Однако впоследствии театр нашел способ преодоления трудностей, и опера исполняется в Большом театре полностью.

«Война и мир» Прокофьева — произведение могу-

чей силы и выразительности. В основе либретто — подлинный текст романа, не подвергшийся стихотворной обработке. Композитор ставил перед собой задачу передать не столько слова, сколько интонацию речи героев Толстого. Декламационная выразительность речитатива достигает необычайной даже для Прокофьева силы и правды.

Опера как бы делится на две части: мир — 7 картин и война (тема ее возникает в финале 7-й к. — известие о вторжении Наполеона) — последние 6 картин. В этом построении Прокофьев следовал Толстому, хотя предчувствие неизбежности военного конфликта дано уже в первых, «мирных» главах романа.

Драматическая инсценировка не может передать всего богатства тем, идей, образов книги, особенно такой гениальной и многоплановой, как роман Толстого. В центре событий первой половины оперы — история любви Наташи и князя Андрея, история увлечения Наташи Анатолем. Эта сюжетная линия романа воплощена в музыке с потрясающей глубиной, мощью и правдой. Не менее глубоко и сильно выражены тема России, поднявшейся на борьбу с врагом, и образ врага. Прокофьев сумел передать коренное различие между высоким и одухотворенным патриотизмом, эпическим величием Кутузова и авантюризмом, истерически взвинченной бравадой Наполеона.

В музыке большое место занимает нежная, поэтическая, задушевная лирика, носителем которой является Наташа; образ ее в опере достойно продолжает традиции Глинки, Чайковского и в особенности Римского-Корсакова (трепетная нежность, «хрупкость» интонаций сближают ее со Снегурочкой). Но в Наташе есть не только чистота и беззащитность, но и недетское мужество, сила воли, душевное благородство. Лирика — самое сильное качество образа Наташи. Атмосфера, окружающая ее, поэтична. Лирическая стихия достигает кульминации в гениальном вальсе, символизирующем расцвет любви девушки к князю Андрею. Вальс неразрывно связан в сознании Андрея с обликом Наташи. Новое проведение вальса в сцене последней встречи умирающего Андрея с Наташей переключает лирику в драматический план. Прокофьев — мастер лепки характеров, раскрытия образа через интонацию. Неповторимы речевые характеристики не только главных, но даже на мгновение появляющихся персонажей (старый князь Болконский). «Интонационная хватка» Прокофьева убеждает в абсолютной жизненности каждого из персонажей оперы. Широко применяя речитативно-декламационный принцип, Прокофьев использует ариозные построения и хоры. Опера, органически связанная с классической традицией, своеобразно ее переосмысляет. Речитатив обычно является признаком оперы драматической, ариозные закругленные формы скорее присущи лирической и эпической. Прокофьев сочетает эпическое, лирическое и драматическое начала, но в качестве ведущего средства выражения применяет речитатив. Многие эпизоды и целые страницы оперы находятся на уров-

не высших достижений классического искусства. Такова, в частности, сцена предсмертного бреда Андрея Болконского (12-я к.), равных которой немного в мировой оперной литературе.

Опера Прокофьева завоевала горячую любовь советских и зарубежных слушателей. В 1953 г. она с большим успехом была исполнена на фестивале «Флорентийская весна», затем поставлена в Милане («Ла Скала»), Праге, Софии, Лейпциге, Нью-Йорке и многих других городах.

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА (*Die Zauberflöte*) — большая опера В. А. Моцарта, в 2-х д., либр. Э. Шиканедера. Первая постановка — Вена, 30 сентября 1791 г., п/у автора. Вдохновителем оперы был Шиканедер, актер и директор театра в одном из венских предместий.

Сюжет «Волшебной флейты» восходит к пьесе Э. Либескинда, написанной по мотивам сказки К. М. Виланда «Лулу, или Волшебная флейта».

Три дамы Царицы Ночи спасают принца Тамино от чудовища. Юноша влюбляется в портрет дочери Царицы Ночи Памины, которую похитил волшебник Зарастро. Если принц освободит девушку, он получит ее руку. Царица дарит Тамину волшебную флейту, которая поможет ему преодолеть опасности в пути. Птицелов Папагено, также попавший в царство Царицы Ночи, должен сопровождать принца. Ему дарят волшебные колокольчики. Три мальчика указывают Тамину и Папагено путь в царство Зарастро, где находится Памина. Памину преследует мавр Моностатос, добивающийся ее любви. Тамино с помощью флейты призывает Памину. Однако Моностатосу удается помешать бегству девушки и сопровождающего ее Папагено. Папагено встряхивает волшебными колокольчиками, заставляя Моностатоса пуститься в пляс. Появляется Зарастро. Это не злой волшебник, а мудрый, благородный человек, который желает всем счастья. Для того, чтобы преодолеть соблазны Царицы Ночи, Тамино должен пройти через испытания. Мужественный Тамино выдерживает их. Рушатся чары Царицы Ночи. Победил свет. Тамино соединяется с Паминой, а Папагено обретает свою возлюбленную — Папагену.

Сквозь нагромождение фантастических образов выступает высокое гуманистическое и этическое содержание оперы. Как бы ни пытались зло и мрак покорить человека, победит добро, человечность, мудрость, нравственная чистота. На пути человека лежит множество испытаний, и только мужественным и сильным дано преодолеть их. Несомненно, что все поэтическое, содержательное в «Волшебной флейте» принадлежит Моцарту. Музыка оперы глубоко национальна и подлинно народна. Композитор, обратившись к формам зингшпиля, добился необычайной силы выражения. Бесконечно разнообразие музыкальных форм — от простой куплетной песни до сложнейших полифонических построений. Путь испытаний, который проходят Тамино и Памина, раскрывается в музыке возвышенной и благородной. Грубоватый ко-

мизм, выпренную риторику либретто Моцарт снимает, добиваясь поразительного стилистического единства. Музыка раскрывает многообразие жизни, в которой слыты смешное и возвышенное, благородное и низменное. Композитор переосмыслил традиционные музыкальные формы, превратив колоратуры арии Царицы Ночи в одно из средств раскрытия ее демонической природы. Опера Моцарта — конечный итог, обобщение венской классики XVIII в. Это было ясно современникам. Гёте собиравался создать II ч. «Волшебной флейты». Продолжение оперы под названием «Лабиринт» написал П. Винтер (Вена, 1794).

После смерти Моцарта началось триумфальное шествие оперы по сценам мира. Иногда при этом переделывались либретто и музыка, как было в Париже (1801), где «Волшебная флейта» превратилась в «Таинства Изиды». Нередко замысел Моцарта искажался. Театр то облачал оперу в одежды феерии, то подчеркивал наивность сказки. Бывали и исключения. Лучшая, поистине моцартовская постановка В. Фельзенштейна, осуществленная им в театре «Комише опер» в Берлине (ГДР, 1954), была показана в Москве (1959). На русской сцене опера Моцарта поставлена впервые в 1795 г. с Е. Сандуновой в партии Царицы Ночи. Опера неоднократно исполнялась нем. труппами в Петербурге и Москве в конце XVIII — нач. XIX в., русской труппой ставилась в 1818 г. и позднее; 3 февраля 1889 г. — в Москве, в Большом театре; одна из наиболее значительных постановок — спектакль Большого театра 1906 г. с участием А. Неждановой, В. Петрова, Н. Салиной. На советской сцене поставлена в Ленинграде (1966), Киеве (1966).

ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК (Der Freischütz) — романтическая опера К. М. Вебера, в 3-х д., либр. И. Ф. Кинда, Первая постановка — Берлин, Национальный театр, 18 июня 1821 г., п/у автора.

Опера была поставлена в Карлсруэ, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне (1821), п/у автора — в Дрездене (1822), затем обошла сцены всего мира; в России — под названием «Волшебный стрелок» — 12 мая 1824 г. в Петербурге п/у К. Кавоса. С конца 20-х гг. партию Каспара исполнял В. Самойлов, а с 30-х — О. Петров.

«Вольный стрелок» открывает новую страницу в истории романтической оперы. Это произведение воплощает чувства радости, рожденные освобождением от наполеоновской тирании. В опере нет идеализации средневековья, характерного для реакционного романтизма. Главные герои — представители социальных низов — лесничий, его дочь, стрелки. Граф Оттокар выполняет декоративную функцию. Борьба света и мрака, добра и зла — это не только противопоставление Каспара, слуги Черного Охотника, Агате, но и конфликт в сознании главного героя — стрелка Макса, первого подлинно романтического оперного героя.

Победа светлого начала знаменует высокую гуманистическую идею оперы.

Тему будущей оперы Вебер нашел в новелле «Воль-

ный стрелок», напечатанной в «Книге о привидениях» И. А. Апеля и Ф. Лауна, которую он прочитал в 1810 г. и тогда же подумал об опере на этот сюжет. Однако только в 1817—1820 гг. замысел был реализован: Вебер встретил в Дрездене актера, юриста и писателя И. Кинда, который сочинил по указаниям композитора либретто. Первоначально опера называлась «Пробный выстрел», затем — «Невеста охотника». По сравнению с мрачной новеллой сценарий оперы подвергся значительной переработке. В рассказе героиня убита волшебной пулей, ее жених и невольный убийца сходит с ума, родители умирают от горя. В опере — финал счастливый.

Действие разворачивается в Чехии после Тридцатилетней войны (XVII в.). Один из лучших стрелков, Макс, потерпел неудачу на состязаниях. На следующий день предстоят новые состязания. Исход их для Макса очень важен: если он победит, Куно отдаст ему в жены свою дочь Агату и наследственную должность лесничего. Сомнения в себе все более овладевают душой Макса. Этим пользуется егерь Каспар, продавший душу Черному Охотнику (Самизелю). Истекает срок договора с дьяволом. Если Каспар не отдаст Самизелю душу другого человека, он сам отправится в ад. Каспар решает соблазнить Макса и предлагает ему выстрелить, не целясь, в пролетающего на большой высоте орла из своего ружья. Птица падает мертвой. Она сражена волшебной пулей. Новую можно отлить в Волчьей долине. Макс принимает предложение Каспара. Агата, невеста Макса, обята непонятной тревогой. В тот миг, когда ее жених волшебной пулей поразил орла, со стены в комнате девушки сорвался портрет и ушиб Агату. Тщетно пытается Макс успокоить ее — она тревожится все больше, особенно когда узнает, что он собирается в Волчью долину. Девушка решает обратиться за советом и помощью к отшельнику. Первым в Волчью долину приходит Каспар и вызывает Самизеля. Он затевает с дьяволом торг. Тот подарит ему семь пуль — шесть попадут в цель по воле стрелка, седьмую направит Самизель — в сердце Агаты. Каспар ненавидит ее, т. к. она его отвергла. Если Агата погибнет, Макс станет добычей Самизеля. Приходит Макс, перед ним появляются призраки матери и Агаты, пытающиеся удержать его. Макс начинает готовить пули, поднимается буря, падают скалы. В распоряжении Макса семь пуль, но он легкомысленно израсходовал шесть, и у него осталась только седьмая — направляемая дьяволом.

Мысли и чувства Агаты в смятении, хотя она готовится к свадьбе. Мрачные предзнаменования, страшные сны волнуют ее. Анхен, ее подруга, хочет надеть на Агату свадебный венок, но в ларце оказывается траурный. Анхен прячет его и вкалывает в волосы невесты розу, подаренную отшельником. Начинаются состязания. Князь велит Максус подстрелить голубку. Появившаяся в эту минуту Агата умоляет Макса не стрелять — она видела сон, в котором сама была этой голубкой. Раздается выстрел, Агата падает, теряя сознание, но пуля попала не в нее, а в Каспара. Роза отшельника

спасла жизнь девушки. Макс, потрясенный, кается в своем грехе. Князь изгоняет его, но отшельник просит отменить приговор. Пусть свадьба Макса и Агаты будет отложена на год, в течение которого юноша докажет, что достоин своей невесты.

Опера сочетает романтически опозитизированное воплощение темы с реалистической картиной быта. Благодаря этому фантастические и зловещие эпизоды приобретают реальность. Музыка передает атмосферу действия и очерчивает характеры героев: чистый, мечтательной, живущей законами сердца и природы Агаты; ее задорной и веселой подружки Анхен; мятущегося Макса; мрачного Каспара, под личиной простодушия скрывающего нечеловеческую злобу и ненависть к людям. Сохранив зингшпильные формы — чередование вокальных номеров и разговорных диалогов, — Вебер вышел за рамки зингшпиля, как и Бетховен в *Фиделио*. Музыка дышит поэзией природы. Гениальная увертюра, открывающая оперу, строится на борьбе света и мрака, демонических сил, олицетворяемых Самизлем, и светлых, человеческих. Увертюра — сжатое драматургическое изложение концепции оперы. ярко выраженный в музыке национальный колорит, ее народность и демократизм, как и худож. совершенство, определяют историческую роль «Вольного стрелка» — величайшего после *Волшебной флейты* и *Фиделио* национального немецкого оперного произведения. Именно его демократизм вызвал неприязнь придворных кругов, которые предпочитали гениальной опере Вебера «Олимпию» Спонтини — запоздалый отзыв официозного искусства.

Первая постановка «Вольного стрелка» осуществлялась в атмосфере недоброжелательства и интриг. Она привлекла внимание светской публики, но оперу приветствовала демократическая, прогрессивная аудитория; среди зрителей премьеры находились Э. Т. А. Гофман и тогда еще совсем юные Г. Гейне и Ф. Мендельсон.

«Вольный стрелок» покорила мир. В основных партиях выступали крупнейшие певицы и певцы, от В. Шредер до Э. Шварцкопф. Опера подвергалась переработкам, особенно за пределами Германии. Так, в Париже «Вольный стрелок» превратился в «Робина де Буа, или Три пули», действие которого было перенесено в Англию. Эта переработка, грубо искажавшая оперу, вызвала возмущение Г. Берлиоза. В 1841 г. опера была поставлена в Париже в редакции Берлиоза, сочинившего речитативы вместо диалогов и введшего в качестве балетной сцены инструментованное им веберовское «Приглашение к танцу».

В России «Вольный стрелок» исполнялся в соответствии с авторским замыслом. Одна из значительных постановок оперы — спектакль Марининского театра (1901) п/у Э. Направника. Исполнители: И. Ершов — Макс, А. Больша — Агата, А. Антоновский — Каспар.

ВОЦЕК (Wozzeck) — опера А. Берга, в 3-х д. (15 к.), либр. композитора по драме Г. Бюхнера. Первая постановка — Берлин, 14 декабря 1925 г., п/у Э. Клейбера.

Над этим произведением композитор работал с 1915 по 1921 г. Незавершенная драма немецкого революционного поэта Бюхнера «Войцек» направлена против прусского военного духа, жестокой системы порабощения человека. Берг создал оперу, в которой раскрыта бесчеловечность австро-германского милитаризма, но композитор придал всему действию сгущенно-экспрессионистский характер, следуя по пути атонализма. В то же время автор стремился подчинить музыкальную драматургию строгим архитектурным инструментальным формам. «Войцек» — произведение сложное и противоречивое. С необычайной силой воплощена в музыке стихия кошмара, ужаса, насилия, жестокости. В ней царит безысходность. Однако выразительная сила музыки, обличающей бесчеловечность и насилие, такова, что германские фашисты, придя к власти, запретили ее исполнение. Опера идет в ГДР и во многих других странах.

В СССР «Войцек» был впервые поставлен 13 июня 1927 г. в присутствии автора в Ленинградском театре оперы и балета п/у В. Дранишников. Исполнители: М. Бочаров, В. Павловская, Н. Куллин и др.

На этот же сюжет написана опера М. Гурлитта (1920).

ВРАЖЬЯ СИЛА — опера А. Серова, в 5-ти д., либр. А. Островского, Н. Жохова, П. Калашникова по драме А. Островского «Не так живи, как хочешь». Завершена после смерти композитора В. Серовой и Н. Соловьевым. Первая постановка — Петербург, Марининский театр, 19 апреля 1871 г., п/у Э. Направника; возобновлена там же, 14 ноября 1879 г. с Ф. Стравинским в партии Еремки; Москва, Большой театр, 15 ноября 1881 г.

У Островского молодой купец Петр, охваченный страстью к красавице Груне, наущаемый пропойцей Еремкой, в пьяном загуле решает убить свою жену Дашу, но в последнюю минуту ему удается победить наваждение. Драма носит не только бытовой, но и нравственно-психологический характер; хотя жанровый и бытовой фон выписан широко и ярко, в центре пьесы — духовное возрождение человека. Серов хотел развить жанровые картины.

На протяжении 1867 г. работа над оперой шла интенсивно, были написаны основная часть партитуры и все либретто. В середине 1868 г. Серов неожиданно сообщил драматургу, что они коренным образом расходятся в понимании темы и в особенности — развязки. Серов пришел к выводу, что финальное раскаяние Петра следует устранить, завершив оперу убийством Даши. Сотрудничество драматурга с композитором прервалось. Серов умер, не закончив оперы.

При всей спорности, «Вражья сила» — выдающееся и во многом новаторское произведение, раздвинувшее границы оперного искусства. Заслуга Серова в том, что личную семейную драму он показал в неразрывном единстве с бытовым фоном. Но драма страдает малой индивидуализацией характеров. Композитору в большей мере удалось все, что связано с бытом, средой, чем то, что раскрывает внутренний мир героя.

При первой постановке опера не имела успеха. Среда, в которой разворачивается действие, демократизм музыкального языка, простота самой драмы не только оттолкнули поклонников «изящного», но вызвали раскол и среди артистов. А. Вольф сообщает в «Хронике Петербургских театров», что даже такая выдающаяся артистка, как Е. Лавровская, для которой Серов писал партию Груни, не поняла ее: «Артистке казалось странным и даже несовместимым с ее достоинством изображать пьяную бабу». Так же и М. Сарлотти не понял партии Еремки, превратив его в какое-то «инфернальное» существо. Понимание пришло к «Вражьей силе» позднее, когда реалистическое начало, представленное операми Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, утвердилось на русской сцене.

Решающую роль в успехе «Вражьей силы» сыграли талантливые певцы, и прежде всего Ф. Стравинский, в 1879 г. впервые исполнивший партию Еремки и до конца жизни с ней не расстававшийся.

В сознании современников образ Еремки, созданный Стравинским, был непревзойденным по силе реализма. Кроме успеха Стравинского, в спектакле были и другие артистические удаchi: М. Славина — Груня, И. Прянишников — Петр.

Новый этап сценической истории «Вражьей силы» связан с появлением Ф. Шаляпина в партии Еремки. Впервые выступив в этой партии на сцене Московской частной русской оперы (тогда исполнялось только II д.), Шаляпин затем создал эту роль в 1902 г. в Большом театре. Он продолжал работать над ней всю жизнь, заново поставил оперу в Петрограде после Великой Октябрьской социалистической революции. Партия Еремки принадлежит к высшим музыкально-сценическим завоеваниям артиста. Шаляпин раскрывал образ Еремки как порождение социального бесправия, темноты и рабства. Они-то воспитали звериную хитрость, злобу, изворотливость, готовность идти ради денег на все. Но и помимо корысти, в рабьей душе Еремки живет ненависть к людям, которым он хочет отомстить за свое уродство. Б. Асафьев писал: «Подход Шаляпина к воплощению Еремки проникнут причудливой, злой скоморошью повадкой. Злой, потому что Еремка — не бескорыстный художник. Сперва он только приглядывается и прислушивается. Цель его — вырвать у купца лишний алтын на выпивку. Он еще и сам не знает, что сделает с купцом и на что его направит. И только когда алтыны выжаты в достаточной мере, Еремка, уже как мастер своего искусства, увлекается самим процессом творчества и импровизирует ход наговоров и изветов со сладострастием профессионального душегуба, доводя Петра до неизбежности убийства... он страшен как ловец души человеческой, обнажая весь срам пропойцы в его безудержном падении к бездне подлости». Весь спектакль, поставленный Шаляпиным в 1920 г., был выдержан в тонах высокого реализма (худ. Б. Кустодиев).

Опера Серова ставилась неоднократно на советской сцене: Саратов (1940), Москва, Большой театр (1947).

Для этой постановки Б. Асафьев написал заново музыку последнего действия и изменил ход событий, приблизив его к пьесе Островского. В московском спектакле яркие образы Петра и Еремки создали Ал. Иванов и Н. Щегольков.

Несомненно воздействие музыки масленицы во «Вражьей силе» на «Петрушку» И. Стравинского.

ГАЛЬКА (Halka) — опера С. Монюшко, в 4-х д., либр. В. Вольского. Концертное исполнение первой 2-актной ред. — Вильно, 1 января 1848 г., первая постановка 2-й ред. — Варшава, 1 января 1858 г., п/у Я. Кватрини.

В основе сюжета оперы — одноименная поэма В. Вольского. Вслед за Польшей опера была поставлена в Праге (1868) п/у Б. Сметаны. Первая русская постановка — Мариинский театр, 4 февраля 1870 г., п/у Э. Направника (Ю. Платонова — Галька, Ф. Комиссаржевский — Йонтек, И. Мельников — Януш, Г. Кондратьев — Стольник).

«Галька» — произведение подлинно народное, демократическое, национальное. Поэма Вольского создана под впечатлением восстания крестьян Подгалья в 1846 г. При сочинении оперы авторам пришлось смягчить антифеодалные акценты. Однако и в этой форме либретто и музыка сохранили силу протеста против угнетателей народа. Избрав простую жизненную ситуацию (дворянин бросает соблазненную им крестьянскую девушку, и она кончает жизнь самоубийством), композитор создал социальную драму, показав антагонизм привилегированных и угнетенных классов, подняв частный случай до высоты обобщения. Музыка Монюшко лишь в малой мере опирается на фольклор, но она, подобно музыке Шопена, пронизана духом польской песенности и танца. Автор противопоставляет пышную, торжественную, инструментального характера мелодику сцен, рисующих мир аристократии, народной задушевной стихии, находящей выражение преимущественно в песне. Веселье, праздничность, с одной стороны, и грусть, печаль, скорбь с другой, — таковы эмоциональные контрасты. Но было бы неверно видеть в народных образах лишь воплощение грусти и безысходной печали. Не менее ярко выражена в музыке и стихия нарождающегося гневного протеста (IV д. — сцена Гальки, пытающейся поджечь костел, в котором венчается изменивший ей Януш; крестьянские хоры).

Основные черты музыки «Гальки» — задушевность, лиризм, поэтичность. Многие мелодии и арии оперы, в т. ч. Гальки, думка Йонтека, стали народными. К 1900 г. опера выдержала в Варшаве 500 представлений, а к 1935 — 1000. Простота, благородство и выразительность музыки завоевали ей успех и за пределами Польши. «Галька» обошла сцены Европы и США. В главных партиях выступали многие известные певцы, прежде всего польские и русские. Среди лучших исполнителей — Я. Королевич-Вайдова, З. Федичковский, И. Ды-

гас и др. Выдающимися русскими исполнителями в опере Моношюк были Н. Салина, Л. Собинов; среди украинских — С. Крушельницкая, А. Мишуга, З. Гайдай, М. Микиша и др. В 1949 г. «Галька» была поставлена на сцене Филиала Большого театра (Н. Соколова — Галька, Г. Нэлепп — Ионтек).

ГАРМОНИЯ МИРА (Die Harmonie der Welt) — опера П. Хиндемита, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Мюнхен, Городской театр, 11 августа 1957 г., п/у автора.

В основе оперы — история жизни великого немецкого астронома Иоганна Кеплера (1571—1630), открывшего закон эллиптического движения планет вокруг солнца. Название оперы представляет собой перевод заглавия основного труда Кеплера, вышедшего в свет на латинском языке в 1619 г., в котором ученый стремился установить общую систему (гармонию) движения небесных тел. Идея оперы, хотя ее события относятся к началу XVII в., обращена в современность. Непримируемый враг фашизма, Хиндемит стремился в своем произведении показать конфликт гуманизма и варварства, науки и невежества, истины и лжи. Кеплер — мужественный борец за истину — прошел трудную и героическую жизнь, отстаивая от врагов свое открытие. Опера рисует образ Кеплера в столкновении с представителями церкви и придворными. Борец против мракобесия и изуверства, он пережил мучительную личную трагедию: его мать была обвинена в колдовстве. Если в ранних операх Хиндемита герой был одиночкой, то в «Гармонии мира» Кеплер находит опору и поддержку в семье и учениках, хотя число его врагов велико. Кеплер в опере выступает как сын своего времени. В его научной концепции сохранились отголоски мистических теорий. В финале умирающий Кеплер слышит музыку звучащих сфер, а действующие лица оперы — друзья и враги — превращаются в звезды, входя составной частью в общую систему мироздания.

Поиски гармонии, защита мира, ценности человеческой жизни составляют пафос гуманистической оперы Хиндемита.

Музыка оперы носит полифонический характер. Искусство владения контрапунктом достигает огромной высоты. Ансамбли построены мастерски, голоса контрапунктически связываются воедино, не утрачивая самостоятельности. Широко применены инструментальные формы (фуга, пассакалья и др.).

Еще до сценического исполнения оперы Хиндемит создал на ее основе одноим. 3-частную симфонию, впервые прозвучавшую в 1951 г. Произведение это исполнялось в СССР.

ГИБЕЛЬ ЭСКАДРЫ — музыкальная драма В. Губаренко в 2-х частях (6 к.), либр. композитора и В. Бычко по одноим. пьесе А. Корнейчука. Первая постановка — Киев, Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, 1 октября 1967 г.

Действие оперы разворачивается в 1918 г., когда полыхало пламя гражданской войны. Украина захвачена

немецкими войсками, у власти находится антинародная Центральная рада. Черноморский флот в Севастополе — под угрозой попасть в руки врагов. Судьба эскадры — драматический стержень событий, основа драматургии оперы. Представители царского офицерства, украинские буржуазные националисты, агенты Центральной рады готовы передать корабли немцам. Революционно настроенные моряки, члены ревкома, чтобы спасти эскадру, решают вывести ее из Севастополя в Новороссийск. Немцы предъявляют ультиматум: корабли должны вернуться в Севастополь. Прибывший представитель Балтфлота привез приказ Советского правительства потопить боевые корабли, чтобы они не попали в руки врага. Часть матросов, среди которых сильны анархистские настроения, отказывается верить в подлинность этого приказа и называет представителя Балтфлота провокатором. Этим пытаются воспользоваться действующие во флоте враги. Представительницу ревкома, большевичку Оксану предательски убивает боцман Кобза. Подлинность приказа В. И. Ленина подтверждена, и он выполняется.

В опере В. Губаренко верно и правдиво воссозданы трагические события гибели эскадры, мужество и героизм матросов, ярко обрисованы характеры, напряженность событий, их трагическое величие.

ГУГЕНОТЫ (Les Huguenots) — большая опера Дж. Мейербера, в 5-ти д., либр. Э. Скриба и Э. Дешана. Первая постановка — Париж, «Королев. академия музыки и танца», 29 февраля 1836 г. В основе либретто — роман П. Мериме «Хроника времен Карла IX», рисующий кровавые события так называемой Варфоломеевской ночи (24 августа 1572 г.) в Париже, когда происходили массовые убийства гугенотов (протестантов) католиками. В опере, однако, использованы только некоторые ситуации замечательного романа, и исторические события послужили фоном для любовной драмы. В музыке Мейербера, в особенности в сцене освящения кижалов, с большой силой передан иступленный религиозный фанатизм. Любовный дуэт гугенота Рауля и Валентины, дочери католика Сен-Бри, принадлежит к числу лучших, мелодически привлекательных ансамблей оперной литературы. В то же время «Гугеноты», являющиеся вершиной творчества Мейербера и самым ярким выражением большой французской оперы, впитали элементы стиля разных оперных школ — как французской комической оперы (ария Паж), так и итальянской (ария королевы Маргариты). Музыка и драматургия неровны, и напряжение, достигающее наибольшей силы в IV д. (лучшем в опере), ослабевает к V д., не случайно при постановке подвергающемуся купюрам.

Королева Маргарита Наваррская, чтобы положить конец распри католиков и гугенотов, собирается выдать замуж за гугенота Рауля де Нанжи свою фрейлину Валентину, дочь вождя католиков Сен-Бри. Рауль любит Валентину, но отвергает брак с ней, т. к. считает ее любовницей графа де Невера, в дом которого ее видел. На самом деле Валентина, невеста графа, при-

езжала к нему, чтобы убедить его отказаться от брака с ней. Рауль слишком поздно узнает о своей ошибке, тогда как оскорбление, нанесенное им Сен-Бри, обостряет ненависть католиков. По сигналу Сен-Бри начинается избивание гугенотов, во время которого погибают и Валентина, и Рауль.

На русскую сцену «Гугеноты» долго не могли попасть. Царская цензура запрещала показ заговоров, тем более носящих религиозный характер. Популярность оперы, шедшей во всех оперных театрах мира, вынудила все же дирекцию императорских театров допустить сокращенных «Гугенотов» — правда, в итальянский театр в Петербурге, посещавшийся в основном публикой из привилегированных сословий. Действие из Франции было перенесено в Италию, а гугеноты и католики соответственно превращены в гвельфов, представителей интересов папы, и гибеллинов — сторонников императора. В таком перекроенном виде опера была поставлена в Петербурге с участием Д. Гризи, Дж. Марно, А. Тамбурины.

Впрочем, «Гугеноты» подвергались аналогичной переделке по требованию цензуры и за рубежом. При постановке в Лейпциге (1837) «Гугеноты» были переименованы в «Англичан и пуритан», действие перенесено в Англию. На других, немецких, сценах действие переносилось в Италию и т. д. Впервые на русской сцене «Гугеноты» были поставлены в Петербурге 2 февраля 1862 г. с участием И. Сетова, О. Петрова, Д. Леоновой. С этих пор опера не сходила со сцены. Среди исполнителей главных партий выделялись И. Мельников — Невер, М. и Н. Фигнеры — Валентина и Рауль, Ф. Стравинский — лучший исполнитель партии Сен-Бри, М. Корякин — Марсель, Е. Мравина — королева Маргарита, И. Алчевский, И. Ершов — Рауль, Б. Корсов, И. Тартаков, П. Хохлов — Невер, А. Фострём, А. Дейша-Сионицкая и др. На советской сцене опера была поставлена в 1922 г. в б. Оперном театре Зимина, 1925 — в Большом театре, 1935/36, и позднее — в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

ДАВАЙТЕ СТАВИТЬ ОПЕРУ! (Let's make an opera!) — опера Б. Бриттена, в 2-х ч., либр. Э. Крозье. Первая постановка: II ч. — Олдборо, 1949 г., полностью — Лондон, 1953 г.

Произведение рассчитано на восприятие детей и их исполнение. I ч. — попытка практически познакомить юную аудиторию с оперным театром, техникой создания и постановки оперы, II ч. — само произведение, «написанное» и исполненное детьми («Маленький трубочист»).

Тема оперы — солидарность и единство детей, спасающих восьмилетнего Сэма, мальчика-трубочиста, от преследований злого хозяина. Несложная ситуация воплощена в музыке живо, остроумно, весело. Тема братства и единства детей на частном примере рисует большую тему единства народов.

ДАИСИ (Сумерки) — опера З. Палиашвили, в 3-х д., либр. В. Гуниа. Первая постановка — Тифлис, Грузинский театр оперы и балета, 19 декабря 1923 г., п/у И. Палиашвили, реж. К. Марджанишвили. Новая постановка была показана в Москве на декаде грузинского искусства в январе 1937 г. Опера ставилась в Киеве (1938 г., п/у В. Пирадова), Саратове, Ереване, Горьком, Алма-Ате (1943), Баку (1956); новая постановка Тбилисского театра оперы и балета (1957) была показана в Москве в 1958 г.

Действие оперы происходит в XVIII в. в Грузии. От Малхаза, жениха Маро, находящегося на чужбине, давно уже нет вестей. Уступая настояниям матери, Маро, не любя, обручилась с суровым воином Киазо. Возвращается Малхаз, и в сердце Маро вновь пробуждается любовь к нему. Киазо охвачен ревностью. Хотя враги нападают на Грузию и он, как воин, должен участвовать в сражении, Киазо остается, чтобы встретиться с Маро. Встреча кончается разрывом. Долг воина зовет Киазо на борьбу, ревность велит остаться. Он дерется на поединке с Малхазом и убивает его. Нарушившего долг Киазо, поставившего любовь к женщине выше патриотического долга, лишают права сражаться за свободу отчизны.

Идея патриотизма воплощена в музыке «Даиси» с большой драматической силой. Музыка правдиво раскрывает мир лирических и трагедийных состояний героев. Яркие образы природы, картины мирного быта, празднеств и игр, в которые врывается война. Но над всем и выше всего — отчизна, верность которой — священный долг каждого.

ДАЛИБОР (Dalibor) — опера Б. Сметаны, в 3-х д. (7 к.), либр. Й. Венцига и Э. Шпиндлера. Первая постановка — Прага, «Новоместский театр», 16 мая 1868 г.

Действие происходит в XV в. Главный герой, рыцарь Далибор, вождем восставших крестьян, захваченных в плен и казненных по приказу короля, — фигура историческая. В Праге сохранилась башня, в которой томился плененный рыцарь. Легенда о мужественном витязе, ставшем любимым героем чешского народа, неоднократно обрабатывалась в национальной литературе (драма И. К. Тыла и др.). Сметана стремился воплотить в опере героическое начало, утвердить идею верности отчизне и свободе. К сожалению, либретто, написанное по-немецки, а затем переведенное на чешский язык Шпиндлером, носит условно-романтический характер. Однако музыка Сметаны побеждает недостатки текста.

Милада, сестра бургграфа Плошковицкого, обвиняет Далибора в том, что он во главе своей дружины напал на замок и убил ее брата. Далибор, представ перед королевским судом, объясняет поступок мстостью: жестокий бургграф казнил его друга Зденека. Мужество и благородство рыцаря покоряют Миладу. И она под впечатлением речи Далибора выступает в его защиту. Но король и судьи осуждают Далибора на пожизненное заключение. Милада и сирота Итка, воспитанная ры-

царем, решают освободить его. Милада переодевается в мужское платье и поступает на службу в тюрьму. Она передает Далибору инструменты, чтобы он мог перепилить решетку, и скрипку — ее звуки послужат сигналом, что решетка перепилена, и тогда друзья придут ему на помощь.

Народ волнуется, готовясь выступить на защиту Далибора. Король решает казнить рыцаря и этим предотвратить восстание. Когда Далибор дал знак, что готов бежать, тюремщик сообщает ему о смертном приговоре. Далибора ведут на казнь, народ пытается освободить рыцаря.

Финал оперы имеет несколько редакций: по одной — Милада убита в стычке, и Далибор отдается в руки стражи, которая ведет его на казнь; по другой — и Милада, и Далибор убиты. Последний вариант принадлежит театру. Есть и третья версия: Далибор кончает жизнь самоубийством над трупом Милады.

Произведение Сметаны не сразу было оценено критикой. Раздавались голоса, что опера неоригинальна и написана под воздействием Вагнера. Упрек этот несправедлив. Музыка Сметаны глубоко национальна и народна. Дух патриотизма определяет характер музыкальных образов и содержание произведения. Ничего общего с вагнеровским не имеет и принцип драматургии, сочетающий завершённые музыкальные номера с большими драматическими сценами.

Непонятая при жизни композитора, опера получила надлежащую оценку много позднее. Этому способствовало и то, что театры очень часто неверно трактовали «Далибора», игнорируя его героико-патриотический характер и неправомерно выделяя лирическую любовную линию. При постановке часто выбрасывался героический, свободолюбивый монолог главного героя в темнице (II д.). Многократно переделывался финал. Заслуга раскрытия содержания музыки Сметаны принадлежит Г. Малеру, который поставил «Далибора» в Вене в 1897 г. Полноценное воплощение «Далибор» получил в 1924 г., когда подлинная, освобожденная от переделок партитура прозвучала в Праге п/у О. Острчила. С тех пор опера прочно вошла в репертуар чешского театра.

На русской сцене опера была впервые поставлена 30 декабря 1899 г. в Мариинском театре п/у Э. Направника (И. Ершов — Далибор, В. Куза — Милада, В. Шапонов — король Владислав). На советской сцене — Львов, 1950 г. В 1955 г. опера была показана Пражским Национальным театром во время гастролей в Москве.

ДЕВУШКА ИЗ ПОЛЕСЬЯ — опера Е. Тикоцкого, в 4-х д. (5 к.), либр. П. Бровки и Е. Романовича (3-я редакция оперы «Алеся»). Первая постановка — Минск, 7 февраля 1953 г., п/у Л. Любимова.

«Девушка из Полесья» — отклик автора на события Великой Отечественной войны. Написанная в дни напряженной борьбы советского народа с гитлеровскими оккупантами, опера была впервые поставлена в освобожденном от врагов Минске в конце 1944 г. Композитор

вновь вернулся к своему сочинению в 1947 г., а затем в 1952 г., добываясь большей обобщенности и цельности. Он переработал драматургию, ввел новых и исключил некоторых старых персонажей.

Действие оперы начинается в воскресенье 22 июня 1941 г. Два колхозных бригадира, Алеся и Сергей, любят друг друга. Ничто, казалось бы, не омрачает их счастья. Но в безоблачном небе появляется вражеский самолет, и первой жертвой бомбы падает мать Алеся. Секретарь райкома партии Апанас возглавляет отряд бойцов. На фронт уходит Сергей, Алеся вступает в ряды партизан. Семка, сын раскулаченного богача, после недолгого колебания решает примкнуть к отряду народных мстителей. Мужественно сражаются партизаны, и среди них — девушка из Полесья. На самолете в штаб партизан прилетает жених Алеся Сергей. Партизаны получают задание освободить заложников, захваченных фашистами. Пленным грозит расстрел, если они не откроют имени «девушки из Полесья». Предателем оказывается Семка, захваченный немцами, но Алеся, проникшая в расположение фашистов, убивает его. Подоспевший вовремя партизанский отряд во главе с Апанасом спасает жизнь Алеся и заложников. Алеся — это и есть «девушка из Полесья».

ДЕКАБРИСТЫ — опера Ю. Шапорина, в 4-х д. (9 к.), либр. В. Рождественского по мотивам либр. «Полина Гебль» А. Толстого. Первая постановка — Москва, Большой театр СССР, 23 июня 1953 г., п/у А. Мелик-Пашаева; Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 4 июля 1953 г., п/у Б. Хайкина; Прага (1957), Острава (1958).

Над оперой Шапорин начал работать в преддверии 100-летия со дня восстания декабристов. В 1925 г. впервые были исполнены отрывки из оперы. Однако завершение ее затянулось. Одна из причин заключалась в либретто. Текст, написанный Толстым, был посвящен истории любви декабриста Анненкова и француженки Полины Гебль, последовавшей за ним в Сибирь, где она стала его женой.

История Полины и Анненкова не могла отразить великую тему декабрьского восстания. С самого начала возникло противоречие между замыслом композитора и сценарием. Попытки переделки либретто ни к чему не привели. Когда окончательно определился жанр будущего произведения как оперы героической, установилось иное соотношение между личной драмой и подвигом декабристов. Вместо Анненкова и Полины Гебль появились образы Щепина-Ростовского и Елены; в драматургии получили отражение основные события восстания. Среди героев оперы, выразителей ее идеи, — Пестель, Рылеев, Бестужев, Каховский. Ясно очерчен и враждебный лагерь во главе с Николаем I.

Задача создания стройного, логически развивающегося сценического действия, при строгом следовании истории, была нелегкой. Ее решение — немалая заслуга поэта В. Рождественского, чье участие привело к успешному завершению оперы. В текст либретто органически

введены стихи поэтов той поры — Пушкина, Рылеева, Катенина.

Музыка Шапорина лирична по своему характеру. В ней нет внешнего драматизма, она пленяет распевностью, эмоциональной выразительностью, глубиной и подкупающим лиризмом как в передаче темы любви Щепина-Ростовского и Елены, так и в обращении Рылеева к маленькой дочери. Образы декабристов показаны на широком и ярком фоне народной жизни (напр., ярмарка). В народных сценах есть ширь, удал, ощущение могучих сил, скованных жестокой неволей, неизбывная тоска, роднящая мелодии, созданные композитором, с лучшими образцами русской протяжной песни (ямщикская песня «Ой вы, версты», которую запекает Бестужев). Превосходны хоры, разнообразные по эмоциональному содержанию, передающие мысли и чувства массы. Опера богата ансамблями, один из лучших — клятва декабристов (песня-гимн на слова Пушкина «Товарищ, верь, взойдет она...») перед выступлением 14 декабря. Маршевое, гимническое начало пронизывает музыку. В опере органически слиты интонации, характерные для той эпохи и для революционных песен позднейшей поры. Автор не боялся дать развитие вокальное решение и образов врагов (ариозо Николая I «В недобрый час вступаю я на трон»), тогда как композиторы в подобных случаях чаще всего обходились скупым речитативом. Если декабристы, при всей разности характеров и темпераментов, показаны людьми высокого благородства и мужества, то Николай I — позер, играющий роль рыцаря, холодный и жестокий палач.

«Декабристы» — одна из лучших советских опер на историческую тему, опирающаяся на высокие традиции Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. В ней множество участников, она очень сложна для постановки, поэтому только крупнейшие театры страны смогли включить ее в свой репертуар.

ДЕМОН — фантастическая опера А. Рубинштейна, в 3-х д. (6 к.) с прологом, либр. П. Висковатова. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 13 января 1875 г., п/у Э. Направника; Москва — Большой театр, 22 октября 1879 г., п/у Э. Бевиньяни.

На сюжет поэмы Лермонтова написано несколько произведений — опера Б. Фитингофа-Шеля «Тамара», музыкальная картина «Демон» П. Бларамберга, 3-я симфония («Демон») Э. Направника (1874) и др. В наши дни поставлен в Тбилиси балет «Демон» С. Цинцадзе (1961).

Опера Рубинштейна — самое популярное воплощение лермонтовской поэмы. Любовь к творчеству великого поэта проходит через всю жизнь композитора. Замысел «Демона» возник у Рубинштейна в 1871 г., но ему не сразу удалось найти либреттиста: сотрудничество с Майковым, а затем Я. Полонским закончилось неудачей. Автором текста явился исследователь творчества Лермонтова П. Висковатов. Гармонично начавшееся сотрудничество оборвалось из-за противоположных

взглядов соавторов на драматургию, перейдя в конфликт. П. Висковатов был лишен поэтического дара, и сочиненные им стихи чрезвычайно убоги. Переработка либретто, которую самостоятельно предпринял Рубинштейн, не улучшила текста.

Хотя опера и не раскрывает мятежный дух гениальной поэмы, музыка обладает выдающимися достоинствами. Сильнее всего в ней лирическая стихия. Многие эпизоды «Демона» принадлежат к лучшим страницам русской оперной лирики и пользуются любовью слушателей («На воздушном океане», «Не плачь, дитя», «Я тот, которому внимала»). То же относится и к образу Тамары, одухотворенная и чистая лирика которого близка лирике Чайковского, хотя масштабы талантов Чайковского и Рубинштейна несопоставимы. Ярko и проникновенно воссоздал Рубинштейн колорит Кавказа, в частности — в прекрасных танцах. Даже музыканты, враждебные Рубинштейну, признавали их достоинство. Ц. Кюи писал: «Танцы действительно прелестны... После Лезгинки в «Руслане» и Нубийской пляски в «Троянцах» [Берлиоза] я лучших восточных танцев не знаю». Высокими достоинствами отмечены хоры, в частности «Ходим мы к Арагве светлой» и особенно «Ноченька». Рубинштейн в «Демоне» мастерски сопоставил и противопоставил контрастные образы — драматические и лирические. Действие и характеры даны в развитии. Это относится не только к Демону и Тамаре, но и к второстепенным персонажам, напр. Гудалу или Синодалу. Рубинштейн умело использовал прием контраста (начало и конец сцены в горах, веселье в замке Гудала и появление траурного шествия). Однако в «Демоне» есть и малоудачные страницы — речитативы, финал II д., финал оперы; невыразителен оркестр.

Сначала «Демон» встретил сдержанный прием. Критика, за некоторыми исключениями (Ларош), невысоко оценила оперу. Со временем восторжествовала историческая справедливость. Оправдались слова Лароша: «Рубинштейн обращается к массе, говорит языком понятным и простым и встречает сочувственный отклик». В немалой степени последующему успеху оперы способствовал выдающийся талант замечательного русского певца П. Хохлова. Первые исполнители Демона И. Мельников и Б. Корсов не смогли найти ключ к этой партии. В сценической судьбе оперы Рубинштейна Хохлов сыграл решающую роль. Выдающийся певец, обладавший голосом редкой красоты, актер-художник, он глубоко понял и выразил глубокую тоску, нежность и скорбь Демона. Образ, им созданный, был полон высокой, одухотворенной лирики. Внешний облик Хохлова — Демона был поэтичен. Мельников и Корсов исполняли свою партию с тяжелыми, нелепо-огромными крыльями, затруднявшими движение. Хохлов исходил из рисунков Зичи, для своего времени интересных, и отказался от бутафорских крыльев.

Автор оперы восторженно оценил исполнение П. Хохловым заглавной партии. Трактровка Хохлова наложила властный отпечаток на последующих исполнителей.

телей, хотя и не вытеснила банальных «оперных» Демон. Даже после Хохлова талантливый певец и актер И. Тартаков не отказался от эффектной инфернальной трактовки партии, а во внешнем облике — от гигантских крыльев и электрических звезд над головой.

Новая страница в сценической истории Демона — исполнение Ф. Шаляпина, впервые выступившего в этой роли в канун революции 1905 г. Не лирическое начало, а мятеж, богоборчество, гордый вызов небу, революционная стихия восстания определяли характер исполнения Шаляпина. Во внешнем облике артист исходил из картин и рисунков Врубеля. Но Демон Шаляпина не был поверженным, сломленным. Гениальный певец и артист сумел переинтонировать оперную партию, творчески пересоздать ее. Он отразил в своей трактовке поднимающуюся революцию. Так и поняли это зрители. Передовая, прогрессивная их часть горячо приняла исполнение, политически реакционная — отвергла. А. Тихонов оставил описание этого исполнения и настроений зрительного зала: «Фантастическое видение... с иступленным ликом архангела и светящимися глазами. Смоляные до плеч волосы, сумасшедший излом бровей и облачная ткань одежд закрепляют его сходство с «Демоном» Врубеля... Взмахом несуществующих крыльев... Демон перебрасывает себя с одной скалы на другую и поднимается там во весь рост — могучий, крылатый воин, вождь небесных революций. На груди у него блестит боевой панцирь... Он готов еще раз сразиться с небесами и ждет достойного противника». Тихонов приводит раздавшийся в антракте негодующий возглас одного критика: «Не хватает только, чтобы Демон разбрасывал прокламации... „Долой самодержавие!“».

Шаляпин показывал сложный и мучительный путь Демона к добру. При лирической трактовке партии убийство Синодала психологически не оправдано. Шаляпин показывал борьбу темного, злого, и доброго в душе Демона. Так проводил артист сцену в горах Кавказа. У всех исполнителей фраза Демона: «Ночная тьма бедой чревата» звучала как предостережение; у Шаляпина — это угроза, исходящая от Демона, заклятие, обращенное к силам ночи, которое обрушится на Синодала. «Все ужасы ночного злодейства втиснул Шаляпин в это корявое слово: «чре-ва-та», и от него по всему театру пронесится трепет испуга», — писал Тихонов. С той же силой и проникновенностью передавал Шаляпин раскаяние Демона при виде трупа Синодала, жалость к Тамаре, нежность и любовь к ней. Но если другие исполнители трактовали пробуждение в Демоне любви как победу добра и человечности, то Шаляпин утверждал, что отказ Демона во имя любви от мятежа и борьбы — это и есть его поражение. «Какое у него измученное лицо, — пишет А. Тихонов о Демоне — Шаляпине в сцене перед кельей Тамары. — В глазах — человеческая скорбь, голова опущена... Войти или нет? Остаться ли навеки одиноким бунтарем, ненавидящим деспота, или смириться и раскаянием, любовью заслужить прощение? Скорбит

разорванная душа. Сомнения обессилили гордый ум. В го- лосе — сдержанные рыдания... Демон отрекается от бун- та. В его руках, протянутых к небу, — мольба, надежда, смирение».

Смерть Тамары подчеркивает и усугубляет ненуж- ность, гибельность этого отказа от борьбы. Суммируя впечатления, А. Тихонов писал: «В мире свершилось чу- довищное преступление. Предательски убит великий мятежник». Именно так восприняли современники образ, созданный Шаляпиным. О том же писали другие — и от- вергая трактовку артиста, и восторженно принимая ее. Трактовка Шаляпина была дерзостно смелой, новатор- ской, но она не во всем находила опору в музыке. Толь- ко гений артиста мог вложить в образ рубинштейнов- ского Демона тот протест и мятеж, которым жила но- вая эпоха. Поэтому шаляпинский Демон и не получил продолжения.

Из других исполнителей этой партии следует на- звать Г. Бакланова, также стремившегося идти от Врубеля, И. Тартакова, М. Бочарова. Партию Синода- ла исполнял Л. Собинов. Среди зарубежных исполни- телей заглавной партии — М. Баттистини, Т. Руффо, Ж. Л. Лассаль и др.

«Демон» обошел многие оперные сцены мира; нет ни одного советского оперного театра, где бы в репер- туаре отсутствовала эта опера. Лучшие исполнители партии Демона — А. Батулин, Г. Отс, А. Иванов, К. Ла- птев, Д. Гнатюк, Б. Штоколов и др.

ДЕСЯТЬ ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТЯСАЛИ МИР, фрески о революции — опера в 10-ти к. с прологом по од- ному. книге Джона Рида. Композитор М. Карминский, либр. В. Дубровского. Первая постановка — Донецк, Театр оперы и балета, 1970 г.

«Десять дней, которые потрясли мир» — произведе- ние своеобразное, сочетающее, по замыслу автора, прин- ципы оперы, античной трагедии (хор, выступающий на отдельной площадке и комментирующий действие), дра- матического спектакля, кино. В либретто использованы, помимо текста Д. Рида, речи и статьи В. И. Ленина.

Все действие ведут два персонажа — солдат и крас- ногвардеец. Опера состоит из пролога и десяти эпизодов и разворачивается, как и в книге американского журна- листа, в течение десяти дней. В центре произведения — образ В. И. Ленина. В прологе «за кадром» звучит текст ленинского «Письма членам ЦК» от 24 октября 1917 г. о необходимости вооруженного восстания и ареста чле- нов Временного правительства. Хор подхватывает по- следние слова этого обращения.

День первый. «Свершилось!» Второй Всероссийский съезд Советов. Зимний дворец захвачен. Временное пра- вительство пало. Ленин на трибуне: революция свер- шилась.

День второй. «Конец войне!» Декрет о мире.

День третий. «Неудержимо вперед!» Сопротивление врагов не сломлено. В Смольном. Мобилизация всех сил на борьбу с противниками Советской власти.

День четвертый. «Враги». Ликование обывателей: по слухам, войска Керенского заняли Царское Село.

День пятый. «Красный Петроград в опасности!» Отряды вооруженных рабочих готовятся отразить наступление войск Керенского.

День шестой «Мятеж». Министр — председатель Временного правительства обращается к солдатам с призывом выступить против большевиков.

День седьмой. «В Смольном». Опасность велика. Необходимо напряжение всех сил, чтобы защитить революцию. Обращение Ленина к Центробалту.

День восьмой. «Красные похороны». Траурный митинг. Орудийный залп в честь героев, погибших за революцию.

День девятый. «Бессонная ночь Ильича». Смольный. Раздумья Ленина о революции, о тех, кто погиб в борьбе за свободу, его вера в грядущее.

День десятый. «Революция продолжается!» Обращение солдата и красногвардейца к зрителям, к тем, кто строит будущее.

ДИДОНА И ЭНЕИ (Dido and Aeneas) — опера Г. Пёрселла, в 3-х д., либр. Н. Тейта. Первое исполнение (любит.) — Челси, между 1688—1690 гг. На оперной сцене впервые — Лондон, 1895 г. В СССР — Москва, 1945 г.

Античное предание о любви карфагенской царицы Дидоны к Энею, спасшемуся из захваченной греками Трои, послужившее одной из тем поэмы Вергилия «Энеида», вызвало к жизни множество опер. В их числе — произведения Кавалли, Паллавицино, цикл опер, написанных на либр. Метастазиио, — Галуппи, А. Скарлатти, Альбинио, Винчи, Дюни, Порпоры, Гассе, Йоммелли, Чампи, Траэтта, Сартти, Пиччинини, Анфосси, Гульельми, Гаццаниги, Паизиелло, Паэра и др.

В прологе оперы Пёрселла — встреча Феба и Венеры. Нереиды и тритоны славят богиню любви и красоты. Танец Весны, нимф и пастухов.

В Карфаген, где царствует Дидона, приплывают корабли Энея, одного из защитников Трои. Дидона полюбила его. Ничто не мешает союзу влюбленных, пока против него не восстанут злые силы. Колдунья и подвластные ей волшебницы составляют заговор. Чтобы заставить Энея покинуть Дидону, один из слуг колдуньи примет облик Меркурия, посланца Юпитера, и передаст Энею повеление царя богов отплыть к Итальянской земле. Но колдунья поднимет бурю, и корабли Энея потонут. Гибель ждет и Дидону. Колдунья и злые волшебницы радуются горю людей. Чтобы ускорить несчастье, они решают напугать Энея и Дидону, находящихся на охоте, и вызывают грозу. Эней, получив повеление мнимого посланца Юпитера о немедленном отплытии, с отчаянием думает о предстоящей разлуке с возлюбленной. Колдуньи торжествуют. Скорбное прощание Дидоны с Энеем. Троянец готов остаться, но Дидону ничто не может утешить. Она не верит в его любовь. Только смерть может избавить ее от страданий.

Опера Пёрселла — одна из вершин музыкального искусства. Гениальное ламенто — ария Дидоны, проща-

ющей с жизнью, полное возвышенной скорби и красоты, заклатья ведьм, являющихся Энею, сцена отплытия Энея, смерть Дидоны принадлежат к гениальнейшим образцам английской и мировой оперной музыки. Новую редакцию осуществил Б. Бриттен.

ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО (L'enfant et les sortilèges) — опера-балет М. Равеля, в 2-х к., либр. Г. С. Колетт. Первая постановка — Монте-Карло, 21 марта 1925 г.

Произведение это близко по духу сказочным фортепианным пьесам Равеля «Моя матушка Гусыня». Композитор как бы хотел воплотить в музыке видения и фантазии ребенка, преобразующие предметы окружающего мира. Герой оперы — шестилетний мальчик, наказанный матерью за непослушание. Он «срывает» свое недовольство, пытаясь «назло» все сломать и испортить. Во сне мир неузнаваемо преобразается, и мальчик начинает постигать, что все вокруг него полно жизни. Тяжело вздыхает раненное его ножом дерево, белка жалуется, что мальчик мучит ее подружку. Под воздействием окружающего в ребенке пробуждается любовь ко всему живому и доброму.

ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ — опера-былина А. Гречанинова, в 3-х д. (4 к.), либр. автора. Первая постановка — Москва, Большой театр, 14 октября 1903 г., п/у И. Алтани.

Композитор объединил сюжетные мотивы нескольких былин. Добрыня хочет освободить из плена у Змея-Горыныча племянницу князя Владимира — Забаву Путятишну. Мать Добрыни Мамелфа Тимофеевна видит страшный сон, грозящий бедой сыну, и, чтобы предотвратить ее, дарит ему волшебный камень-самоцвет. Добрыня берет зарок со своей жены Настасьи — она должна ждать его шесть лет и, если он не вернется, может снова выйти замуж, но только не за Алешу Поповича, его названного брата. Алеша, добивающийся любви Настасьи, также решает отправиться в дорогу, хотя и боится чудовища. Добрыня убивает Змея-Горыныча. Любвица оборотня, Марина-чародейка, заманивает в свой терем и Добрыню, и появившегося вслед за ним Алешу. Колдунья творит над спящим Добрыней заклание. Пробудившись, богатырь под действием чар влюбляется в Марину и забывает о жене. Алеша торопится в Киев, чтобы объявить себя победителем Змея. Слышен голос тоскующей в плену Забавы; загорается камень-самоцвет, подаренный Добрыне матерью, богатырь освобождается от чар. Превратившаяся в птицу Марина улетает. Добрыня освобождает пленников Змея-Горыныча. Алеша Попович хвастает в Киеве своей победой над Змеем, рассказывает о мнимой смерти Добрыни и заставляет Настасью стать его женой. Появляется калика-перехожий с гуслями и поет песню о жене, изменившей мужу. Этот калика — Добрыня. Алеша убегает. Входят освобожденные Добрыней пленники. Все славят победителя.

Гречанинов стремился опереться на традицию русской эпической оперы, восходящую к *Руслану и Людми-*

ле Глинки, Князю Игорю Бородина, Садко Римского-Корсакова. Но природе таланта Гречанинова ближе лирика. Героического начала в его опере нет, и центральный герой — богатырь Добрыня оказался сравнительно бледной фигурой. На первый план выдвинулся образ Алеши Поповича, охарактеризованный лирическими средствами. Многие ситуации оперы повторяют то, что уже было гораздо сильнее воплощено до Гречанинова. Не говоря об обольщении Ратмира девами Наины, достаточно вспомнить сцену Кашеевны — Ивана-королевича в *Кашее Бессмертном* Римского-Корсакова. Этим объясняется короткая сценическая жизнь оперы; даже участие Шаляпина и Неждановой не могло ее продлить. На концертной эстраде в наши дни исполняется песня Алеши «Расцветали цветики».

ДОН ЖУАН, или **Наказанный распутник** (*Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito*) — «веселая драма» В. А. Моцарта, в 2-х д., либр. Л. да Понте. Первая постановка — Прага, Национальный театр, 29 октября 1787 г.

Образ Дон Жуана принадлежит к числу наиболее популярных в мировом искусстве. Родоначальник литературной жизни героя — испанский драматург Тирсо де Молина, автор пьесы «Севильский обольститель», в которой Дон Жуан, нарушивший человеческие законы и пославший вызов небу, жестоко наказан: статуя убитого им Командора увлекает его в ад.

Образ Дон Жуана привлекал внимание многих писателей, от Мольера и Гольдони до Байрона, Пушкина, Л. Украинки. Среди музыкальных произведений на эту тему выделяются: балет К. В. Глюка, оперы «Дон Джованни Тенорио» В. Ригини, Дж. Тритто, Дж. Гаццаниги, «Дон Жуан» Дж. Альбертини, а из более поздних — П. Раймонди (1818) и др. Особое место занимает *Каменный гость* А. Даргомыжского.

Либретто Л. да Понте использует оперные обработчики сюжета, в частности некоторые сценические положения оперы Ригини. Оно составлено мастерски и предоставляло большой простор творческой фантазии художника. Моцарт смело подошел к трактовке темы. В музыкальном театре в ту пору существовали два основных жанра — опера-серия и опера-буффа. Моцарт, стремясь к раскрытию явлений действительности во всей их сложности и противоречивости, к слиянию драматического и комедийного, создал как бы новый оперный жанр. В «Дон Жуане» он показал смешное, драматическое и даже страшное, трагическое, фантастическое; проблемы жизни и смерти получили глубочайшее воплощение. Значение оперы Моцарта выходит за границы эпохи. На этом совершеннейшем создании гения учились и учатся поколения музыкантов; опера продолжает доставлять эстетическое наслаждение слушателям.

Действие оперы развивается стремительно. Дон Жуан, переодевшись в костюм Оттавио — жениха донны Анны, проникает к ней в дом. Донна Анна зовет на помощь, и на защиту ее чести выступает старый Командор, ее отец. Дон Жуан убивает его и скрывается вместе со сво-

им слугой Лепорелло. Донна Анна и Оттавио клянутся отомстить. Соблазненная и брошенная Дон Жуаном Эльвира ищет неверного любовника. Тем временем Дон Жуан соблазняет Церлину, невесту крестьянина Мазетто. Замаскированные Оттавио, донна Анна, Эльвира входят в дом Дон Жуана и обвиняют его в убийстве Командора. Все — в том числе Церлина и Мазетто — встают против Дон Жуана, но ему удается скрыться. Придя на кладбище, он насмехается над статуей убитого Командора, приглашает ее в гости. Статуя является на призыв и требует от грешника раскаяния, а после отказа Дон Жуана увлекает его в ад. Музыка передает ход событий, внутренний смысл действия, отсюда — органическое единство лирики, драматизма, юмора, подчеркнутое в определении жанра оперы — «веселая драма».

«Дон Жуан» — опера характеров, действующих в предлагаемых обстоятельствах. Герои — живые люди, вступающие на ярком, многообразном жизненном фоне. Праздник в доме Дон Жуана, сцена ночной путаницы, где мстители принимают переодевшегося Лепорелло за Дон Жуана, переходят в трагическую сцену на кладбище. Если в операх Глюка моральные конфликты и страсти гениально воплощены в отвлеченных образах, то Моцарт раскрывает те же конфликты во всей их жизненной силе и глубочайшем драматизме. На смену героям, написанным одной краской, приходят разнохарактерные персонажи. Один и тот же человек может быть и злым, и добрым, казаться искренним и быть лицемерным. Таков, в частности, Дон Жуан — самый сложный и яркий образ в оперном искусстве XVIII в. Он обладает демонической властью над сердцами. Интонации его непрестанно меняются, преобразуются; они то грубо-циничны, дерзки, то вкрадчиво-нежны, то повелительны, то умоляющи. Дон Жуан — сильный, волевой, страстный человек. В его образе с неповторимой силой воплощена философия гедонизма, культа наслаждения, в жертву которому приносятся чужие жизни. Соблазнитель и обольститель, попирающий честь и достоинство женщин, Дон Жуан — олицетворение аристократии, идущей к своему краху. Моцарт не развенчивает своего героя, не создает карикатуры на него, он рисует его по-шекспировски многопланово, и образ этот вызывает одновременно восхищение и ужас. В Дон Жуане есть нечто от «сатанинской» власти над людьми, которой обладает Ричард III Шекспира, обольщающий у гроба мужа вдову убитого им человека.

Психологическая глубина гениальной оперы, совершенство музыки определили ее исторически поворотную роль в истории оперного искусства. Чайковский называл «Дон Жуана» вершиной оперного искусства. В главных партиях оперы выступали крупнейшие артисты мира. Среди лучших современных исполнителей — Д. Фишер-Дискау, Ч. Снепи, Э. Шварцкопф, Дж. Сазерленд и др.

Впервые «Дон Жуан» был исполнен в России немецкой труппой п/у С. Нейкома в Москве 12 января 1806 г. Позднее эта же труппа показала «Дон Жуана» в Петер-

бурге. 31 января 1825 г. опера была исполнена в Москве итальянской труппой. Этому спектаклю посвятил рецензию В. Одоевский. На русской сцене «Дон Жуан» прозвучал впервые 21 апреля 1828 г. в Петербурге (В. Самойлов — Дон Жуан, А. Иванова — донна Анна, Н. Семенова — Церлина и др.). 30 января 1839 г. «Дон Жуан» был исполнен русскими артистами в Москве (Н. Лавров — Дон Жуан, А. Петрова — донна Анна, Н. Репина — Церлина, В. Живокини — Лепорелло).

Опера неоднократно ставилась на русской сцене до 1917 г. и ставится в советских театрах (Москва, Ленинград, Таллин, Тбилиси и др.).

ДОН КАРЛОС (*Don Carlos*) — опера Дж. Верди, в 5-ти д. (8 к.), либр. Ж. Мери и К. дю Локля. Первая постановка — Париж, «Гранд-Опера», 11 марта 1867 г.; 2-я ред., либр. А. Гисланцони, — Милан, «Ла Скала», 10 января 1884 г.

Тема «Дон Карлоса» Ф. Шиллера и «Филиппа II» В. Альфиери давно привлекала Верди, но замысел оперы был осуществлен в 1867 г., когда «Гранд-Опера» заказала Верди новое произведение. Хотя композитор, наученный горьким опытом с «Сицилийской вечерней», не испытывал симпатии к помпезным формам, культивировавшимся этим театром, он все же принял предложение. Верди выбрал тему и в большей мере, чем раньше, явился хозяином положения. Все же стиль «Гранд-Опера» наложил свой отпечаток на работу Верди. Произведение оказалось громоздким. Композитор позднее вновь вернулся к нему, внося частичные изменения и дополнения; 2-я, итал. редакция превосходит парижскую сжатостью и конденсированностью, но в ней нет замечательной сцены в Фонтенбло. Поэтому в сценической практике обычно составляется сводная, комбинированная редакция.

Драма Шиллера, положенная в основу оперы, — произведение, охватывающее широкий круг проблем, огромное по размерам, — почти никогда не исполняется без сокращения. При переделке драмы в либретто многим пришлось пожертвовать, что не могло не сказаться на логике развития действия. Кое-что (сцена аутодафе, финал) было добавлено. В результате сценарная драматургия отошла от немецкого оригинала. Опера создавалась в годы австро-прусской войны и борьбы итал. народа за воссоединение, одним из злейших противников которого являлся папа римский Пий IX. В его лице католическая церковь выступала как враг свободы и независимости Италии, поддерживаемая и австрийцами, и французами. Все надежды Италии на освобождение были связаны с патриотической борьбой народа, возглавляемой Гарибальди. Воздействие политических событий усилило мятежный дух оперы. Силы свободы и порабощения сталкиваются в непримиримом конфликте. Власть феодальной монархии и инквизиции царит в стране, и жертвами ее становятся Карлос, Поза, Елизавета и порабощенный народ. Однако Верди не ограничился тем, что показал сопротивление насилию и тирании. Он раскрыл изнутри слабость и приближение к гибели носителей власти. Филипп II не только жесток, коварен, но и безмерно одинок.

Верди не оправдывает тирана, а показывает запоздалое пробуждение в нем человека. «Дон Карлос» принято характеризовать как произведение, переходное от *Бала-маскарада* и *Силы судьбы* к высшим трагическим завоеваниям композитора, т. е. к *Аиде* и *Отелло*. Это справедливо. Частные уступки жанру большой оперы не могли заслонить качественно нового. Ничего равного сцене Филиппа и Великого инквизитора по углубленному психологизму и трагическому величию Верди дотоле не создавал. То же относится к монологу Филиппа II, открывающему эту картину. Перед зрителем-слушателем словно оживают страницы истории. Все лучшее, что было завоевано большой оперой, Верди поставил на службу новым задачам. После «Дон Карлоса» возврат к традициям Мейербергера был уже невозможен.

Премьера «Дон Карлоса» прошла подчеркнуто торжественно, но исполнение не удовлетворило композитора; опера встретила скорее вежливый, чем горячий прием. Французские композиторы отнеслись к опере сдержанно, критики — вежливо, зритель — равнодушно. Более успешно прошла лондонская премьера (1867). После первых представлений Верди сделал некоторые изменения и купюры. Позднее он создал новую редакцию, отбросив все то, что рассказывало об отсутствующей у Шиллера предыстории любви Карлоса и будущей королевы, — по существу, целый акт, снял сцену бала и балет. Не ограничиваясь сокращениями, он написал ряд превосходных новых эпизодов. В результате драматургия оперы выиграла, сделалась более компактной.

В финале Карлоса спасал от гибели восставший из мертвых император Карл V. Этот фантастический финал обычно заменяется самоубийством принца. Постановка 2-й ред. оперы имела большой успех. Но выявились недостатки конструкции 4-актной версии. Изъятие I акта делало все последующие не вполне ясным. Поэтому еще при жизни композитора возникла, а позднее утвердилась, смешанная редакция, в основе которой — последняя с прибавлением сжатого I д. начальной версии.

В России опера поставлена впервые в 1868 г. силами итал. труппы без большого успеха. «Дон Карлос» требовал не только певческого, но и актерского искусства. Для русской сцены опера долго оставалась под запретом из-за своего антиитиранического характера. Заслуга постановки и создания непревзойденного образа Филиппа II принадлежит Ф. Шаляпину. Впервые опера была поставлена 10 февраля 1917 г. в Москве п/у Э. Купера. В этом спектакле, кроме Шаляпина, участвовали К. Держинская — Елизавета, А. Минеев — Поза, А. Лабинский — Карлос, В. Петров — Великий инквизитор. Образ Филиппа, созданный Шаляпиным, принадлежит к высшим достижениям артиста. Жестокость, властность, беспощадность и тирания олицетворены были в этой страшной фигуре. Артист раскрывал трагедию Филиппа — властелина, мужа, отца, человека, не оправдывая его, не вызывая жалости, но потрясая психологической силой. В духовном поединке с Великим инквизитором он как бы окончательно надламывался. Все жертвы, принесенные

во имя абсолютной власти, оказались напрасными: он, король, должен подчиниться инквизиции. Шалаяпин проводил своего героя через все пути и закоулки духовной пытки, виновником которой был он сам. Не развенчивая Филиппа, не осуждая его, Шалаяпин показывал всю бесчеловечность олицетворяемой королем системы. В Шалаяпине сложный образ обрел идеального воплощения и создателя. Артист определил традицию музыкально-сценической трактовки этой партии как в России, так и за рубежом. Лучшими исполнителями партии Филиппа являются Б. Христов и Н. Гауров.

На советской сцене «Дон Карлос» впервые поставлен в Перми (1947), позже в ленинградском Малом оперном театре (1955) и на сцене Кремлевского Дворца съездов (спектакль Большого театра, 1963).

ДОН ПАСКУАЛЕ (Don Pasquale) — комическая опера Г. Доницетти, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Париж, «Театр Итальян», 3 января 1843 г.

«Дон Паскуале» — типичная опера-буффа, воспроизводящая ее излюбленные ситуации и типы — глуповатого, влюбчивого старика, хитрой, лукавой субретки, любовника и др.

Чтобы отговорить старика жениться, друзья устраивают его фиктивный брак с женщиной, которая своими прихотями доводит мужа до безумия. Подобная ситуация неоднократно использовалась в опере-буффа и в комедии — вспомним хотя бы «Эписин, или Молчаливую женщину» современника Шекспира Бена Джонсона, пьесу, послужившую основой для оперы Р. Штрауса «Молчаливая жена».

Создавая либретто, Доницетти использовал некоторые мотивы оперы-буффа «Сир Марк Антонио» С. Павези (1810 г.). Опера была написана Доницетти за 11 дней и явилась его крупным творческим достижением.

По блеску, изяществу, остроумию, неисчерпаемой мелодичности «Дон Паскуале» — едва ли не лучшая комическая опера Доницетти, доказавшая жизненную силу итальянского искусства буффа. В России впервые поставлена в 1845 г. силами итальянской труппы с участием П. Виардо и А. Тамбурины; с успехом шла и позднее на русской сцене. После Великого Октября наиболее значительными постановками были спектакли Оперного театра им. К. С. Станиславского, Малого оперного театра и Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде.

ДУБРОВСКИЙ — опера Э. Направника, в 4-х д. (5 к.), либр. М. Чайковского по одноим. повести А. Пушкина. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 3 января 1895 г., п/у автора. В декабре того же года состоялась премьера в Москве, на сцене Большого театра.

«Дубровский» — лучшая и наиболее популярная опера Направника. Сильная сторона музыки — ее лиризм, яркий мелодизм, искренность. Но за пределы лирики в чистом виде Направник выйти не мог. Между тем повесть Пушкина — не только история несчастной любви двух героев, но и история дворянской распри и, что еще более важно, — крестьянского бунта. Здесь противопоставлены

и разные характеры, и разные социальные группы. Направник сосредоточил внимание на любви Маши и Дубровского; образ борца с несправедливостью, дворянина, временного союзника крепостных, выступающего против помещика Троекурова, исчез, а остался лишь нежный влюбленный. Ради Маши Дубровский отказывается от мести. Верность любви он хранит до конца.

В отличие от повести, Дубровский в опере смертельно ранен и умирает у ног Маши. Весь образ Дубровского, начиная с арии 1 д. «О, дай мне забвенья, родная», выдержан в тонах чувствительного лиризма. То же нужно сказать и о Маше. Во многом эти персонажи связаны с Татьяной и Ленским, Лизой и Германом — первых картин. Б. Асафьев писал: «По таким операм всегда легко можно определить, как данная эпоха понимала и принимала и как слышала сочинения композитора, чье влияние сказалось на эклектике, невольно подражающим всему, что популярно и что «бытует» в данный момент. Именно в своем «Дубровском» Направник отразил музыку Чайковского в меру понимания ее петербургской абонементной публикой 90-х годов, минуя все сильное в музыке Чайковского». Отзыв этот преувеличенно строг, хотя и верен в основе. «Дубровский» сохранил свою привлекательность как для слушателей, так и для артистов, подобно *Демону* Рубинштейна. Подкупают в «Дубровском» искренность музыки, ее доступность, мастерство композитора. В партиях Дубровского и Маши выступали многие крупные русские певцы, в том числе Н. Фигнер, Л. Собинов, И. Ершов, Д. Смирнов и др. «Дубровский» входит в репертуар многих оперных театров СССР, в т. ч. Большого театра и Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. В главной партии выступали С. Лемешев, И. Козловский и др.

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН — лирические сцены П. Чайковского, в 3-х д. (7 к.), либр. композитора, при участии К. Шиловского, по одноим. роману в стихах А. Пушкина. Первое исполнение — Москва, Малый театр, 17 марта 1879 г., силами учащихся Московской консерватории п/у Н. Рубинштейна; Москва, Большой театр, 11 января 1881 г., п/у Э. Бевиныани (П. Хохлов — Онегин, Д. Усатов — Ленский). 19 октября 1884 г. состоялась петербургская премьера в Мариинском театре п/у Э. Направника. Исполнители: Э. Павловская — Татьяна, М. Славина — Ольга, А. Бичурина — Няня, И. Прянишников — Онегин, М. Михайлов — Ленский, М. Корякин — Гремин. С 90-х гг. опера входит в репертуар всех русских оперных сцен и многих театров мира.

Композитор писал брату Модесту Ильичу 18 мая 1877 г.: «На прошлой неделе я был как-то у Лавровской (оперной артистки и педагога. — А. Г.). Разговор зашел о сюжетах для оперы... *Лизавета Андреевна*... вдруг сказала: *А что бы взять «Евгения Онегина»?* Мысль показала мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом обедая... один, я вспомнил об «Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся

и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был *сценариум* прелестной оперы с *текстом* Пушкина... Какая бездна поэзии в «Онегине»! Я не заблуждаюсь, я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяет с лихвой эти недостатки.

Мысль, увлекшая композитора, была скептически встречена близкими Чайковскому людьми. Они тщетно пытались разубедить его, подчеркивая «несценичность» будущей оперы, отсутствие в ней внешнего действия и эффектов. Но композитор, во имя психологической правды, сознательно отказался от ложного драматизма. Он писал брату Модесту: «Пусть моя опера будет несценична, пусть в ней мало действия, но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина». В другом письме, обращенном к Н. фон Мекк: «...Те, для которых первое условие оперы — *сценическое движение*, не будут удовлетворены ею. Те же, которые способны искать в опере музыкального воспроизведения далеких от трагичности, от театральности — обыденных, простых, общечеловеческих чувствований, — могут (я надеюсь) остаться довольны моей оперой». С. Танееву, который, высоко оценив музыку, все же высказывал сомнения в сценичности, Чайковский ответил: «Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку все, что в «Онегине» просится на музыку. Я это и сделал, как мог. Я работал с неописанным увлечением, наслаждением и мало заботясь о том, есть ли движение, эффекты и т. д. Да и что такое эффекты!.. Мне нужны люди, а не куклы: я охотно примусь за всякую оперу, где, хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые». Высказывания Чайковского свидетельствуют о реалистическом новаторстве композитора. Отказ от внешнего действия и сосредоточение внимания на раскрытии духовного мира героев были в оперном (и не только оперном) искусстве того времени явлением во многом новым.

«Евгений Онегин» — высокое достижение русской реалистической психологической оперы. Задача перенесения гениального романа на оперную сцену была безмерно трудна. Чайковский не мог следовать по пути мастеров французской лирической оперы (хотя определил жанр «Онегина» как «лирические сцены»), которые спокойно укладывали на прокрустово ложе оперных стандартов трагедии Шекспира, роман и философскую трагедию Гёте, сводя действие к любовной интриге. Чайковский подошел к роману Пушкина как убежденный последователь великих традиций реализма. Конечно, он не мог вместить в рамки оперы всего событийного, философского, лирического содержания романа. Во многом он отошел от Пушкина. Пушкин иронически характеризовал предсмертные стихи Ленского (они «полны любовной чепухи... он [Ленский]

писал темно и вяло»); музыка дает им углубленно лирическое и драматическое воплощение. Переосмысление романа в контексте явлений современного композитору искусства, прежде всего художественной литературы, было не произвольным, а естественным актом, знаменовавшим новое творческое истолкование произведения другой эпохи. По настроению, общей атмосфере «Евгений Онегин» Чайковского близок романам и повестям Тургенева — «Дворянскому гнезду» или «Асе». Эти произведения, отражая новый этап духовной жизни России, развивали традиции Пушкина. Достоевский справедливо сопоставлял образы Татьяны Лариной и Лизы Калитиной.

Замысел оперы заинтересовал крупнейших деятелей русской литературы. Л. Толстой спрашивал в письме Тургенева: «Что «Евгений Онегин» Чайковского? Я не слышал еще его, но меня очень интересует». Тургенев в ответном письме восторженно отзывался о музыке и отрицательно — о либретто. Он писал: «Несомненно замечательная музыка, особенно хороши лирические, мелодические места».

Первоначально композитор дал иное, чем у Пушкина, завершение последней встречи героев. В наброске сценария сказано: «Татьяна после объяснения поддается чувству любви к Евгению и борется. Он умоляет ее. Является муж». По свидетельству брата и биографа композитора, «...держась и в расположении сцен, и в стихах возможно ближе подлинника и позволяя себе только в редких местах вставки своего сочинения, либреттисты допустили одно капитальное уклонение от образца, заставив в последней картине оперы Татьяну пасть в объятия Онегина... Но в 1880 г. осенью, перед представлением оперы в Большом театре в Москве, П. И. привел конец оперы в тот вид, в котором мы его знаем теперь». Тем самым композитор снял единственную сделанную им уступку оперному шаблону.

Новизна музыкальной драматургии «Евгения Онегина», принципы которой резко расходились с общепринятыми канонами, требовала иного подхода со стороны театра. Музыка раскрывала внутренний мир героев, и прежде всего — Татьяны, Ленского, Онегина, атмосферу их жизни и требовала чуткого вслушивания от артистов оркестра, хора, дирижера, художника. Казенный театр не мог дать ничего подобного. Чайковский отлично это понимал. Он страшился постановки оперы на казенной сцене, предпочитая учащихся консерватории оперным артистам. Чайковский писал К. Альбрехту: «Я *никогда* не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в консерватории. Я ее писал для консерватории потому, что мне нужна здесь не большая сцена с ее *рутиной, условностью*, с ее бездарными *режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера* и т. д. и т. д. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут *просто, но хорошо* играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени

очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а *людьми*, принимающими участие в действии оперы, 5) капельмейстер должен быть не машиной... Я не отдам Онегина ни за какие блага на петербургской, ни московской дирекции, и если ей [опере] не суждено идти в консерватории, то она не пойдет нигде...»

В создании консерваторского спектакля участвовали такие выдающиеся деятели русского искусства, как Н. Рубинштейн, К. Альбрехт, И. Самарин. Среди исполнителей были только начинавшие свою творческую деятельность талантливые артисты М. Климентова и М. Медведев, небольшой оркестр — 32 музыканта, хор — 48 человек.

Большого успеха спектакль не имел, но значительность происшедшего — рождение шедевра, открывшего новый путь в искусстве, — была ясна многим. Вместе с тем очевидны были и недочеты спектакля, отсутствие ряда подходящих исполнителей, малый оркестр, бедность обстановки. Необходима была проверка на профессиональной сцене. Ею явилась постановка «Онегина» в Большом театре. Многие в ней были неудачным, рутинным, но в то же время партитура оперы впервые прозвучала в исполнении большого оркестра. Наконец, в этом спектакле появился едва ли не лучший исполнитель партии Онегина — П. Хохлов, на долгие годы определивший традицию ее интерпретации. С еще большим успехом опера была поставлена в Петербурге. Холодность, настороженность, встретившие оперу, постепенно развевались, она завоевывала все новых почитателей, входя в репертуар подавляющего числа оперных театров. Критика также в основном хорошо приняла оперу. Резко отрицательно отнесся к «Онегину» Ц. Кюи.

Для постановки оперы в 1885 г. в Мариинском театре Чайковский написал в сцене бала (6-я к.) экссез, с тех пор вошедший в партитуру. В 1888 г. «Онегина» поставили в Праге, и Чайковский был восхищен исполнением партии Татьяны (арт. Б. Фёрстрова-Лаутерерова). «О такой Татьяне... я никогда и мечтать не мог. Овациям не было конца», — писал Чайковский. Опера вызвала восхищение А. Дворжака, как раньше — высокую оценку К. Сен-Санса. В 1892 г. «Онегин» был поставлен в Гамбурге, в 1894 — в Дармштадте, в 1897 — в Вене (как и в Гамбурге — п/у Г. Малера), в 1898 — в Берлине, в 1899 — в Варшаве (С. Крушельницкая — Татьяна, М. Батистини — Онегин), в 1900 г. — в Милане, в театре «Ла Скала» п/у А. Тосканини (Э. Джиральдони — Онегин) и т. д. К этому времени в России не было ни одного крупного оперного театра, в репертуаре которого отсутствовал бы «Онегин».

В основных партиях выступали крупнейшие мастера отечественной сцены — М. Климентова, Е. Мравина, М. Фигнер, М. Кузнецова, А. Нежданова, Е. Катульская, Н. Шпиллер, З. Гайдай, Е. Кругликова, Н. Фигнер, И. Ершов, Л. Собинов, И. Козловский, С. Лемешев,

П. Хохлов, Л. Яковлев, И. Тартаков, И. Прянишников, Ф. Шаляпин (Онегин и Гремин), М. Бочаров, В. Сливинский, С. Мигай, П. Норцов, Ал. Иванов и др.

Традиция исполнения оперы сложилась не сразу. Это относится прежде всего к партии Ленского. Многие даже талантливые исполнители конца XIX—XX вв. были бессильны воплотить его образ. У исполнителей партии Ленского в эту пору не было юности, поэтического лиризма, мечтательности и даже стремления передать внешний облик героя. Так, лучший из Ленских 90-х гг., талантливый певец и артист Н. Фигнер не пожелал расстаться со своими усами и эспаньолкой. Первым настоящим Ленским явился Л. Собинов, оставшийся непревзойденным истолкователем партии. В отличие от всех предшественников, драматизировавших образ, лишивших его молодости и свежести чувств, подчеркивавших его душевную надломленность, Ленский — Собинов был молод, чист, вдохновен. Это было едва ли не самое поэтическое явление русского музыкального театра. Великий певец-артист шел от Пушкина — Чайковского. Собинов указал другим исполнителям ключ не только к образу Ленского, но и ко всей опере. По этому пути в дореволюционном театре шли такие выдающиеся артисты, как А. Нежданова — Татьяна, Ф. Шаляпин — Гремин. Но все же целостного во всех элементах спектакля, равно продуманного в музыкально-сценическом решении, не было.

Заслуга создания отвечающего природе музыки Чайковского спектакля принадлежит Станиславскому, осуществившему постановку «Евгения Онегина» в руководимой им Оперной студии (1922). Это был спектакль интимный, камерный. В опере, за исключением 4-й и 6-й картин (именины Татьяны и бал), все действие протекало в кругу нескольких персонажей. Режиссер сосредоточил на них все внимание, показал «крупным планом» их внутренний мир, раскрыл интенсивность и действенность совершающегося в их душах процесса. В этом спектакле герои не были изолированы от внешнего мира, напротив, режиссер показал их зависимость от окружающего. Онегин, отвергающий любовь Татьяны, — пленник светской тюрмы. Татьяна в последней картине жертвует долгу личным счастьем. В решении сцен и образов Станиславский шел от музыки, найдя правдивое, ясное и поэтическое решение. Трактовка Собиновым образа Ленского была близка подходу великого режиссера.

Живой и обогащенной оказалась традиция Собинова в исполнении И. Козловского, С. Лемешева и других мастеров нашей оперы. «Евгений Онегин» не сходит со сцен советского театра.

ЕЕ ПАДЧЕРИЦА (*Její pastorkýňa*) — опера Л. Яначека (исполн. также под названием «Енуфа», или «Йенуфа»), в 3-х д., либр. композитора по одноим. драме Г. Прейссовой. Первая постановка — Брно, 21 января 1904 г. — прошла незамеченной. 26 мая 1916 г. опера была поставлена в Праге, затем Вене (1918) и принесла автору мировую известность. Опера занимает выдающееся место в музыке XX в. Опираясь на моравский фольклор, Яначек правдиво и глубоко раскрыл драму крестьянской

девушки. Композитор близок Мусоргскому, раскрывая духовную жизнь людей через воссоздание интонаций живой речи. В основе либретто — драма, написанная в натуралистической манере. Музыка Яначека, свободная от натурализма, обладает могучей эмоциональной силой и психологической правдой. Она писалась в тяжелый период жизни композитора (болезнь и смерть дочери).

Йенуфу, падчерицу церковной сторожихи, любят сводные братья Штева и Лаца. Она ждет ребенка от Штевы, но тот не собирается жениться на девушке, тогда как Лаца тщетно пытается добиться согласия Йенуфы на брак с ним. Отвергнутый ею, он в порыве ревности ранит Йенуфу в лицо. У Йенуфы рождается ребенок. Сторожиха прячет его, чтобы спасти доброе имя падчерицы. Тщетно пытается она убедить Штеву жениться на Йенуфе. Но тому нет дела до любовницы, он нашел богатую невесту — дочь сельского старосты Карольку. Сторожиха решает убить ребенка. Она дает Йенуфе сонное питье и, воспользовавшись ее беспамятством, бросает ребенка в прорубь. Пришедшей в себя Йенуфе она внушает, что ребенок умер во время ее болезни. Йенуфа соглашается на брак с Лацей. Два месяца спустя празднуется их свадьба. Среди гостей — Штева и Каролька. Вбегает пастишонок Яна с вестью, что подо льдом найден труп ребенка. Толпа хочет побить камнями детоубийцу. Тогда сторожиха кается в своем грехе. Каролька, узнав, что во всем виноват Штева, отказывается от жениха. Лаца уверяет Йенуфу в своей неизменной любви.

Опера Яначека не идет по пути мелкой бытовой правды, воспроизведения жанровых или обрядовых сторон жизни села. Этнографические, бытовые задачи сами по себе не занимали композитора. Он стремился к раскрытию социальной драмы, развертывающейся в конкретных, реальных условиях. Между тем сюжет давал простор для эффектной веристской мелодрамы из крестьянской жизни, наподобие *Сельской чести* Масканьи. Опера Яначека далека и от веризма, и от вагнеровской музыкальной драмы. Ярко национальная по музыкальному языку, пронизанная фольклорно-песенными интонациями и попевками, опера в то же время близка русской традиции и является неповторимым синтезом общеславянской драмы, родственной по духу произведениям М. Мусоргского и Л. Толстого. С необычайной последовательностью и смелостью Яначек стремился к омузыкалению человеческой речи, фиксирующей тончайшие изменения душевной жизни. В опере мало развитых ариозных форм, а господствует речитатив. На музыку положена драма, притом прозаическая, бытовая, превращенная гением музыканта в трагедию, подобно тому как гений Толстого превратил в трагедию сцены деревенской жизни («Власть тьмы»).

Музыка Яначека исполнена высокого лиризма, нежности, мощного и потрясающего драматизма (сцена ухода сторожихи с ребенком, свадьба, прерываемая вестью о страшной находке, и т. д.). Опера была дерзостно оригинальна и встретила настороженное отношение традиционно мыслящих музыкантов. Так, К. Коваржович, ди-

рижер оперы Национального театра в Праге, отверг произведение Яначека. Понадобилось 12 лет для того, чтобы «Ее падчерица» попала на пражскую сцену. Благодаря интенсивной поддержке австрийского писателя М. Брода, переведшего текст на немецкий язык, опера была поставлена в Вене и затем в Берлине п/у Э. Клейбера.

На русской сцене впервые — Новосибирск, 1958 г., и в этом же году — Москва, Большой театр, п/у З. Халабалы.

ЕМЕЛЬЯН ПУГАЧЕВ — опера М. Ковалю, в 5-ти д. (8 к.), либр. В. Каменского, инструментовка Д. Рогаль-Левицкого. Первая постановка — Пермь, 7 ноября 1942 г. — спектакль Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова п/у А. Пазовского.

Не удовлетворенный либретто, композитор создал 2-ю редакцию, для которой текст написал поэт Н. Асеев. В этой редакции опера была поставлена в Москве, в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 1 февраля 1959 г. п/у П. Славинского.

Тема Пугачева разработана М. Ковалем в одноименной оратории на текст В. Каменского, положенной в основу 1-й редакции оперы. Ораториальное происхождение оперы сказалось на особенностях ее драматургии — главенство хорового начала, известная статичность, преобладание эпики над действием. Музыка оперы обладает значительными художественными достоинствами. Корнями своими она уходит в русскую народную песню, ей близки традиции Мусоргского (в особенности в хоровых, массовых сценах). Музыка ярко передает тему страданий и гнева народа, вставшего на борьбу за свое освобождение. Однако индивидуальные характеристики менее удались автору, а драматический конфликт оказался ослабленным из-за неяркой обрисовки лагеря, противостоящего Пугачеву.

ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯЯ БОРОДА (A. Kékszakállú Herceg vára) — опера Б. Бартока, в одном д., либр. Б. Балаша. Первая постановка — Будапешт, 24 мая 1918 г.

В основе либретто — баллада Балаша о замке Синей Бороды, носящая символический характер, и мотивы пьесы М. Метерлинка «Арианна и Синяя Борода».

Герцог Синяя Борода вводит в свой замок молодую жену Юдифь и дает ей ключи от запертых дверей. Она поочередно открывает их. За первой находится застенок, за второй — оружейная, за третьей — сокровищница, за четвертой — сад, за пятой — царство Синей Бороды, за шестой — озеро слез, а за седьмой — три призрака жен герцога; одна из них — рассвет его жизни, вторая — полдень, третья — закат. И хотя все вокруг таит следы крови, это не пугает Юдифь; она надевает корону и плащ, скрываясь за седьмой дверью, принимая на себя роль ночи жизни Синей Бороды. Отныне она будет только воспоминанием.

Б. Барток стремился в музыке, сочетающей импрессионистские и экспрессионистские тенденции, дать символическую картину жизни. Опера лишена внешнего

действия. Все средства выразительности сосредоточены в оркестре.

ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ — опера с хорами и танцами С. Гулака-Артемовского, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 14 апреля 1863 г., п/у К. Лядова (С. Гулак-Артемовский — Карась).

Известную роль в оформлении замысла оперы сыграл историк Н. Костомаров. После уничтожения Запорожской Сечи (1775) часть запорожцев бежала в Турцию. Здесь их судьба сложилась печально. Только после русско-турецкой войны (1828—1829 гг.), по условиям мирного договора, запорожцы имели право возвратиться на родину. События эти, несомненно, послужили источником замысла, но автор оперы свободно их переосмыслил и перенес в XVIII в. Смысл оперы не в этих трагических воспоминаниях, а в идее любви к родине, страстном стремлении запорожцев вернуться на Украину.

По структуре опера Артемовского близка и к «Наталке Полтавке» И. Котляревского, и к «Запорожскому быту» П. Кухаренко, а также к операм А. Верстовского. Полнокровный украинский юмор, народность оперы Артемовского, ее задушевный лиризм выросли на национальной почве и опираются на родную традицию. Простодушно-лукавый Карась и его сварливая жена Одарка сродни персонажам «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя.

Опера полюбилась слушателям, но была снята с постановки. Вскоре после премьеры царское правительство, напуганное польским восстанием 1863 г., обрушило репрессии на проявление национальной культуры народов, входивших в состав Российской империи, усматривая всюду тенденции «сепаратизма». Цензурный запрет лег на развитие украинской драматургии и театра. Если не считать отдельных любительских представлений, «Запорожец за Дунаем» был поставлен впервые после 1863 г. украинской труппой 11 июля 1884 г. в Ростове-на-Дону. Роль Карася исполнил М. Кропивницкий, Одарки — М. Садовская-Барилотти, Оксаны — М. Заньковецкая. Позднее роль Карася вошла в основной репертуар П. Саксаганского, М. Садовского и других мастеров украинской сцены. Традиция истолкования оперы, идущая от Кропивницкого, отнюдь не сводится к истории взаимоотношений Карася и Одарки. По свидетельству выдающегося советского актера И. Марьяненко, в постановке Кропивницкого «как основной мотив звучали лирика, любовь и тоска по родной земле». В его исполнении характерно-комедийные черты Карася сочетались с патетическими. Это же сочетание юмора и романтики было характерно для Садовского. Самым талантливым исполнителем роли Карася после Кропивницкого был Саксаганский. Его Карась не столько боялся Одарки, сколько дразнил ее, радовался ее гневу; он не так прост, как кажется; к туркам относится иронически и скептически, подтрунивая даже над султаном.

«Запорожец» прочно вошел в репертуар украинского советского оперного театра. Лучшими исполнителями

главных партий были М. Донец и И. Паторжинский (Карась), М. Литвиненко-Вольгемут (Одарка) и др.

ЗАЧАРОВАННЫЙ ЗАМОК (Страшный двор) (Straszny dwór) — опера С. Монюшко, в 4-х д., либр. Я. Хенцинского. Первая постановка — Варшава, 28 сентября 1865 г.

Эта опера, после *Гальки*, — вершинное достижение композитора. Хотя опера была начата в 1861 г., Монюшко вплотную приступил к сочинению музыки лишь в конце 1863 г. Трагические события польского восстания, последовавшие за ним казни и ссылки не благоприятствовали сочинению комической оперы.

Тема «Зачарованного замка» заимствована автором из сб. «Старые рассказы и картинки» К. Войццкого. Из рассказа взята лишь основная сюжетная линия: два молодых воина дали обет никогда не жениться и, разумеется, нарушили его. Композитор и либреттист создали яркую картину старопольской жизни (действие происходит в XVIII в.) и развернули на ее фоне галерею лирических, характерных, жанровых образов. Несомненная связь оперы с драматургией А. Фредро (с его комедией «Девичьи обеты», в которой клятву никогда не вступать в брак приносят девушки). Авторы, стесненные условиями цензуры, особенно беспощадной после восстания 1863 г., только намеками могли говорить о былом величии и славе Польши. Патриотическая тема сильно выражена в музыке, переосмысляющей анекдотическую фабулу.

Два брата-воина Стефан и Збигнев, прощаясь с товарищами по оружию, приносят клятву никогда не жениться («Жен не будет в нашем доме»), чтобы по первому зову отчизны снова отправиться на войну. Братья возвращаются в родную усадьбу, полные решимости сохранить верность присяге. Этому хочет помешать их тетя Чесникова, решившая во что бы то ни стало женить молодых людей и нашедшая, не спросив их согласия, невест. Стефан и Збигнев отвечают отказом. Однако Чесникову пугает их намерение посетить замок Мечника, у которого две красавицы-дочери на выданье. Чесникова решает напугать братьев рассказом о привидениях, бродящих в таинственном замке, но это лишь укрепляет молодых воинов в намерении отправиться к Мечнику в гости. Дочери Мечника, Ганна и Ядвига, в канун Нового года и предстоящего съезда гостей заняты гаданьем. Судьба предназначает девушкам женихов-воинов, что совсем не по душе увивающемуся за Ганной франту и пустослову Дамазы. Болтливая Чесникова рассказывает девушкам небылицы о трусости Стефана и Збигнева, собирающихся посетить замок. Девушки решают подшутить над ними. Дамазы тоже хочет выставить братьев в смешном свете. Стефан и Збигнев приходят в замок. Ключник Сколуба пугает Мацея, их слугу, рассказами о том, что ночью испорченные часы-куранты начинают играть, а портреты прабабушек оживают. Мацей перепуган, т. к. портреты действительно оживают. Это спрятавшиеся за ними девушки страшат слугу. На крик приходят братья и смеются над страхом слуги. Под звуки

курантов Стефан вспоминает детство и умершую мать. Збигнев и Стефан чувствуют, что они влюбились в молодых девушек. Снова оживают часы и портреты, и братья решают выяснить, что это значит. Мацей ловит Дамазы, который спрятался в футляре стоящих часов, а тот, чтобы выпутаться, рассказывает выдуманную историю о проклятии, будто бы тяготеющем над замком за совершенное его хозяином преступление. Приезжает «кулиг» (поезд саней), начинается праздничный вечер. Все недоразумения разъясняются. Таинственным, или зачарованным, замок был прозван потому, что красота дочерей его владельцев не давала им долго засиживаться в невестах. Завистливые соседки — матушки и тетушки — распустили слух о том, что здесь дело нечисто. Збигнев и Стефан открывают свою любовь девушкам. Мечник благословляет их. На теме присяги из 1-й картины звучит новый обет: «Будут жены в нашем доме».

Музыка «Зачарованного замка» — свидетельство полного расцвета таланта Монюшко, его мастерства лепки характеров и воссоздания атмосферы старопольского быта. Богато эмоциональное содержание оперы, широк ее диапазон — от героики (1-я картина — пролог) до тончайшей лирики, вершина которой — удивительная в своей пленительности сцена с курантами, полная грусти, поэзии и высокого благородства. В трудные годы, которых немало было в истории Польши, музыка этой сцены служила нравственной опорой для многих поляков. ярко очерчены контрастные образы самодовольного, трусливого Дамазы, неугомонной Чесниковой, поэтичной и задумчивой Ядвиги и горделивой Ганны, обоих братьев. Романтичен колорит сцены мнимых привидений. Мастерски построены многочисленные арии и ансамбли. Музыка глубоко национальна, ритмы песен и танцев определяют весь ее строй.

«Зачарованный замок» завоевал широкую популярность в Польше. В 1876 г. был поставлен и на русской сцене (Киев). С большим успехом прошла премьера оперы в Ленинграде, в Малом оперном театре 30 мая 1953 г.

ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК, «небылица в лицах» — опера Н. Римского-Корсакова, в 3-х д. с прологом и эпилогом, либр. В. Бельского по «Сказке о Золотом петушке» А. Пушкина. Первая постановка — Москва, Оперный театр Зиминой, 24 сентября 1909 г., п/у Э. Купера; Большой театр, 6 ноября 1909 г., п/у В. Сука (А. Нежданова — Шемаханская царица).

«Золотой петушок» — последняя опера Римского-Корсакова и одно из высших его достижений. Связанный с циклом сказок, начатым «Снегурочкой», «Золотой петушок» ближе всего к «Салтану» и «Кашею Бессмертному». Сатирические мотивы получают еще более яркое воплощение, опера является подлинным обличением самодержавия. Додон, в отличие от Салтана, тупой, жестокий, глупый, сластолюбивый и в то же время бесильный тиран. Он поработил своих подданных и довел их до полного отупения. В опере нет народа, а только обыватели, достойные своего владыки. Для характеристики Додонова царства Римский-Корсаков не жалеет са-

тирических красок. Но сатира не исчерпывает содержания оперы. Образам Додонова, мамки Амелфы, воеводы Полкана, Афрона и Гвидона противостоят фигуры Звездочета и Шемаханской царицы. Они окружены таинственностью, и действенная функция их довольно сложна. Шемаханскую царицу чаще всего считают олицетворением красоты, поэзии, искусства, для чего ее партия, насыщенная ориентальными оборотами, дает основания. Все же такая трактовка не раскрывает образ царицы полностью.

Менее всего занимало композитора противопоставление красоты уродству: в образе царицы — не только очарование красоты, но и бездушие по отношению к людям, страх перед Звездочетом, олицетворяющим мудрость. Шемаханская царица и Звездочет связаны таинственными узами — об этом говорит музыка. Звездочет хочет овладеть Шемаханской царицей, и для него Додон — лишь орудие достижения этой цели. Однако царица хитрее, изобретательнее и мудрее Звездочета, и тупого Додонова. Она исчезает во тьме, ускользая от обоих соперников. Таинственность, недосказанность составляют основное ее свойство. Смерть Додонова повергает обитателей царства в тревогу и смуту. Но силы, которые могли бы на основе разрушенного создать новый мир, отсутствуют. «Золотой петушок» — опера без положительных героев. Она утверждает неизбежность гибели Додонова царства.

В опере запечатлены тревожные и горестные раздумья композитора о судьбе России, порожденные реакцией, наступившей после поражения революции 1905 г.

По богатству красок, яркости звуковой палитры, мудрой изобретательности, гармонической уравновешенности всех элементов «Золотой петушок» — произведение, единственное в своем роде.

Опера не сразу нашла доступ на сцену. Вмешательство цензуры, мытарства, связанные с этим, обострили болезнь Римского-Корсакова и ускорили его кончину. Впервые, с сокращенным либретто, опера была поставлена в 1909 г. Самая сложная из всех опер Римского-Корсакова, «Золотой петушок» раскрылась в первых постановках не во всей полноте и богатстве. образу Звездочета придавались мистико-символистские черты, подчеркивалась карикатурность Додонова и эстетизировалась Шемаханская царица. Буффонада и гротеск, смакование грубого в изображении Додонова снижали остроту сатиры. В некоторых спектаклях сатирическое начало вообще отсутствовало. Так, в 1914 г. в Париже во время «Русского сезона» С. Дягилева опера была поставлена в виде балета, сопровождаемого пением неподвижных артистов. Этот эстетский, рассчитанный на снобов спектакль вызвал осуждение передовых кругов русской общественности, присоединившейся к протесту семьи композитора. Резко отрицательно, как потрафление вкусам буржуазного зрителя, оценил постановку А. Луначарский.

Новые тенденции в подходе к «Золотому петушку» проявились в советском оперном театре, хотя первое время еще сказывалось воздействие старой трактовки.

Советский театр стремился освободить оперу от мистического тумана и эстетизации, выявив сатирическую идею произведения. Долго и упорно над «Золотым петушком» работали В. Лосский, Н. Смолич. Наиболее значительные спектакли: Малый оперный театр (Ленинград), 1923 г., п/у С. Самосуда; Большой театр (1932), Саратов (1948). Опера снижала большую популярность за рубежом: Берлин (1923), п/у Л. Блеха, Лондон (1924), Франкфурт-на-Майне (1925), Буэнос-Айрес (1926), Вроцлав (1950), Лондон и Сан-Франциско (1954) и др. Одним из лучших исполнителей партии Додона был М. Донец.

ИВАН СУСАНИН («Жизнь за царя») — опера М. Глинки, в 4-х д. с прологом и эпилогом, либр. Е. Розена. Первая постановка — Петербург, Большой театр, 27 ноября 1836 г., п/у К. Кавоса. Исполнители: О. Петров — Сусанин, М. Степанова — Антонида, Л. Леонов — Собинин, А. Воробьева — Ваня 18 октября 1837 г. была впервые исполнена сцена у монастырского посада (А. Воробьева — Ваня); Москва, Большой театр, 7 сентября 1842 г., п/у И. Иоганниса.

Мысль об опере занимала Глинку с начала 30-х гг., но замысел «Сусанина» определился лишь к 1835 г. По свидетельству композитора, тему ему подсказал В. Жуковский. Она уже получила воплощение в русской литературе (К. Рылеев) и музыке (К. Кавос). Высокий патриотизм, благородная гражданственность «Думы» Рылеева, герой которой отдает свою жизнь за отчизну, были близки сознанию композитора. Но в условиях реакции, наступившей после разгрома восстания 1825 г., декабристская трактовка великой темы была затруднена. Жуковский был советчиком и руководителем Глинки; по его совету был выбран либреттист — барон Розен, секретарь наследника. На Глинку оказывалось постоянное давление, даже название «Иван Сусанин» было по желанию Николая I изменено на «Жизнь за царя».

Опера создавалась в сложных условиях. Идейный замысел Глинки не укладывался в монархическую концепцию и тем самым не вписывался в рамки либретто (текст сочинялся на готовую музыку, а вся планировка действия принадлежала композитору). Иван Сусанин, по замыслу Глинки, отдает жизнь за свободу отчизны, которой угрожает враг. Действие разворачивается в 1612—1613 гг., в смутную и тяжелую пору, когда существованию Российского государства угрожала опасность. Польские захватчики пытались утвердиться в разоренной войнами и междоусобицами стране. Они захватили Москву. Необходимо было достичь внутреннего единства для того, чтобы победить врага. Могучий патриотический порыв русского народа вызвал к жизни земское ополчение, выдвинул вождей его — Минина и Пожарского. Противник был разбит.

Глинка дал героическое и трагедийное воплощение темы. Мужество, доблесть, самоотвержение Сусанина связывают его с героями Отечественной войны 1812 г., рассказы о которых живы были с детства в памяти ком-

позитора. Он построил драматургию оперы на контрастном противопоставлении двух лагерей — русского и польско-шляхетского. Первый дан дифференцированно, второй обрисован слитно, обобщенно. Русский лагерь характеризуется средствами развитой раздольной песенности. В центре — образ Сусанина, показанный глубоко и многогранно: он нежный отец, человек доброго сердца, высокого благородства. Лучшие духовные качества образа Сусанина проявляются в час решающего испытания. Новым для русского (и не только русского) оперного искусства был образ героя — сына народа, раскрытый всесторонне и глубоко. Сусанин олицетворяет высокое благородство души русского народа, его этическое превосходство над кичливым и дерзким врагом. Ваня, Антонида, Собинин, народ (хор) вместе с Сусаниным образуют неповторимый в своей поэтической силе, прелести, нравственной красоте образ. Ему противопоставит лагерь шляхетский — надменный, блестящий, кичливый, дерзкий. Охарактеризовав поляков ритмами и мелодиями национальных танцев — мазурки, краковяка, полонеза, — Глинка за национальным не забыл и о социальном. Основа характеристики шляхетских захватчиков, вторгающихся в дом Сусанина и убивающих его в глухом лесу, — бальная мазурка и полонез, символизирующие шляхетскую стихию. Варьируя, видоизменяя, трансформируя темы, Глинка показывает, как постепенно снижают наступная гордость, чванство, кичливость врага.

О принципах драматургического контраста двух лагерей, положенного в основу оперы, ярко и выразительно сказали Гоголь и Герцен: «Глинка счастливо сумел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» (Гоголь); «С одной стороны, великорусское село, мир в сборе, мужички толкуют о земской беде... поются унылые песни хором; тишина, бедность, грусть и в то же время готовность постоять за свою землю. С другой — польская ставка: все несет в мазурке, шпоры звенят, сабли гремят, притопывают каблуки. Вот гордый пан стольник, как его описывал Мицкевич, высокомерно взглянул на соперников, дотронулся до шпаги — и пошел, и пошел... А за ставкой опять поля, поля, избушки на косогоре, дымящиеся овины, тихий хоровод под бесконечную песню — и мужичок, оттачивающий топор на супостата» (Герцен).

Оперу венчает гениальное «Славься» — торжественный хор, не имеющий равных в мировой литературе, подлинное обобщение всего музыкально-драматургического действия. Но Глинка не переходит от гибели Сусанина непосредственно к торжественно-ликующему апофеозу. Скорбное и торжественное трио, оплакивание погибшего Сусанина, иногда пропускаемое в современных спектаклях, утверждает величие подвига героя, память о нем, вплетая в торжество победы мелодию печали, вернее — воспоминания о благородном сыне русской земли, отдавшем жизнь за ее счастье.

Гениальная опера явилась предметом ожесточенной

полемики и идейной борьбы. Передовые круги русской общественности во главе с Пушкиным и Одоевским приветствовали оперу; реакция в лице Булгарина ополчилась на нее. Однако борьба шла не только между Одоевским и Булгариным, но между демократическими кругами, отстаивавшими народность произведения, утверждающего идею патриотизма, и самодержавием, которое пыталось поставить «Сусанина» себе на службу. История сценической жизни оперы в дореволюционном театре в значительной мере — история борьбы демократических и монархических тенденций. В годы реакции постановка «Сусанина» превращалась в повод для монархических и антипольских демонстраций. Именно это обстоятельство вызвало несправедливую недооценку оперы со стороны В. Стасова.

После О. Петрова лучшим исполнителем партии Сусанина был Ф. Шаляпин. По словам современника, «...шаляпинский Сусанин — отражение целой эпохи, виртуозное и таинственное воплощение народной мудрости, той мудрости, что в тяжелые годы испытаний спасала Русь от гибели. Все в этом облике прекрасно, все родится как-то само собою и все заключено в круге полнейшего гармонического совершенства». «Все внешнее, вся живописная правдивость... отходят на задний план, а вперед выступает то безмерное богатство голосовых красок, в котором — тайна шаляпинского обаяния и главное орудие его творчества...»

Сусанин Шаляпина — нежный, любящий отец, прекрасный семьянин, но прежде всего — глубоко, самоотверженно любящий родину человек. Артист не «героизировал» Сусанина, не ставил его на котурны, но с необычайной выразительностью и силой передавал его мысли и чувства. Прощание с Антониной выросло в сцену, исполненную глубочайшего трагизма.

Второе рождение великой оперы совершилось в наши дни, когда С. Городецким было создано новое либретто, свободное от монархических тенденций, когда советский театр истолковал произведение как прославление подвига во имя отчизны. Конечно, спектакль вырос не на голом месте. Народность оперы и характеров основных героев, вопреки давлению извне, стремились выявить крупнейшие мастера дореволюционного театра, начиная с первых исполнителей, создателей образов Сусанина и Вани — О. Петрова и А. Воробьевой-Петровой, воплотивших замысел Глинки, продолжая Д. Леоновой, Е. Лавровской, М. Корякиным, М. Славиной, В. Касторским и в особенности Ф. Шаляпиным, А. Неждановой, И. Ершовым. Но в границах старого либретто и традиционного спектакля полностью воплотить патриотическую идею Глинки было невозможно. Советский театр развил, обогатил и умножил прогрессивные тенденции предшественников, а главное — победил ложь и фальшь, навязанные опере монархической трактовкой.

Первая советская постановка оперы — спектакль Большого театра СССР, показанный в Москве 21 февраля 1939 г. п/у С. Самосуда (реж. Б. Мордвинов, худ. П. Вильямс). В новой редакции постановку оперы

осуществили Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова 19 июня 1939 г. п/у А. Пазовского (реж. Л. Баратов, худ. Ф. Федоровский), а за ним и театры столиц союзных республик. Большой театр впоследствии вернулся к опере и поставил ее заново.

Новой жизнью великое произведение в значительной мере было обязано вдохновенному музыкальному истолкованию дирижеров С. Самосуда, А. Пазовского, Н. Голованова, А. Мелик-Пашаева, искусству крупнейших советских вокалистов — М. Михайлова, А. Пирогова, М. Рейзена, М. Донца, Б. Гмыри, В. Барсовой, Г. Жуковской, Б. Златогоровой, З. Гайдай, Г. Большакова, Г. Нэлеппа, Ю. Кипоренко-Даманского, Н. Шпиллер и др. В новой редакции опера была поставлена и за рубежом — в Софии (реж. Е. Соковнин), Бухаресте, Милане.

Возрожденный «Иван Сусанин» — одна из основ русского классического репертуара во всех многонациональных театрах нашей Родины.

ИГРОК — опера С. Прокофьева, в 4-х д. (6 к.), либр. композитора при участии Б. Демчинского по однок. роману Ф. Достоевского. Первая постановка — Брюссель, 29 апреля 1929 г. В СССР — Тарту, 1970 г., Москва, Большой театр, 1974 г.

Действие происходит в воображаемом городе Рулеттенбурге. Генерал проиграл в рулетку все свое состояние, залез в долги и попал в сети бесчестных людей. Все свои надежды он возлагает на состояние «бабуленьки». Она приезжает в Рулеттенбург и, узнав о планах внука, лишает его наследства. Генерал, чтобы поправить свои дела, хочет выдать замуж за маркиза свою падчерицу Полину. Влюбленный в девушку репетитор детей генерала Алексей обещает ей достать денег, чтобы освободить ее от ненавистного брака. В игорном доме ему удается выиграть 200 000. Он приносит деньги Полине, но она, оскорбленная, бросает их ему в лицо.

Музыка написана на прозаический текст Достоевского. Композитор развивает традиции лирико-психологической оперы, но в экспрессивной, подчас гротесковой манере. В первой редакции оперы (1916) Прокофьев использовал преимущественно декламационные, речитативные средства, отказавшись от развитых ариозных и ансамблевых форм. Позднее он переработал оперу (1927—1928). Лучшие страницы «Игрока» глубоко, правдиво и сильно передают характеры и чувства героев. Как всегда, у Прокофьева удивительно сильна интонационная стихия. Опера исполнялась по радио в Москве в 1963 г., поставлена в Белграде, затем в Праге.

ИОЛАНТА — лирическая опера П. Чайковского, в одном д., либр. М. Чайковского по драме «Дочь короля Рене» Х. Херца. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 6 декабря 1892 г., п/у Э. Направника. Вслед за этим опера была поставлена в Гамбурге (1892), Копенгагене (1893); 11 ноября 1893 г. состоялась премьера в Большом театре (Москва).

Пьеса датского поэта и драматурга Х. Херца «Дочь короля Рене» (1845) основана на старинной легенде: слепая от рождения дочь короля Прованса не знает о своем

несчастье, но молодой рыцарь открывает ей страшную правду. Желание Иоланты увидеть свет, усиливаемое угрозой короля казнить рыцаря, если попытка врача восстановить ее зрение окончится неудачно, приводит к счастливой развязке — Иоланта прозревает. Пьеса Херца вызвала к жизни несколько опер, в т. ч. написанную русским композитором С. Юферовым (1893). Замысел родился у Чайковского под воздействием исполнения пьесы Херца в Малом театре (1888), где главную роль играла Е. Лешковская. Оперу Чайковский задумал как утверждение победы света над мраком. «Иоланта» — одно из его самых лирических и поэтических произведений.

Образ Иоланты даже среди других женских образов, созданных композитором, выделяется своей лирической прелестью и трепетностью, заставляя вспомнить о Татьяне в *Евгении Онегине*. В соответствии с темой, опера решена в камерном плане. Все действие сосредоточено на раскрытии внутреннего мира героев и чувства всепоглощающей любви, охватывающего Иоланту и Водомона (в пьесе — Тристана). Проникновенный лиризм, философская значительность, этическое благородство отмечают образы короля Рене и мудрого восточного врача Эбн-Хакиа. Этому кругу возвышенных героев противостоит блестящий и несколько поверхностный по психологическому складу Роберт (в пьесе — Жоффруа), чья музыкальная характеристика, в особенности ария «Кто может сравниться с Матильдой моей», намеренно противопоставлена задушевному строю лирических героев.

Опера Чайковского завоевала симпатии слушателей и укрепилась в репертуаре. В ней выступали многие талантливые русские певцы, среди них — А. Нежданова и др. С успехом опера исполнялась за рубежом. Особенно значителен венский спектакль 1900 г., осуществленный п/у Г. Малера. «Иоланта» входит в репертуар крупнейших театров нашей страны. Она экранизирована Рижской киностудией.

ИСКАТЕЛИ ЖЕМЧУГА (*Les Pêcheurs de perles*) — опера Ж. Бизе, в 3-х д. (4 к.), либр. П. Э. Кормона и М. Карре. Первая постановка — Париж, «Театр лирик», 30 сентября 1863 г.

Действие происходит в экзотической обстановке о. Цейлона. Искатель жемчуга Зурга и молодой охотник Надир любят одну и ту же девушку. Чтобы не стать врагами, они расстаются. А та, кого они любили, Лейла, принесла обет целомудрия и сделалась жрицей в храме; ее пение отгоняет злые силы и помогает искателям жемчуга находить добычу. Зурга избран вождем племени. Он радостно приветствует вернувшегося Надира. Надир слышит голос жрицы и узнает любимую. В его сердце воскресает любовь. Лейла подтверждает жрецу Нурабаду свой обет, но мысли ее с Надиrom. Попасть к ней в храм, стоящий на вершине крутой скалы, почти невозможно. Однако Надир преодолевает опасности, извещая Лейлу песней о своем приближении. Но за Лейлой следят неусыпно. И едва Надир входит в храм, как его схватывают по приказу Нурабада. Зурга хочет спасти друга, но узнав, что жрица, нарушившая обет, — Лей-

ла, решает предоставить обоим их судьбе. Но ревность только на миг захватила помыслы Зурги. Когда он по ожерелью Лейлы узнает, что это она некогда спасла ему жизнь, Зурга отвлекает внимание жителей деревни, поджигая их хижины, и освобождает Надира и Лейлу, которым удается скрыться. По приказу жреца Зургу бросят в костер.

Музыка Бизе поднимается над трафаретной экзотикой мелодраматического либретто. В ней есть задушевность, лиризм, патетика. Будущий автор *Кармен* сумел даже на основе ложных ситуаций создать сильные характеры. Особенно ярок образ Зурги, наиболее драматической фигуры в опере. Мастерски написаны арии и ансамбли (дуэта Надира и Зурги, дуэта Надира и Лейлы, ария Зурги, романс Надира и др.).

В России впервые исполнена итальянской труппой в Москве (1863). На русском языке — Петербург, частная оперная труппа, 1889 (А. Круглов — Зурга); Москва, Новый театр, 1903 (Л. Собинов — Надир, А. Нежданова — Лейла). Опера неоднократно ставилась на сценах оперных театров страны. Среди лучших русских исполнителей партии Надира после Собинова — Д. Смирнов.

ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ (*Iphigénie en Aulide*) — опера К. В. Глюка, в 3-х д., либр. Ф. Леблан дю Рулле по трагедии Ж. Расина. Первая постановка — Париж, «Гранд-Опера», 19 апреля 1774 г.

В основе оперы — античный миф об Ифигении, дочери греческого царя Агамемнона, которую, согласно воле богов, отец должен был принести в жертву, чтобы греческие корабли могли благополучно выйти из гавани. Однако богиня Артемида (Диана) перенесла девушку в Тавриду и сделала жрицей своего храма. В опере Глюка Артемида соединяет Ифигению с ее женихом.

Мифы об Ифигении в Авлиде и Ифигении в Тавриде разработаны в двух трагедиях Еврипида, а позднее использованы многими драматургами мира, от Расина до Гёте. На тему «Ифигении в Авлиде» создано несколько десятков опер, из которых многие пользовались успехом, пока не были вытеснены шедевром Глюка. Назовем некоторые из них: «Чудесно спасенная Ифигения» Р. Кейзера, «Ифигения в Авлиде» Д. Скарлатти, К. Грауна, Н. Порпоры, Н. Йоммелли, Т. Траэтты, П. Гульельми, Дж. Сартти, И. Плейеля, В. Мартини-и-Солера, Н. Цингарелли, Л. Керубини, Л. Росси, С. Майра и др.

«Ифигения в Авлиде» — первая опера Глюка, написанная на французский текст для Парижа. Постановка оперы вызвала жаростные споры, завершившиеся победой Глюка.

Высокая гражданственность, свойственная его творчеству, получила яркое выражение в «Ифигении в Авлиде». Героиня оперы — не безропотная жертва, покорно идущая на гибель, повинувшись воле богов и отца, но патриотка, готовая отдать жизнь во имя победы над врагом.

Музыку оперы отличает возвышенный героический стиль. Здесь достигнуто единство слова и декламации, действий и переживаний героев. С равной силой вопло-

щает композитор страдания и душевную борьбу Агамемнона — отца и полководца, неукротимый протест и гнев Клитемнестры против воли богов, доблесть Ахилла, нежность и величие Ифигении. Широко развиты хоровые и симфонические эпизоды оперы, открывающейся драматически выразительной увертюрой. Опера Глюка сохранила свою художественную, а не только историческую ценность. В 1847 г. новую редакцию оперы сделал Р. Вагнер, однако его обработка нарушила стилистическое единство партитуры, романтизовав ее. «Ифигения в Авлиде» и сейчас в репертуаре немецких и других оперных театров, исполняется в авторской редакции.

ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ (Iphigénie en Tauride) — опера К. В. Глюка, в 4-х д., либр. Н. Ф. Гийара. Первая постановка — Париж, «Гранд-Опера», 18 мая 1779 г. Опера является продолжением «Ифигении в Авлиде». Предание о дочери Агамемнона, спасенной Артемидой и перенесенной в Тавриду, послужило темой для многих опер. Первой хронологически была опера А. Демаре, законченная А. Кампра (1704), затем последовали произведения Д. Скарлатти, А. Кальдара, Л. Винчи, Ф. Агриколы, Б. Галуппи (СПб., 1768), М. Карафы и др.

Первые постановки оперы Глюка сопровождалась интригами его врагов, пытавшихся противопоставить произведениям гениального композитора оперы его соперника Н. Пиччинни. Однако Глюк одержал победу, а поставленная два года спустя одноименная опера Пиччинни прошла почти незамеченной.

Ифигения стала жрицей Артемиды в краю диких скифов, в Тавриде. Скифский царь Тоас, которому предсказана богами гибель от руки чужеземца, отдал приказ умерщвлять каждого, кто ступит на берег Тавриды. С разбитого греческого судна спаслись двое юношей. Повинуясь Тоасу, Ифигения должна принести их в жертву Артемиде. Один из них — не узнавший ею брат Орест, второй — его друг Пилад. Орест переживает душевные муки. Мстя за гибель отца, он убил мать, и теперь его преследуют фурии. Ифигения испытывает странное чувство нежности к чужестранцу, который так напоминает ей брата. Пилад бежит из темницы, чтобы попытаться спасти Ореста. Когда Ифигения отказывается принести Ореста в жертву и узнает в нем брата, Тоас велит умертвить обоих. Пилад поражает Тоаса мечом. Артемиде останавливает скифов, бросающихся на царевубийцу, и возвещает волю богов: Орест прощен и может вместе с Ифигенией вернуться на родину.

В основе либретто — одноименная трагедия французского драматурга Г. де ла Туша, восходящая к Еврипиду. Композитор углубил конфликт, противопоставив человечную, благородную Ифигению тирану Тоасу. Победа Ифигении — торжество добра над злом, гуманизма над варварством. Музыкальная реформа Глюка, начатая им в «Альцесте», завершена в «Ифигении», являющейся вершиной творчества композитора. Здесь достигнуто полное слияние музыки с драматическим действием, преодолены пережитки оперы-серии. Арии, ансамбли, хоры являются не отдельными завершенными номерами, а час-

тами больших музыкально-драматических сцен. Иная функция у речитативов: они не только подготавливают арию, но служат выражению аффекта, страсти.

В опере нет уступок вкусам и требованиям эпохи. В ней все закономерно, строго продумано и правдиво выражено.

Попытки позднейших композиторов переработать «Ифигению в Тавриде» (в частности, ред. Р. Штрауса) нарушали целостность партитуры, и театры вернулись к оригинальной версии.

КАВАЛЕР С РОЗОЙ (Der Rosenkavalier) — комическая опера Р. Штрауса, в 3-х д., либр. Г. Гофманштала. Первая постановка — Дрезден, Придворная опера, 26 января 1911 г., п/у Э. Шуха.

Создание оперы означало поворот Штрауса к Модерну. В «Кавалере с розой» раскрылись лучшие стороны таланта композитора и, прежде всего, умение передать стихию жизни, молодости, любви.

Действие оперы разворачивается в XVIII в. в Вене. Если либреттист стремился к изящной стилизации, то композитор сумел демократизировать образы. Штраус намеренно допустил анахронизмы, сочетая мелодику, характерную для эпохи (сцена поднесения розы, канцонетта итальянского певца), с вальсами, представляющими даже не XIX, а XX в. Это опера о прошлом, написанная композитором XX в.

Сюжет оперы несложен. Юный Октавиан, граф Рофрано (партия его написана для женского голоса — но не только это заставляет вспомнить о Керубино Моцарта), влюблен в прекрасную маршалышу. Она тоже любит юношу, но понимает, что их связь недолговечна. Утром к маршалыше является с визитом ее двоюродный брат — глупый и распутный барон Окс (по-нем. «бык», «простофиля»). Октавиан вынужден переодеться в женское платье и разыграть роль горничной Мариандль. Окс ухаживает за «красоткой». Впрочем, к кузине его привело более важное дело. Он собирается жениться на дочери богатого буржуа Фанинала, недавно купившего дворянство. Обычай требует, чтобы сватом, преподносящим невесте серебряную розу (отсюда название оперы, неверно переводимое как «Кавалер роз»), был юноша аристократического происхождения. Маршалыша предлагает Октавиана на роль «кавалера с розой». Барон соглашается. Маршалыша принимает посетителей и просителей — модистку, торговца, парикмахера, певца, интриганов Фальцаччи и Аннину. Оставшись наедине с Октавианом, маршалыша не может победить грусти. Она понимает, что разлука их неизбежна. Вслед за ушедшим юношей она посылает серебряную розу, которую тот должен передать невесте барона Софи. Октавиан и Софи влюбляются друг в друга. Наглое поведение барона оскорбляет Софи и усиливает ее чувство к юноше. Интриганы Фальцаччи и Аннина спешат сообщить барону о поведении Софи и Октавиана. Тот пытается принудить Софи подписать брачный контракт. На защиту девушки вы-

стывает Октавиан и легко ранит барона. Тот поднимает страшный шум, зовет полицию, но успокаивается после того, как подкупленная Октавианом Аннина передает барону письмо от мнимой Мариандль, назначающей ему свидание в гостинице. Барон предвкушает любовную интригу. Тем временем Октавиан, снова переодетый в женское платье, с помощью Фальдаччи и Аннины готовится посрамить Окса. Барон пытается ухаживать за Мариандль, хотя его смущает удивительное сходство девушки с Октавианом. Свидание прерывают неожиданные посетители — Аннина разыгрывает роль брошенной бароном жены, сопровождаемой кучей его мнимых детей. С упреками на барона обрушивается и хозяин гостиницы. Окс зовет на помощь полицию, но его обвиняют в прелюбодеянии. Вызванный Октавианом, появляется Фаниналь. Он возмущен поведением будущего зятя. Однако его негодование усиливается, когда он узнает, что барон, желая оправдаться в глазах полиции, заявил, будто свидание назначила ему Софи. Являются Софи и маршалша. Пристыженного барона прогоняют. Маршалша уступает возлюбленного Софи и благословляет их союз.

Музыка Штрауса исполнена изящества, грации, вдохновенного лиризма, юмора, драматизма. То, что у Гофманстала носит гривуазный характер, в музыке одухотворяется и поэтизируется. «Кавалер с розой» — не реставрация манеры Моцарта, а свободное претворение традиций. Музыка полна оптимизма. В ней нет ничего от манерности и жеманства. В образе Октавиана много черт, общих с Керубино, а в маршалше ощущается родственная связь с графиней из *Свадьбы Фигаро*. По мере развития действия образы обоих героев одухотворяются. Любовь Октавиана очищает его, точно так же преобразуется в финале и маршалша, отрекающаяся от Октавиана во имя его счастья.

В опере есть и элементы пародии на вагнеровскую музыкальную драму. Начальная сцена I д. — Октавиан и маршалша — явно имеет в виду любовную экзотическую сцену Тристана и Изольды (II д.). По богатству и щедрости мелодики, яркости красок, выразительности образов, по мастерству опера Штрауса — одно из значительных завоеваний западноевропейского музыкального театра. В то же время опера свидетельствовала об идейном оскудении буржуазного искусства. Талант и мастерство композитора не служили утверждению высокой и значительной идеи, как у Моцарта. В опере нет героя, подобного Фигаро.

При всей ограниченности идейной проблематики, «Кавалер с розой» — крупнейшая удача Штрауса. Однако демократизм музыкального языка сочетается в опере с любованием галантной эпохой. Отсюда успех оперы у зрителей разных общественных групп. Дрезденская премьера имела триумфальный успех. Вслед за Дрезденом опера была поставлена в том же году в Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Берлине, Милане, Праге, Вене, Будапеште, Нью-Йорке (1913) и других городах.

Лучшие современные исполнители оперы: Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау, дирижер Г. Караян. В Совет-

ском Союзе впервые: Ленинград, Театр оперы и балета, 24 ноября 1928 г., п/у В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. Г. Якунин. Исполнители главных партий — Р. Изгур — Маршалша, С. Преображенская — Октавиан, П. Журавленко — Окс, Р. Горская — Софи.

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ — опера А. Даргомыжского, в 3-х д., на текст одноим. трагедии А. Пушкина. Опера завершена Ц. Кюи, инструментована Н. Римским-Корсаковым. В этой редакции впервые исполнена в Петербурге — Мариинский театр, 16 февраля 1872 г., п/у Э. Направника.

«Каменный гость» занимает особое место в истории русской культуры. Композитор положил на музыку текст трагедии Пушкина без изменений, опустив несколько строк и вставив две песни Лауры (у Пушкина ремарка: «поет»). В опере господствует речитативно-декламационное начало. Музыка правдиво воссоздает мелодику и интонационный строй пушкинского стиха. Несмотря на то, что композитор отказался от применения развитых оперных форм, он сумел разнообразно передать душевный мир героев драмы, обстановку действия, характеры действующих лиц.

«Каменный гость» создавался в тесном общении с композиторами «Могучей кучки» и показывался по мере сочинения на собраниях кружка. Восхищение кучкистов вдохновляло тяжело больного композитора. Годы работы над «Каменным гостем», несмотря на тяжкий недуг, преждевременно сведший Даргомыжского в могилу в 1869 г., были лучшими и самыми плодотворными в его жизни.

В 1872 г. состоялась долгожданная премьера, вызвавшая разноречивые оценки и суждения критики. Если Ц. Кюи и другие члены «Могучей кучки» горячо поддерживали оперу, то Г. Ларош не понял и не принял дерзостно-смелого и новаторского замысла Даргомыжского. Характерно, что позиции Лароша разделял и И. Тургенев, знавший оперу по клавиру. Ларош стоял на позициях старой оперной эстетики, а в опыте Даргомыжского видел ниспровержение устоев и канонов классиков. С иных позиций подошел Кюи. Он писал: «Речь шла не об опере в обыкновенных оперных формах, а об опере-драме, в которой текст и музыка слились бы в одно целое...» Критик справедливо находил декламацию Даргомыжского совершенной, он писал, что характеры «оттенены и выдержаны... в такой же мере, как у Пушкина, а речитатив мелодичен».

«Каменный гость», несмотря на всю гениальность, — произведение экспериментальное, композитор создал оперу камерную, не рассчитанную на массовую аудиторию. Отсюда трудность ее исполнения и нечастое появление в репертуаре. Тип речитативно-декламационной оперы, опирающейся на принципы «Каменного гостя», получил продолжение в цикле опер на пушкинские тексты: *Моцарт и Сальери* Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» Кюи и *Скупой рыцарь* Рахманинова.

Вслед за Петербургом, в 1887 г. «Каменный гость» был поставлен на сцене Московской частной русской опе-

ры. Римский-Корсаков на рубеже XIX—XX вв. осуществил новую оркестровку оперы, досочинив небольшое вступление. В новой редакции опера была поставлена в Москве, на сцене Большого театра, 19 декабря 1906 г. п/у В. Сука. В 1915 г. опера была показана в Петрограде, в Театре музыкальной драмы. Самая значительная постановка «Каменного гостя» осуществлена В. Мейерхольдом и А. Головиным п/у Н. Малько в Мариинском театре 27 января 1917 г. (И. Алчевский — Дон Жуан).

На советской сцене «Каменный гость» шел в оперной студии Ленинградской консерватории в постановке И. Ершова. Этот спектакль с успехом был показан во время гастролей студии в Зальцбурге (1928). Опера экранизирована. За рубежом «Каменный гость» был поставлен в Праге в 1935 г. и Берлине (ГДР) в 1958 г.

На текст трагедии Пушкина в итальянском переводе написал оперу под названием «Дон Жуан» композитор Дж. Ф. Малипьеро (Венеция, 1964).

КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК — опера К. Молчанова, в 4-х д. (5 к.), либр. С. Северцова по мотивам сказов П. Бажова. Первая постановка — Москва, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2 декабря 1950 г.

Тема оперы заимствована из сказа «Хозяйка Медной горы», входящего в книгу П. Бажова «Малахитовая шкатулка» и вдохновившего С. Прокофьева на создание его последнего балета. В опере ситуации несколько видоизменены, хотя в целом сохранена верность мысли и образам замечательного сказа, прославляющего талант и труд, утверждающего неизбежность победы человека над силами природы и социальным злом. Мастер Данила отказывается создать вазу, заказанную баринном, по чужеземным образцам. Он ищет красоту, скрытую в природе, и с этой целью проникает в недра земли, в царство Хозяйки Медной горы.

Музыка оперы проникнута русской песенностью, поэтична и задушевна.

КАРМЕН (Carmen) — опера Ж. Бизе, в 4-х д., либр. А. Мельяка и Л. Галеви по одноим. новелле П. Мериме. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 3 марта 1875 г.

Постановка оперы с досочиненными Э. Гиро речитативами вместо разговорных диалогов первой редакции, состоялась в Вене 23 октября 1875 г., и обычно опера исполняется в этой редакции. В России в первый раз была исполнена (1878) итальянской труппой в Петербурге. На русской сцене — Петербург, Мариинский театр, 30 сентября 1885 г., п/у Э. Направника (М. Славина — Кармен, И. Мельников — Эскамильо, Ф. Стравинский — Цунига); Москва, Большой театр, 27 ноября 1898 г. (Е. Азерская — Кармен, Л. Клементьев — Хозе). С тех пор опера прочно вошла в репертуар.

В опере новелла Мериме переосмыслена, видоизменены и персонажи. В особенности это касается центральных героев оперы, антагонистов — Кармен и Хозе.

Кармен в новелле — образ влекущий и отталкивающий, женщина, способная обокрасть и убить чужака, но готовая и на самопожертвование; она — олицетворение непокорности, своеволия; Кармен не может лгать в любви и потому предпочитает смерть.

Бизе очистил образ героини от мелких бытовых подробностей, подчеркнув ее страстное свободолобие, внутреннюю честность, бескомпромиссность. Образ, утратив некоторые краски, приобрел большую обобщенность и драматизм. Соответственно преобразился и Хозе. Наделенный в новелле романтико-героическими чертами, Хозе в опере — человек скорее слабой, чем сильной воли, охваченный пламенем страсти, в которой сгорают все устойчивые, впитанные с молоком матери представления о чести, совести и любви. Крестьянский парень, простой солдат, живший дотоле в соответствии с вековыми законами, выбит из колеи встречей с Кармен. Ради нее он становится дезертиром, контрабандистом. Но то, что естественно и закономерно для Кармен, живущей не по законам, установленным другими людьми, а по собственным (свободолюбие Кармен, конечно, анархично), то противоестественно для Хозе. Отсюда неизбежность катастрофы. Тема «рока» получает психологическое и социальное, т. е. реальное обоснование.

Драма Кармен и Хозе романтизирована писателем. У Бизе при большей театрализации (достаточно сопоставить сцены смерти Кармен в новелле и в опере, чтобы это почувствовать) она выступает как реалистическая и закономерная. Композитор понял и гениально воплотил в драматургии неотделимость личной судьбы от текущей рядом жизни. Из пестрой толпы солдат, гуляк, рабочих табачной фабрики выступают на первый план носители действия, герои драмы, но они плоть от плоти этой толпы, всей атмосферы города. Драма Хозе и Кармен, изолированная от народной жизни, вообще невозможна. Поэтому так важны и значительны для целого все жанрово-бытовые сцены, образующие беспрерывно меняющийся, целостный, многоцветный, празднично-театральный поток жизни. Чайковский, высоко оценивший музыку Бизе, проникательно отметил особенности ее драматургии на примере финала: «Я не могу без слез играть последнюю сцену», — писал он. — С одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой фатум столкнул и через ряд страданий привел к неизбежному концу». Даже те образы оперы, которые воспринимаются современным слушателем как менее органичные, напр. Микаэла, или же страницы, кажущиеся подчеркнутыми бравурными и чуждыми основной структуре произведения (куплеты Торедора), необходимы и драматургически обоснованы. Появление Микаэлы в III д. необходимо не только для того, чтобы разрядить сгущенную атмосферу действия, но прежде всего для углубления контраста — Кармен и Хозе.

Если все же образы Микаэлы и Эскамильо (речь идет о куплетах) и были уступкой Бизе традициям ли-

рической оперы, то в целом музыка явилась новым словом, ярчайшим доказательством жизненности оперных принципов, яростно опровергаемых Вагнером и его поклонниками. Вместе с «Кармен» на оперную сцену вышли новые герои — люди из народа, солдаты, работницы, контрабандисты. Правда, и до «Кармен» в опере появлялись персонажи, одетые в мундиры солдат, в одежды рабочих и контрабандистов, но это были маскарадные, условные персонажи, лишённые и тени правды. «Кармен» — огромный шаг вперед на пути реализма и воплощения современности на оперной сцене. Демократизм и народность музыки вступили в такое резкое противоречие со вкусами буржуазной аудитории, что первая постановка «Кармен» завершилась провалом. Зрители были возмущены «безнравственностью» героини. Вскоре после смерти композитора пришел успех — сначала в Вене, где опера исполнялась в редакции Э. Гиро, затем в Париже. Чайковский, впервые услышавший оперу в 1876 г., тогда же пророчески сказал: «Через десять лет «Кармен» будет самой популярной оперой в мире».

В России она завоевала любовь слушателей после первого же представления в Мариинском театре. Русские певцы, и прежде всего М. Славина, сумели внести в свое исполнение высокий драматизм, правду чувств, избегая мелодраматической подчеркнутости и натуралистического снижения образа. В основных партиях выступали крупнейшие артисты: Э. Павловская, Л. Яковлев, Е. Мравина, М. и Н. Фигнеры, М. Кузнецова, В. Петрова-Званцева, Е. Збруева, А. Нежданова. В. Касторский, И. Ершов, Л. Андреева-Дельмас, Н. Обухова, М. Максакова, Г. Бакланов, В. Давыдова, И. Архипова, П. Лисициан, Н. Ханаев, Н. Озеров, Г. Нэлепп, С. Мигай, Н. Шпиллер и др. Ярko и своеобразно исполняли партии Кармен М. Скибицкая, Ф. Мухтарова, Н. Вельтер.

Восприятие и трактовка «Кармен» менялись на протяжении сценической истории оперы. Героиня то приземлялась и обывлялась, то эстетизировалась, в ней видели то олицетворение низменных качеств натуры, то человека, утверждающего свою свободу. Зачастую привносили бытовые, натуралистические краски, некоторые, даже талантливые, исполнительницы снижали образ. Другие привносили в него чуждые ему черты мистики и обреченности. В советском театре победило реалистическое истолкование оперы, и яркая, солнечная, оптимистическая музыка Бизе прозвучала во всей своей жизнеутверждающей красоте.

Гениальную партитуру Бизе ярко истолковали дирижеры В. Сук, А. Пазовский, А. Мелик-Пашаев, за рубежом — О. Клемперер, Г. Караян и др.

КАТЕРИНА — опера Н. Аркаса, в 3-х д., либр. композитора по одноим. поэме Т. Шевченко. Первое исполнение — Москва, театр «Аквариум», 12 февраля 1899 г. труппой под рук. М. Кропивницкого.

Главное достоинство оперы — верность духу украинской народной песни; ее мелодика щедро использована автором и в партиях главных героев, и в хоровых

сценах. Музыка Аркаса подкупает искренностью, ярким мелодизмом, глубокой задушевностью и правдиво раскрывает образ главной героини. Композитор стремился сохранить верность Шевченко и по возможности использовать текст его поэмы. Вместе с тем он ввел в оперу отсутствующий у Шевченко персонаж — образ влюбленного в Катерину Андрия.

В центре оперы, как и поэмы, — трагическая судьба девушки «покрытки», брошенной с ребенком соблазненным ее офицером и покончившей жизнь самоубийством.

Вслед за великим поэтом композитор стремился раскрыть тему не как историю одной судьбы, а как социальную драму.

КАТЯ КАБАНОВА (Káta Kabanova) — опера Л. Яначека, в 3-х д. (6 к.). Первая постановка — Брно, Национальный театр, 23 ноября 1921 г., год спустя — Прага и Кельн.

В основе оперы — драма А. Островского «Гроза». Либретто сочинено композитором, в общем точно следовавшим за драматургом. Яначек сохранил основные линии действия, воссоздав драму Катерины во всей ее глубине. Он несколько сократил бытовую, жанровую часть и развил лирическую. Кудряша наделил некоторыми чертами образа Кулигина. Варвара из дочери превращена в воспитанницу Кабанихи.

Музыка правдивая, ярко эмоциональная, одухотворенная, но не имеет связей с русским фольклором. Повидимому, композитор не ставил перед собой задачу писать русскую оперу, да и едва ли такая цель могла быть достигнута им. Вместе с тем близость Яначека к русской литературе, любовь к ней ярко сказались в опере. Конечно, русский композитор воплотил бы образы «Грозы» иначе, но ведь и образы «Снегурочки» Островского по-разному воплощены Чайковским и Римским-Корсаковым. В музыке Яначека драма Островского получила своеобразное, ярко эмоциональное выражение.

КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ, осенняя сказочка — опера Н. Римского-Корсакова, в одном д. (3 к.), либр. композитора и С. Римской-Корсаковой по сюжету Е. Петровского. Первая постановка — Московская частная русская опера, 12 декабря 1902 г., п/у М. Ипполитова-Иванова (Н. Забела — Царевна, М. Бочаров — Иван-король, В. Петрова-Званцева — Кашея).

Опера создавалась в годы подъема революционного движения в стране и отразила ненависть композитора к самодержавию, веру в его уничтожение. Образы народной сказки наполнились новым идейным содержанием, подсказанным реальной действительностью.

«Кашей Бессмертный» — произведение новаторское, дерзостно-смелое и в то же время развивающее классическую традицию. Тщетно пытались представители лагеря декадентов связать новаторство композитора в области гармонии со своими разрушительными тенденциями. Опера Римского-Корсакова вырастает на реалистической основе. Своеобразный и сложный гармонический язык не является самоцелью, а обусловлен художественным замыслом. Если по сравнению с предшествующими про-

изведениями композитора гармонии «Кашея» кажутся более острыми и напряженными, то это объясняется не прихотью автора, а образным содержанием оперы. В ранних его операх злая сила являлась лишь островком в море добра, в «Кашее» стихия зла стала главенствующей. Это повлекло за собой качественное изменение выразительных средств. Музыка с огромной силой передает атмосферу мертвого, бездушного царства Кашея.

Кашей околдовал, поработил волю своих пленников, закрыл им выход в жизнь. Тоскует и плачет в плену у Кашея Царевна Ненаглядная краса, разлученная с любимым. Музыка передает холодную и бездушную жестокость насильника, страдание человека, мечтающего о свободе. На помощь Царевне спешит Иван-королевич, но на его пути вырастает прекрасная и жестокая дочь Кашея — Кашеевна, одурманивающая витьязя. В образе Кашеевны показано, что красота, чуждая добру, лишенная высокого этического идеала, вырождается в уродство. Кашей лишил дочь способности любить, страдать, радоваться. Пока Кашеевна не испытает чувства жалости, Кашей будет жив, ибо его смерть заключена в слезке Кашеевны. Но встреча с Иваном-королевичем пробуждает в ней то, что пытался уничтожить Кашей. Она испытывает волнение, впервые полюбит и почувствовав жалость. Кашей умирает, а Кашеевна превращается в иву. Кончается царство зла.

Композитор подводит слушателя к выводу о неизбежности гибели мира зла. Об этом же говорит образ Бури-богатыря, олицетворяющего силу народа, до времени скованную Кашеем. В финале оперы Бури-богатырь распахивает ворота Кашеева царства навстречу свободе. Преображается природа — приходит весна, солнце озаряет прекрасный мир. Музыка оперы всего сильнее в изображении Кашеева царства, в утверждении неизбежности его гибели.

Закономерно, что в 1905 г., когда реакция изгнала Римского-Корсакова из консерватории за сочувствие революционному студенчеству, постановка «Кашея» в Петербурге силами воспитанников консерватории п/у А. Глазунова явилась выдающимся художественным и общественным событием. На императорской сцене опера Римского-Корсакова не шла из-за ее содержания, неприемлемого для реакции. В 1908 г. опера была поставлена Оперным театром Зимина п/у Э. Купера. Только в канун Февральской революции 1917 г. опера была допущена на сцену Большого театра. Спектакль, поставленный В. Лосским, благодаря участию в нем выдающихся исполнителей, явился значительным событием. Партию Царевны исполняла А. Нежданова, Кашеевны — Н. Обухова, Ивана-королевича — С. Мигай, дирижировал Э. Купер. После Великого Октября опера прозвучала в полную силу. В 1919 г. «Кашей» был поставлен в Ленинградском театре оперы и балета. Образ Кашея, созданный И. Ершовым, остался непревзойденным. Артист вложил в него всю силу ненависти к свергнутому режиму. Из последующих постановок следует отметить спек-

такль Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1944) и Малого оперного театра в Ленинграде (1950).

КЕТО И КОТЭ — комическая опера В. Долидзе, в 4-х д., либр. композитора по комедии А. Цагарели «Ханума». Первая постановка — Тбилиси, 11 декабря 1919 г., п/у С. Столержана. На русской сцене впервые — Москва, Свободная опера Зимина, 1924 г. После смерти автора либретто было переработано И. Гришашвили, создана новая музыкальная редакция Г. Киладзе, показанная в 1937 г. в Москве, на декаде грузинского искусства, п/у Ш. Азмайпарашвили. Произведение Долидзе ставилось в театрах музыкальной комедии Москвы, Ленинграда и других городов. Опера, как и положенная в ее основу комедия, рисует яркую картину быта и нравов старого Тифлиса.

Сваха-неудачница Бабуси уговаривает князя Левана жениться на юной Кето, дочери богатого купца Макара. Разорившийся жуир соглашается. Но в Кето влюблен племянник князя Левана — Котэ. На помощь ему приходит лучшая сваха в городе — Барбале, которая уже давно хочет свести счеты с Бабуси. Когда Леван приезжает на смотрины невесты, кинто Сако и Сико, помогающие Барбале, под ложным предлогом уведут Макара, а вместо красавицы Кето появится накрашенная Барбале. Леван грозит расправой тем, кто посмел предложить ему такую «невесту». Растерянный, ничего не понимающий Макар обращается за советом к Барбале, и хитрая сваха берется поправить дело. Для этого купец должен дать письменное согласие на брак Кето с князем (у Левана и Котэ — одна и та же фамилия). Получив эту бумагу, она устраивает свадьбу Кето и Котэ; князь Леван легко прощает обман, т. к. любит племянника, и, кроме того, Барбале обещала ему подыскать богатую невесту. Вынужден признать брак дочери и Макара. Бабуси опозорена: победа досталась ее сопернице.

Музыка оперы пронизана грузинской песенностью. Многие ее мелодии сделались народными. Композитор мастерски воссоздал красочный быт старого Тифлиса, мир его обитателей, нашел выразительные средства обрисовки характеров героев. Разбитная Барбале, веселые кинто, неунывающий князь Леван, вспыльчивый, но добродушный Макар получили в музыке полноценное воплощение. Кроме жанровых образов, в опере есть и лирические — Кето и Котэ. Единство поэзии и жанровости придает опере особое обаяние.

К НОВОМУ БЕРЕГУ — опера М. Зариня, в 4-х д. (6 к.), либр. Ф. Рокпеллиса по одноим. роману В. Лациса. Первая постановка — Рига, 21 июля 1955 г., п/у Э. Тонса. Спектакль показан в Москве в 1955 г. на декаде латышского искусства.

Действие происходит в Латвии вскоре после окончания Великой Отечественной войны. Кулаки и предатели, сотрудничавшие с фашистами, притаились, ушли в подполье. Они мешают строительству новой, советской жизни, опираясь на своих ставленников и тех крестьян, которые еще мечтают об одиночном хозяйстве. Одна-

ко коммунистам и беспартийным активистам удается сломить сопротивление врага.

Сценарная драматургия оперы грешит упрощенностью, действие развивается прямолинейно. Из романа Ладиса в оперу вошли лишь некоторые мотивы второй части. Но, как часто бывает в инсценировках, многое утрачено и действие обеднено.

Опера Зариня опирается на мелос фольклорного и песенного (массовые песни) характера. Большое место занимают хоры. Для характеристики положительных персонажей композитор широко использует арнозные, песенные интонации, для враждебного лагеря — речитатив. Произведение было значительным явлением в истории латышского оперного искусства.

КНЯЗЬ ИГОРЬ — опера А. Бородина, в 4-х д. с прологом, либр. композитора на основе сценария В. Стасова по поэме «Слово о полку Игореве»; завершена Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 23 октября 1890 г., п/у К. Кучеры; Киев, 29 октября 1891 г., п/у И. Прибика; Москва, Большой театр, 19 января 1898 г., п/у У. Авранека.

Идея оперы, созданной на основе великой эпической поэмы «Слово о полку Игореве», зародилась во время встречи композитора со Стасовым 18 апреля 1869 г. Бородин задолго до этого начал искать тему, обращаясь то к сюжетам былин, то к «Царской невесте», однако лишь «Слово о полку Игореве» увлекло его. Вскоре он приступил к сочинению, но в марте 1870 г. прервал работу. Мотивы отказа от сочинения были многообразны — эпический характер действия, в ту пору смущавший Бородина, малый драматизм, отдаленность событий от современности. Казалось, решение композитора бесповоротно. Он переключился на сочинение Второй симфонии. По-видимому, погружение в стихию героического богатырского эпоса снова должно было привести Бородина к мысли о заброшенной им опере. Этому способствовало и участие в сочинении вместе с Мусоргским, Римским-Корсаковым, Кюи оперы «Млада». При ее сочинении он использовал наброски, сделанные первоначально для «Игоря». Когда же замысел коллективной «Млады» потерпел неудачу и Бородин вновь обратился к мысли об опере на тему «Слова», весь материал, обогащенный и расширенный, вернулся на прежнее место. Дата возрождения «Игоря» — 1874 г. По-видимому, предшествующие годы были заполнены раздумьями автора над особенностями музыкальной драматургии. То, что первоначально страшило его — эпический характер темы, отсутствие драматизма, кажущаяся оторванность событий от современности, — теперь отпало. Бородин был художником, в котором творческий гений органически сочетался с работой пытливой мысли. Он не мог не сознавать, в чем заключались особенности его дарования. Сфера эпически-величавая и проникновенный лиризм составляли самую сильную сторону таланта композитора. После глубоких раздумий он пришел к единственно возможному для себя выводу, что опера эпи-

ческая, богатырская, опирающаяся на принципы *Руслана и Людмилы*, всего более отвечает его эстетическим принципам. В письме к русской певице Л. Кармалиной он сформулировал свои взгляды, определил задачу — «написать эпическую русскую оперу». Характеризуя собственную позицию, он писал: «Чисто речитативный стиль мне был не по нутру и не по характеру. Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким. Самая манера трактовать оперный материал — другая. По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места, все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и по возможности практично в исполнении. Голоса должны быть на первом плане, оркестр — на втором. Насколько мне удастся осуществить мои стремления — в этом я не судья, конечно, но по направлению опера моя будет ближе к «Руслану», чем к «Каменному гостю», за это могу поручиться».

К работе над «Князем Игорем» Бородин подошел как зрелый художник и ученый. Он продумал идейную концепцию оперы, внес существенные изменения в первоначальную сценарную схему, составленную Стасовым, изучил огромную литературу, посвященную «Слову о полку Игореве», летописи и другие памятники древнерусской литературы, ознакомился с сохранившимися в Венгрии образцами половецкого фольклора. Гениальный памятник древних литератур — русской, украинской и белорусской — «Слово о полку Игореве», произведение могучей патриотической и поэтической силы, получило в музыке Бородина адекватное воплощение. Композитор не следовал рабски за развитием сюжета поэмы, да это было бы и невозможно, т. к. обаяние и сила произведения не в сюжете, а в живой художественной ткани повествования, в философских, лирических отступлениях, несравненных описаниях природы, и прежде всего — в патриотической идее, обуславливающей развитие образов. К. Маркс определил эту идею как призыв русских князей к единению перед нашествием врага.

Бородин глубоко прочувствовал идею поэмы. Она является основной не только для центральных образов оперы — Игоря и Ярославны, но и «от противного» — князя Галицкого и его двора. В центре оперы, как и у Глинки, образы положительных героев, патриотов, защитников родины. Любовь к отчизне, готовность отдать за нее жизнь, благородство, мужество, верность и доблесть составляют содержание образа Игоря. Его любовь к жене неотделима от любви к родине; светлый, чистый образ Ярославны — как бы олицетворение высших и благороднейших нравственных и духовных качеств русской женщины, русского народа.

Нераздельность гражданского и личного придает образам Игоря и Ярославны высокую гармоничность и этическую красоту. Бородин подчеркивает нерасторжимость духовного союза обоих. Одна и та же тема проходит в арии Игоря (эпизод «Ты одна, голубка-лада»)

и плаче Ярославны («Я кукушкой перелетной»). Игорь показан не только как любящий супруг, но прежде всего как воин-патриот; Ярославна — не только верная подруга, преданная жена, но и патриотка, превыше всего любящая отчизну. Ее тоска по Игорю, тревога о нем (ариозо «Немало времени прошло с тех пор») неотделимы от тревоги за судьбу Путивля (сцена с боярами, финал картины) и глубокой печали при виде разорения родной земли («Как уныло все кругом»). Благородство ее натуры проявляется и в сцене с Галицким (защита чести обездоленной девушки, когда она с негодованием отвергает своеволие и угрозы). Бородин гениально развил и обобщил в созданном им образе то, что ему дало «Слово». Но смог он это сделать и потому, что за его Ярославной стояли реальные русские женщины, героини 60—70-х гг. XIX в., участвовавшие в общественном движении. Рисуя образы прошлого, Бородин шел от современности. Игорь и Ярославна олицетворяют высшие нравственные идеалы народа, который обрисован в музыке как единая масса (пролог и последнее действие).

Тема патриотизма, подвига во славу отчизны воплощена в героическом прологе, опасности и бранные тревоги — в хоре бояр, печаль и страдания, вызванные войной, — в гениальном хоре поселян. Светлым образом героев, патриотов противостоят образы враждебные. С одной стороны — половцы, с другой — Галицкий, его дворня, Скула и Ерошка. Образ Галицкого создан Бородиным как ярчайшее художественное обобщение феодальных усобиц, разгула, насильничества, а по существу — предательства интересов отчизны. Сцена на подворье Галицкого — это нечто большее, чем хмельной разгул, веселая пирушка. Хотя юмор Бородина мягче терпкого юмора Мусоргского, и ему свойственны черты сатирического обличения. Галицкий не просто бесшабашный пропойца — это насильник и смутьян, вольный или невольный пособник половцев. Он и его холопы-прихлебатели противостоят положительным образам оперы. Душный и смрадный мир подворья Галицкого с его глумлением над чистотой и достоинством предвосхищает в какой-то мере сцены глумления дворни в *Леди Макбет Мценского уезда* Шостаковича. Это не просто жанровый эпизод, а сцены большого драматургического значения. Все же Галицкий и его приспешники выполняют подчиненную роль по отношению к основному действию.

Антитеза, драматургический конфликт лежит в противопоставлении русского лагеря, представленного образами Игоря, Ярославны, народа, и мира половецкого, мира Востока. И здесь Бородин развивает принципы Глинки, заложенные в *Руслане и Людмиле*. Как и Глинка, Бородин показывает Восток многообразно — и как мир неги, томления, страсти, и как стихию воинственную, бурную, неукротимую.

Новое слово в русской опере — образ хана Кончака. Бородин не пошел по пути примитивного противопоставления доброму Игорю злого половца. Кончаку свой-

ственны мужество, рыцарство, благородство. Он восхищен Игорем (гениальная находка композитора: победитель побежден нравственным превосходством русского витязя). Вместе с тем все в Кончаке чуждо и внутренне враждебно Игорю, который, быть может, предпочел бы, чтобы хан обращался с ним более жестоко. Милость и дружба Кончака отвергнуты Игорем. Показывая многогранно и ярко Кончака, в котором сочетаются добродушие сытого хищника со свирепостью, благородство с расчетом, Бородин тем самым глубже раскрывает и образ Игоря, утверждая его нравственное превосходство над противником. Мир неги, сладострастия и томления, как бы ведущий к чертогам Наины, связан с Кончаковой, ее любовью к княжичу Владимиру. Игорь преодолевает соблазны Кончака («У меня есть красавицы чудные»), а Владимир падает их жертвой. Так углубляет Бородин образ главного героя. Гениальные «Половецкие пляски» — высшее в русской музыке выражение Востока, бурного, страстного, воинственно-го, влекущего, знойного.

Бородин умер, не успев завершить оперу. Эту сложную и благородную задачу осуществили Римский-Корсаков и Глазунов. Последний, в частности, записал по памяти, вернее, воссоздал, увертюру. Еще при жизни Бородина отрывки из оперы неоднократно исполнялись на концертах. Однако полное представление об опере на их основании составить было невозможно. Первая постановка «Князя Игоря», состоявшаяся через три года после смерти автора (1890), по высказыванию одного из современников, показала, что появилась новая русская классическая опера. «Князь Игорь», посвященный памяти Глинки, был воспринят современниками как продолжение и развитие традиций «Руслана».

Младшим братом «Руслана» назвал гениальную оперу Стасов. Даже консервативная критика вынуждена была признать высокие художественные ее достоинства. Год от года множилось число театров, ставивших оперу. «Князь Игорь» прочно утвердился в репертуаре обоих столичных и крупнейших провинциальных театров, перешагнув рубежи России. В 1899 г. опера была поставлена в Праге. Огромное впечатление произвела она на французских слушателей и зрителей в 1909 г., когда была показана в Париже с участием Шаляпина в партии Галицкого. В 1915 г. состоялась премьера «Князя Игоря» в «Метрополитен-опере» (Нью-Йорк), год спустя — в «Ла Скала» (Милан). С тех пор опера обошла все сцены мира.

Опера Бородина — одна из основ репертуара многих оперных театров. На этом произведении совершенствовались свое искусство крупнейшие мастера русской сцены. В основных партиях выступали ведущие артисты нашей страны: П. Хохлов, Ф. Шаляпин (Галицкий, Кончака), И. Прянишников, В. Петров, П. Андреев, В. Касторский, Л. Собинов, М. Славина, Л. Савранский, М. Донец, П. Цесевич, Г. и А. Пироговы, М. Рейзен, К. Держинская, Н. Обухова, А. Батурин, И. Козловский, С. Лемешев и мн. др.

Постановку «Половецких плясок» осуществляли многие выдающиеся балетмейстеры — Л. Иванов, М. Фокин, в советском театре — К. Голейзовский. Среди дирижеров, руководивших подготовкой и исполнением оперы, — А. Коутс, Н. Голованов, А. Мелик-Пашаев, а из зарубежных — З. Халабала. Одна из лучших постановок «Князя Игоря» — работа Большого театра СССР, осуществленная в 1944 г. В. Лосским, пересмотревшим свою раннюю постановку.

КОЛА БРЮНЬОН (Мастер из Кламси) — опера Д. Кабалевского, в 3-х д. (6 к.), либр. В. Брагина по одноим. повести Р. Роллана. Первая постановка — Ленинград, Малый оперный театр, 22 февраля 1938 г., п/у Б. Хайкина.

Во второй редакции опера поставлена в Таллине, в театре «Эстония» (1970 г.), а также на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде.

Образы полнокровной, прославляющей радость бытия книги Роллана нелегко перенести на оперную сцену. Рассказ в ней ведется от первого лица. Сохранивший и в старости молодость духа, Кола вспоминает прошлое. Действие течет как бы в двух планах — старость и юность соприкасаются, воспоминания и настоящее сливаются. В опере события из воспоминаний перенесены в действительность. В центре — конфликт между художником, резчиком по дереву, молодым Кола и герцогом, который пытается привлечь на свою сторону кламсийского мастера. Кола доверчив и временно идет за герцогом. Возникает конфликт между Кола, восставшими крестьянами и их вожаком Гамби. В финале Кола разгадывает двуличие герцога. Многие ситуации, и в частности конфликт Кола — Гамби, домыслены автором либретто. Слабость и надуманность некоторых сюжетных положений затруднили работу композитора.

Опера Кабалевского — одно из значительнейших завоеваний советского музыкального театра. Композитор приступил к сочинению во всеоружии мастерства, глубоко изучив музыкальную культуру Франции, поставив перед собой задачу, не стилизуя и не подделываясь под старину, раскрыть историю современными средствами. Музыкальные формы «Мастера из Кламси» богаты и разнообразны. Здесь и развитые драматические сцены, и большие монологи, ариозо, ансамбли, хоры, симфонические антракты, как бы обобщающие действие.

В опере очень ярко воссоздан живописный фон, даны красочные картины народной жизни — сбор винограда, праздничное веселье, народное горе и печаль при наступлении бедствий (война и чума). Народ в опере полон мужества, неиссякаемого оптимизма, духовной силы. И главное — образ его дан в единстве, на основе действительного развития интонационного материала. На фоне народной жизни разворачивается драма Кола: Кламсийский мастер жизнелюбив, страстен, самоотвержен, мужествен. Он обладает большой и щедрой душой, лирика его (сцены с Селиной) проникновенна. Необычайно богат внутренний мир Кола, неисчерпаема его духовная энергия.

По разнообразию выразительных средств, по яркой талантливости музыки и высокому мастерству «Кола Брюньон» — одно из крупнейших достижений советской музыки. Шостакович писал в 1964 г. о впечатлении от первого знакомства с оперой: «Помню удивительное впечатление от «Мастера из Кламси» в постановке Малейота. Темпераментный спектакль и совершенно обаятельная музыка! Меня захватила ее свежесть, искристая жизнерадостность, юношеская заразительность — свойства тем более ценные, что добыты они весьма простыми выразительными средствами. Композитор и не нуждался в особо сложных приемах. В самом тоне ярко театральной лирики заключены такая неистребимая жизненная сила, такое противление злу и насилию, что слушатели просто не могли не поддаться ее власти. Это была большая победа реалистической образности в советском оперном искусстве 30-х гг. Безыскусственная народнопесенная стихия «Брюньона», его общий «ренессансный» тон, ажурный и в то же время вполне «земной», юмор и шутка, грустное тепло медленных эпизодов, пленительное моцартианство лирической скерцозности, наконец, некоторые черты ладогармонического стиля — во всем этом сказался большой художник, музыкант нашего времени. И здесь же, рядом, по контрасту — зловещие «чумные» сцены, а затем победная песня восставшего народа в духе массовой музыки французской революции. «Мастер из Кламси» — воистину вена дарования Кабалевского, дарования по преимуществу оперного, то есть подразумевающего зримую пластику музыкальных образов». Произведение Кабалевского высоко оценил Ромен Роллан.

КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА (Der Ring des Nibelungen) — торжественное сценическое представление для трех дней и предвечерия; слова и музыка Р. Вагнера. Предвечерие — «Золото Рейна», 1-й день — «Валькирия», 2-й — «Зигфрид», 3-й — «Закат богов» («Гибель богов», «Сумерки богов»).

Тетралогия «Кольцо нибелунга» — дело всей жизни композитора, отразившее эволюцию его философских, эстетических и политических взглядов. Истоки замысла восходят ко времени участия Вагнера в революции 1848 г., когда он написал драму «Смерть Зигфрида». В 1851 г. композитор сочинил текст «Юного Зигфрида», в 1852 — *Валькирии* и *Зигфрида*.

Осенью 1853 г. Вагнер приступил к сочинению музыки *Золота Рейна*. Партитура была завершена в мае 1854 г. Месяц спустя Вагнер начал работу над «Валькирией» и закончил клавиш в декабре. Партитура заняла около года. Окончив «Валькирию» в сентябре 1856 г., Вагнер приступил к сочинению «Зигфрида» и в июне 1857 г. завершил II д. Затем работа была прервана (наступили годы *Тристана и Изольды* и *Мейстерзингеров*). Начав III д. в 1865 г., Вагнер окончил его только в 1871 (партитура). *Закат богов* сочинялся на протяжении 1870—1874 гг. Вагнер мечтал об исполнении всего цикла полностью. Намерение это осуществилось в 1876 г. на торжественном открытии специально построенного

для постановки вагнеровских произведений театра в Бай-рейте.

Сочинение тетралогии заняло четверть века. На протяжении 25 лет Вагнер пережил сложную эволюцию. Революционер, каким он был в 1848 г., в пору сочинения поэмы о Зигфриде, задуманной как утверждение героизма, борьбы за свободу, к моменту окончания цикла стал другом и любимцем королей и императора Германии, вчерашний мятежник капитулировал перед реакцией. Задуманное как прославление героизма, мужества и доблести, утверждающее подвиг, произведение завершилось грандиозной картиной гибели героя, смерти людей и богов. Первоначально главным героем был Зигфрид, молодой, светлый и чистый, не знающий зла. Зигфрид противостоял окружающему миру, основанному на несправедливости. Он должен был, по словам композитора, «научить человечество познанию несправедливости, ее искоренению и устройству справедливого мира вместо мира зла». Обращаясь к старинной легенде, Вагнер хотел говорить о современности, о проклятии золота, которое уничтожает молодой герой. Отход от революционных идеалов неизбежно повлек изменение концепции и снятие мотива победы Зигфрида над злом, царящим в мире; Вагнер на первый план выдвинул образ царя богов Вотана, так же, как и Зигфрид, подчиняющегося судьбе, неотвратимо ведущей к гибели.

Первопричина зла — проклятие золота, приводящее к преступлению, убийствам и в конечном счете — к гибели. Вагнер видел социальную несправедливость капитализма, но не верил в возможность его преодоления. Власть золота сильнее людей и богов — таков его пессимистически-безнадежный вывод.

В основе замысла Вагнера — мотивы народных легенд, саг, литературных памятников средневековья, скандинавского эпоса VIII—IX вв. «Эдда» и средне-верхне-немецкого эпоса XIII в. «Песнь о нибелунгах». Вагнер знал труды историков литературы и поэтические обработки легенды, напр., «Героев Севера» Фуке и др. Весь разнородный материал был им переосмыслен, во многом модернизирован. Лежащая в основе тетралогии философская идея всецело принадлежит Вагнеру.

«Кольцо нибелунга» — сложнейший сплав сюжетных и идейных мотивов. Действие цикла разворачивается на земле, в водах Рейна, под землей, в Валгалле — на небесах, среди людей, карликов, богов, завершаясь космической катастрофой, охватывающей вселенную. Сюжетные линии запутаны, отношения между героями сложны.

Золото Рейна (Das Rheingold) — предвечерие в 4-х д.

На дне Рейна покоится золотой клад, его обладатель обретет всемогущество, если отречется от любви. Сокровище хранят три дочери Рейна — Воглинда, Вельгунда и Флосхильда. Нибелунг Альберих, проникший в тайну клада, похищает его и отрекается ради власти от любви. Великаны Фазольт и Фафнер построили для богов и душ погибших героев замок Валгаллу. В награду за свой труд они требуют богиню молодости и любви

Фрейю. Утратив Фрейю, боги стареют, земля не приносит плодов. Необходимо выкупить богиню у великанов. Царь богов Вотан вместе с богом огня, хитрым Логе, спускается в пещеры нибелунгов, стерегущих свои сокровища. Властитель нибелунгов Альберих — обладатель не только несметных сокровищ, похищенных им у дочерей Рейна, но и высшей власти. Шлем, выкованный по его приказу кузнецом Миме, помогает ему менять свой облик, а волшебный перстень дает власть над людьми и богами. Но Логе и Вотану удается перехитрить Альбериха, отняв у него все сокровища, в т. ч. кольцо. Альберих проклинает кольцо и тех, кому оно достанется. В качестве выкупа за Фрейю Вотан и Логе вынуждены отдать великанам все золото, шлем, а также кольцо. Проклятие Альбериха начинает сбываться. При дележе добычи Фафнер убивает брата. Освободив Фрейю, боги вместе с ней направляются по радужному мосту в Валгаллу. Дочери Рейна в темной речной глубине жалуется на утрату сокровищ.

Валькирия (Die Walküre) — 1-й день трилогии, в 3-х д.

События, происходящие в «Валькирии», отделены несколькими годами от событий *Золота Рейна*. От связи бога Вотана с земной женщиной родились Зиглинда и Зигмунд. Разлученные при рождении, они не подозревают о существовании друг друга. Вотан, чтобы охранять Валгаллу от врагов, поставил на страже валькирий — дев-воительниц, мчащихся над полями битв на крылатых конях. Они помогают воинам в бою и переносят в Валгаллу души павших героев.

Зиглинда против воли стала женой воина Хундинга. Она ждет возвещенного ей прихода избавителя, героя, который вырвет из дуба, вокруг которого сложена хижина Хундинга, вогнанный по рукоять меч.

В хижину Зиглинды, не зная, кто ее хозяин, приходит Зигмунд, враг Хундинга. Обычай гостеприимства требует, чтобы кров на ночь был предоставлен и врагу. Но на следующий день Зигмунд должен сразиться с Хундингом. Когда Хундинг, выпив питье, приготовленное женой, засыпает, Зигмунд и Зиглинда, испытывающие таинственное влечение друг к другу, решают бежать. Зигмунд вырывает из дуба меч, оставленный Вотаном.

Встреча брата и сестры, Зигмунда и Зиглинды, полюбивших друг друга, была предначертана Вотаном. Но Фрикка, его жена, хранительница супружества, требует наказания тех, кто нарушил святость брака. Вотан против воли должен подчиниться, хотя, предчувствуя грядущую катастрофу, все надежды на спасение мира возлагал на своего сына Зигмунда. Но нерушима воля судьбы. Обрекая Зигмунда на смерть, Вотан тем самым ускоряет гибель Земли. Он велит своей любимой дочери — валькирии Брунгильде — во время поединка Хундинга с Зигмундом выступить на стороне Хундинга. Она решает нарушить волю отца. Но воля царя богов неизменна: когда Зигмунд поднимает меч, чтобы поразить врага, Вотан подставляет копьё, и меч Зигмунда ломается. Хундинг убивает безоружного противника, но

и сам падает, сраженный взглядом Вотана. Брунгильда, страшась гнева отца, скрывается, уводя с собой Зиглинду, которая носит под сердцем ребенка Зигмунда... Брунгильда поручает своим сестрам-валкириям заботу о Зиглинде и ее будущем сыне — великом герое, для которого Зиглинда должна сберечь обломки меча Зигмунда.

Вотан предрекает Брунгильде ее судьбу: она будет погружена в сон, от которого ее пробудит смертный, ее будущий повелитель. Но по просьбе Брунгильды он изменяет приговор — мужем валкирии станет не простой смертный, а герой. Вотан погружает Брунгильду в волшебный сон на вершине недоступной скалы, окруженной огнем.

Зигфрид (Siegfried) — 2-й день трилогии, в 3-х д.

Снова проходят годы. Родив сына Зигфрида («радость победы»), Зиглинда умерла. Карлик Миме, брат Альбериха, воспитывает юношу, в душе которого живет жажда борьбы и подвигов. Он хочет получить оружие, достойное славных дел, но все мечи, выкованные Миме, ломаются в руках юноши. Вотан, в образе странника зашедший в отсутствие Зигфрида в кузницу Миме, открывает карлику, что меч из обломков Нотунга (клинк, принадлежавшего Зигмунду) может выковать только герой, «не знающий страха». Вот почему трусливый Миме не мог выполнить воли Зигфрида. Юноша, вернувшись в кузницу, мощными ударами молота выковывает меч. Злобный карлик хочет при помощи Зигфрида овладеть кольцом нибелунга, находящимся у Фафнера, а затем убить героя. Превратившись в дракона Фафнер долгие годы стережет свои сокровища. Зигфрид убивает его и, случайно поднеся к губам палец, обрызганный его кровью, начинает понимать язык птиц; одна из них открывает ему силу кольца и шлема, предостерегает от предательства Миме (Зигфрид убивает карлика) и рассказывает, что на вершине скалы, окруженная пламенем, спит прекрасная дева, проникнуть к которой может только герой. Тщетно пытается Вотан остановить Зигфрида — богиня земли Эрда предвещает закат богов. Копье Вотана разлетается под ударом меча молодого героя. Он поднимается на вершину скалы, пройдя сквозь пламя. Сняв с Брунгильды шлем, он целует ее и будит. Оба охвачены любовью. Во имя любви Брунгильда отрывается от бессмертия.

Закат богов (Гибель богов, Сумерки богов) (Götterdämmerung) — 3-й день трилогии, в 3-х д. с прологом.

Норны, вешние пряжи судеб людей и богов, ткнут нить жизни, но она рвется, предвещая близкую гибель. Зигфрид, оставив кольцо Брунгильде, захватив меч и волшебный шлем, пускается на поиски приключений. Он приходит ко двору короля гибехунгов Гунтера. Здесь находится сводный брат короля, сын Альбериха, злобный и хитрый Хаген. Он распалил воображение Гунтера рассказами о Брунгильде, а сестры короля Гутруны — о Зигфриде.

Хаген опьяняет героя волшебным напитком, и Зигфрид все забывает, влюбляется в Гутруну и обещает

Гунтеру отдать ему Брунгильду. Он надевает волшебный шлем, меняющий его облик, и побеждает Брунгильду, которая должна стать женой Гунтера. Он снимает с ее пальца кольцо. Брунгильда, оскорбленная изменой Зигфрида, решает ему отомстить. Хаген внушает Гунтеру мысль, что Зигфрид обесчестил Брунгильду, и Гунтер соглашается на убийство героя. Дочери Рейна тщетно умоляют Зигфрида, чтобы он вернул им кольцо, — только это может спасти его. Но во время охоты Хаген предательски убивает Зигфрида, сознание которого незадолго до гибели проявилось — кончилось действие напитка. По приказу Брунгильды разводят огромный костер, на который кладут останки Зигфрида. Сняв роковое кольцо с руки Зигфрида, Брунгильда бросает его в воды Рейна, а сама верхом на коне исчезает в бушующем пламени. Волны Рейна заливают берег. На руке одной из дочерей реки — кольцо. Хаген бросается в воды и тонет. Языки пламени достигают небес — боги гибнут.

Мощная музыкально-драматургическая концепция «Кольца нибелунга» нашла яркое воплощение в партитуре. Для ее исполнения Вагнер мобилизовал огромный аппарат оперного театра, гигантский оркестр. Сложнейшую сценическую технику. Музыкальная ткань состоит из искусного сплетения лейтмотивов (свыше ста), раскрывающих символику действия. Велико значение оркестра. Ему зачастую принадлежит главная роль, а по временам он ведет действие один: вступления, оркестровые картины — сцена дочерей Рейна и Шествие богов в *Золоте Рейна*, Полет валкирий, Заклинание огня в *Валкирии*, Шелест леса в *Зигфриде* и, наконец, в *Закате богов* — пролог, путешествие по Рейну, траурный марш Зигфрида и финал.

Несмотря на силу творческого гения, яркость музыкальных образов, красоту, цикл «Кольцо нибелунга», по замыслу Вагнера, положивший начало реформе музыкального театра (музыкальная драма), не отменил старой оперы. Структура этого гигантского создания, внутренняя статика, необходимость прибегать к пространным рассказам-пояснениям, без чего действие становится непонятным, преобладание принципов симфонических над оперно-действенными помешали делу Вагнера стать определенным этапом развития музыкальной драмы, подобно операм Мусоргского, Чайковского, Верди.

Чайковский писал о Вагнере как о гении, стоящем рядом с Моцартом и Бетховеном, но сделал существенную оговорку: «По моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. Если бы вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажей из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена».

Вагнер не хотел исполнять отдельные части тетралогии до полного показа всего цикла. Однако по воле

Людвига II Баварского задолго до открытия театра в Байрейте *Золото Рейна* было исполнено 22 сентября 1869 г., *Валькирия* — 26 июня 1870 г. в Мюнхене п/у Ф. Вюльнера. Только после исполнения всего цикла в Байрейтском театре 13, 14, 16 и 17 августа 1876 г., привлечшего внимание музыкантов всего мира, тетралогия предстала во всей полноте.

Первое исполнение «Кольца нибелунга» в России состоялось в Петербурге и Москве (спектакли нем. труппы А. Неймана) в 1889 г. На русской сцене ставились отдельные части цикла, а к началу века была осуществлена постановка всей тетралогии.

Первая русская постановка *Золота Рейна* состоялась 27 декабря 1905 г. в Мариинском театре п/у Э. Направника (В. Касторский — Вотан, А. Лабинский — Фро, И. Ершов — Логе, А. Смирнов — Альберих, М. Чупрыников — Миме, Е. Збруева — Эрда). *Валькирия* — Петербург, Мариинский театр, 24 ноября 1900 г., п/у Э. Направника (В. Шаронов — Вотан, А. Больша — Зиглинда, Ф. Литвин, М. Фигнер — Брунгильда, И. Ершов — Зигмунд, М. Славина — Фрикка); Москва, Большой театр, 11 февраля 1902 г. (М. Дейша-Сионицкая — Брунгильда, Н. Салина — Зиглинда, А. Бонавич — Зигмунд, Г. Пирогов — Вотан); Киев, 1909 г. *Зигфрид* — Москва, Большой театр, 27 января 1894 г., п/у И. Алтани; Петербург, 4 февраля 1902 г., п/у Э. Направника (И. Ершов — Зигфрид, Ф. Литвин, В. Куза, М. Черкасская — Брунгильда, А. Давыдов — Миме, В. Касторский, В. Шаронов — Странник (Вотан), А. Смирнов, И. Тартаков — Альберих). *Закат богов* («Гибель богов») — Петербург, Мариинский театр, 20 января 1903 г., п/у Э. Направника (И. Ершов — Зигфрид, В. Шаронов — Гунтер, В. Касторский — Хаген, Ф. Литвин — Брунгильда).

После 1905 г. «Кольцо нибелунга» исполнялось в Мариинском театре полностью. Благодаря Ершову, Литвину, Направнику эта постановка явилась выдающимся событием русской музыкальной культуры.

В 1911 г. состоялась постановка «Гибели богов» в Большом театре (И. Алчевский — Зигфрид, Г. Пирогов — Гунтер, В. Петров — Хаген, Л. Балановская — Брунгильда). Отдельные части цикла входили в репертуар советских оперных театров: Москва — «Валькирия», 1925, 1940; Ленинград — «Зигфрид», 1923; «Гибель богов», 1931; «Золото Рейна», 1933; Рига — «Валькирия», 1963. В ряду величайших исполнителей вагнеровской тетралогии почетное место принадлежит Ф. Литвину и И. Ершову.

Совместные выступления Ф. Литвина и И. Ершова — идеальное воплощение музыкального стиля Вагнера, свободное от напыщенной театральности, позы и внешнего крикливого пафоса, характерного для многих зарубежных певцов. Исполнение обоих артистов в известной мере осталось непревзойденным.

КУЗНЕЦ ВАКУЛА — опера П. Чайковского, в 3-х д. (8 к.), либр. Я. Полонского по повести «Ночь перед рождеством» Н. Гоголя. Первая постановка — Петер-

бург, Мариинский театр, 24 ноября 1876 г., п/у Э. Направника.

А. Серов, начавший оперу на сюжет гоголевской «Ночи перед рождеством», умер, не закончив ее. В его память РМО организовало в 1874 г. конкурс на оперу по либретто, написанному Полонским для Серова. На этот конкурс Чайковский и представил «Кузнеца Вакулу» (кроме него участвовали Н. Соловьев, П. Шуровский и др.). Опера получила первую премию. Однако, помимо внешних причин создания «Вакулы», была более глубокая и значительная — любовь Чайковского к Гоголю и украинской песне. Он неоднократно обращался к украинскому фольклору.

Позитическая повесть Гоголя, в которой быт украинского села выступает в сочетании с народной фантастикой, не могла не увлечь Чайковского. В либретто, план которого был разработан Серовым, сохранены главные сюжетные линии повести и основные персонажи, но опущены некоторые второстепенные (Пацюк), сокращены жанровые сцены, отчего бытовая картина проиграла в своей красочности, отброшены и некоторые фантастические (кража месяца). С другой стороны, либреттист привнес новые эпизоды, не находящие аналогии у Гоголя (Вакула оказывается у замерзшей реки, где стонут и плачут русалки). Либретто, написанное крупным поэтом, несмотря на литературные достоинства, не передало неповторимого сочетания поэзии и юмора повести Гоголя. Чайковский работал над оперой с увлечением. Она была написана и инструментована в течение трех месяцев (июнь — август 1874 г.). Позднее он писал: «Все мои помыслы обращены теперь на мое любезное дитя, на милого «Вакулу»... до чего я люблю его».

При первой постановке опера не имела успеха. Слушатели отнеслись к опере с недоумением — она нарушала установившиеся шаблоны комической оперы. Критик Н. Кашкин писал позднее: «Я был на первом представлении, и случайно мне пришлось сидеть рядом с Я. П. Полонским, который несколько недоумевал относительно общего характера музыки: он ожидал услышать нечто легкое, игривое, подходящее к тону комических опер итальянских или французских, но Чайковский взял сюжет гораздо глубже и сильнее, так что получилось произведение крупное, серьезное». Действительно, вместо условных масок Чайковский создал образы живых людей.

Время показало, что первоначальный неуспех и недоумение сменились симпатией зрителей. В 1879 г. Чайковский писал: «Следует удивляться, что эта опера совсем не провалилась и продолжает не только держаться, но и привлекать много публики. Очень может быть, впрочем, что со временем публика даже и полюбит ее. Что касается моего собственного отношения к «Вакуле», то... отлично сознавая недостатки его как оперы, я все-таки ставлю его в первом ряду между своими вещами. Я писал эту музыку с любовью, с наслаждением...». Желая вернуть оперу на сцену, Чайковский создал новую редакцию, получившую название *Черевички*.

ЛАКМЕ (Lakme) — опера Л. Делиба, в 3-х д., либр. Э. Гондине и Ф. Жилля. Первая постановка — Париж; «Опера комик», 14 апреля 1883 г.

Действие происходит в Индии, томящейся под властью англичан. Однако в опере индусы (за исключением Лакме), и прежде всего Нилаканта, выступают как фанатики, готовые прибегнуть к насилию не столько во имя свободы, сколько ради мести за осквернение святыни. Напротив, англичане показаны как люди чести. Поэтому неоднократные попытки превратить оперу в произведение, рисующее колониальный грабёж и подъем патристических сил Индии, терпели неудачу. Композитор и не ставил перед собой подобной цели. Он ограничился созданием оперы на экзотическую тему, показав трагическую историю любви индийской девушки и английского офицера.

Лакме, дочь брамина Нилаканты, встречается с офицером Джеральдом, дерзнувшим войти в священную рошу. В сердцах обоих рождается любовь. При появлении Нилаканты Джеральд скрывается. Брамин клянется покарать нарушителя святыни. Нилаканта наносит Джеральду удар ножом в спину. Лакме ухаживает за раненым, и он поправляется. Но счастье влюбленных непродолжительно. Друг Джеральда напоминает ему о его обязанностях и воинском долге. Лакме кончает с собой, спасая перед смертью любимого от мести отца.

Изящество, грация, поэтичность, пленительная мелодика, свежесть гармоний, тонкая инструментовка, ярко очерченные образы основных персонажей, мастерски схваченный «ориентальный», точнее — орнаментальный, колорит (в партиях Нилаканты и Лакме) определили длительный успех этой оперы.

В России она впервые была исполнена итальянской труппой в Петербурге (1885). Партию Лакме пела Мария ван Зандт, исполнявшая ее в Париже на премьере. На русской сцене — Москва, Большой театр, 3 ноября 1892 г. (А. Фострём — Лакме, Л. Донской — Джеральд, С. Власов — Нилаканта); Петербург, Мариинский театр, 1903 г. Лучшими исполнителями основных партий были А. Нежданова, Ф. Шаляпин, Л. Собинов; в советском театре — А. и Г. Пироговы, Е. Катульская, В. Барсова, И. Масленикова. Опера входит в репертуар многих советских театров.

ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА (Катерина Измайлова) — опера Д. Шостаковича, в 4-х д. (7 к.), либр. композитора и А. Прейса по повести Н. Лескова. Первая постановка — Ленинград, Малый оперный театр, 22 января 1934 г., п/у С. Самосуда; Москва, 24 января 1934 г., Музыкальный театр им. Вл. И. Немировича-Данченко, спектакль осуществлен под рук. Немировича-Данченко, п/у Г. Столярова; Москва, Большой театр, 26 декабря 1935 г., п/у А. Мелик-Пашаева. Опера была поставлена за рубежом — Нью-Йорк и Кливленд (1935), Люблина, Копенгаген, Цюрих (1936), Загреб (1937), Братислава (1938). В новой редакции опера поставлена в Москве — Музыкальный театр им. К. С. Станиславско-

го и Вл. И. Немировича-Данченко (1963), в Риге, Киеве, а также за рубежом, в крупнейших оперных театрах мира: «Ла Скала» (Милан), «Ковент-Гарден» (Лондон), Королевский театр (Копенгаген); в Праге, Вене (1965) и др.

В опере события повести переосмыслены. Образ Катерины противопоставлен «темному царству». Из преступницы она становится жертвой. С необычайной психологической силой и выразительностью раскрывает музыка трагедию женщины, задыхающейся в страшном мире и пытающейся бороться с насилием при помощи насилия. Совершив преступление, Катерина не находит счастья. Ее терзают угрызения совести, галлюцинации. В опере показано перерождение человека, искренне стремящегося к счастью, но в силу законов собственного мира превращающегося в преступника. С огромной силой изображен жестокий мир, губящий Катерину. Но не менее сильно и глубоко воплощена лирическая стихия, наиболее полно выраженная в образе Катерины с ее тоской по любви и счастью. Каждый из персонажей оперы — яркий характер. Таковы лживый, подлый, лицемерный, вкрадчивый и наглый Сергей; грубый и жестокий самодур Борис Тимофеевич; трусливый и гаденький Зиновий Борисович и другие. В опере, новаторской по характеру, творчески развиты принципы русской реалистической оперы, прежде всего Мусоргского (напр., последняя картина — «На этапе»).

Опера молодого композитора поразила зрелостью мысли, совершенным мастерством, проникновенностью, глубиной, яркой эмоциональностью. Она дала театру благодарный, хотя и трудный материал. Мрак, все более нагнетаемый по мере приближения к финалу (его не могла разрядить гротескная и явно выпадающая из плана сцена в полицейском участке), в спектакле мог стать вовсе безысходным, так же, как опасными были сцены глумления над человеком (издевка дворовых над Аксиньей, порка Сергея и др.). Театры счастливо избежали этой опасности. Особенно значителен был спектакль, поставленный в Музыкальном театре им. Вл. И. Немировича-Данченко. Опера имела большой успех и прошла около 200 раз. Однако счастливо начавшаяся сценическая судьба «Леди Макбет» была прервана. Опера была несправедливо осуждена как произведение, якобы «натуралистическое» и «формалистическое». Только после восстановления ленинских норм в нашей жизни опера Шостаковича в новой редакции вернулась на сцену (1963), и ее вторичное «открытие» явилось крупным событием в художественной жизни страны. Убедительно и ярко прозвучала опера и за рубежом, свидетельствуя о силе реалистических принципов советского оперного искусства, о могучем таланте Шостаковича.

ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН — опера У. Гаджибекова, в 4-х д. (6 к.), либр. композитора по мотивам одноим. поэмы М. Физули. Первая постановка — Баку, 12 января 1908 г., п/у А. Ахвердиева; в 1909 г. — Баку, п/у автора. После Великого Октября опера неоднократно ставилась в Баку (1924, 1925, 1931, 1958). На протяжении

20 лет бессменным исполнителем партии Кайса оставался Г. Сарабский.

Предание о любви Лейли и Меджнуна получило воплощение в произведениях поэтов Востока — прежде всего в поэмах Низами, Навои, Физули, Индалиба и др. Тема легенды, возникшей в давние времена, — всемогущая сила любви, делающая человека счастливым и обрекающая его на безумие («меджнун» — значит «безумный»), если он разлучен с возлюбленной.

Произведение Гаджибекова, опирающееся на традиции народного творчества, использующее так называемые мугамы, положило начало азербайджанской национальной опере. Однако в силу ряда причин, и прежде всего — отсутствия в дореволюционном Азербайджане оперных театров и артистов (в 1908 г. и позднее оперу исполняли любители, причем партию Лейли вел певец, т. к. женщинам было запрещено появляться публично с открытым лицом и выступать на сцене), музыкальная драматургия оперы оказалась неразвита. Однако в истории азербайджанского искусства произведение это сыграло значительную роль.

К той же теме в советские годы обратились и другие композиторы. В 1940 г. в Ташкенте была поставлена одноименная опера Р. Глиэра в соавторстве с Т. Садыковым, в основу которой положена поэма А. Навои (Х. Насырова — Лейли, К. Сытдыков — Кайс), а в 1946 г. в Ашхабаде — одноименная опера Ю. Мейтуса в соавторстве с Д. Овезовым (А. Аннакулиева — Лейли, Е. Хуммаев — Кайс).

ЛЕСНАЯ ПЕСНЯ — опера-феерия В. Кирейко в 3-х д. (5 к.), либр. композитора по одноим. произведению Леси Украинки. Первая постановка — Львов. Театр оперы и балета им. Ивана Франко, 27 мая 1958 г.

«Лесная песня» Л. Украинки — одно из величайших поэтических произведений украинской и мировой литературы, утверждающее неразрывную связь человека и природы. Выразителями этой идеи являются лесная русалка Мавка и дядька Лев, для которого каждое дерево — живое существо. Связан с природой и сельский парубок Лукаш, одаренный музыкальным талантом, не расстающийся со свирелью. Поднятый любовью к Мавке на большую духовную высоту, он не удержался на ней, предал свою любовь, разрушил связь с природой.

Представителями обывательского мира являются мать Лукаша и его жена Килина. Природа тяжко карает Лукаша за измену. В пьесе он превращается в оборотня (вовкулака), в опере этот мотив заменен другим, — Лукаш обезумел. Как и в драме, на помощь ему приходит Мавка — перед смертью к Лукашу возвращается разум, в его душе воскресает любовь.

В опере сохранены основные идейно-образные мотивы пьесы, хотя исключены второстепенные персонажи и эпизоды. Поэтический строй драмы пронизан музыкой, и закономерно, что к этому великому произведению столь часто обращались украинские композиторы.

Несомненно, опера В. Кирейко — одно из самых ярких художественных отражений замечательной поэтиче-

ской и философской сказки. Глубокое воплощение в музыке получили центральные образы — Мавки, Лукаша, дядьки Льва, фантастических персонажей, олицетворяющих светлые и грозные силы природы, так же, как контрастные фигуры Матери и Килины.

В опере воссоздана поэтическая атмосфера действия. Музыка насыщена украинской песенностью, — она верно и правдиво передает основную мысль произведения Леси Украинки.

ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ (*Der fliegende Holländer*) — романтическая опера Р. Вагнера, в 3-х д., либр. композитора. Первая постановка — Дрезден, 2 января 1843 г., п/у автора.

Старинная легенда повествует, будто голландский капитан Страатен поклялся, что пройдет мимо мыса Доброй Надежды против ветра. Десять раз пытался он добиться цели, но волны и ветер отбрасывали назад его корабль. Доведенный до отчаяния, он снова поклялся, что добьется своего, если даже ему придется потерять вечное блаженство. Дьявол помог ему, но бог осудил его вечно плыть по морям, предвещая людям гибель, бури и несчастья. Легенда получила широкую известность. Вагнер узнал ее от моряка во время поездки в Скандинавию. В том виде, в каком легенда существовала, она могла бы удовлетворить любого композитора-романтика, но не Вагнера. Не случайно поэтому он начал думать об опере на данную тему только тогда, когда познакомился с поэтической обработкой Г. Гейне, внесшей в старую легенду высокий этический смысл. Гейне дал новую развязку: освободить капитана может только верность женщины. Раз в семь лет Голландец сходит на берег для встречи с избранницей, но, обманутый, вновь уплывает.

Наконец моряк находит девушку, которая клянется сохранить ему верность. «Капитан открывает ей свою ужасную судьбу и тяготеющее над ним страшное проклятие. Она отвечает: „Я была тебе верна до этого часа и знаю надежное средство сохранить мою верность до самой смерти“, — и бросается в море». Наступает конец проклятию, тяготевшему над Летучим голландцем; он спасен, корабль-призрак погружается в морскую пучину. Правда, повествование Гейне носит иронический характер, но идея и схема развития сюжета предвосхищают сценарий оперы Вагнера.

Композитор получил разрешение Гейне воспользоваться привнесенным поэтом мотивом верной любви, искупающей грех. Существовала и другая популярная разработка темы — роман английского писателя Ф. Марриета «Корабль-призрак», построенный на увлекательной интриге, но Вагнер им не воспользовался, потому что в его основе лежала мистико-религиозная тема, в ту пору чуждая композитору.

Замысел оперы окончательно созрел после морского плавания из Пиллау в Лондон. В «Мемуарах» Вагнер рассказывает, что испытанные волнения, грандиозная картина бушующей стихии и прибытие в спокойную гавань отложились в душе сильными впечатлениями.

Над оперой Вагнер работал в Париже, борясь с нуждой и тщетно пытаясь добиться признания. Предложенный им директору парижской «Гранд-Опера» план одноактной оперы о Летучем голландце был приобретен за 500 франков. Французский текст по этому сценарию сочинил П. Фуше, музыку — П. Л. Ф. Дитш, произведение было поставлено и провалилось. Вагнер тем временем сочинял текст и музыку трехактной оперы «Летучий голландец» для немецкого театра. Успех постановки «Риенци» в Дрездене, повлекший полное изменение судьбы композитора, облегчил постановку «Голландца». Однако спектакль успеха не имел. Зрители ожидали увидеть пышное зрелище, но их постигло разочарование. Тем не менее, не «Риенци», а «Летучий голландец» — начало реформаторской деятельности композитора.

Центральный герой оперы — море, грозное, бушующее, символ вечных скитаний и тревог. С первых аккордов увертюры, дающей яркое, красочное обобщенное выражение действия, в оперу входит образ моря. С ним связана судьба Голландца, вечного скитальца, героя, чья романтическая отчужденность от людей и тоска по ним выражены в музыке с огромной силой. Образ моря и капитана связаны в сознании Сенты — девушки, с раннего детства зачарованной легендой о Летучем голландце, знающей о том, что только верная любовь женщины может его спасти. Ее баллада о Летучем голландце не выполняет, как в других романтических операх, экспозиционной роли. Она носит действенно-драматический характер, опирается на темы моря, Голландца и искупления, впервые прозвучавшие в увертюре. Сента — олицетворение идеи искупления, подобно тому как Голландец — воплощение одиночества, изгнанничества. Наряду с условно-романтическими фигурами, в опере есть и жизненный фон, придающий фантастике черты реальности. Широко применяя систему лейтмотивов, сохраняя в известной мере законченные вокальные номера, Вагнер объединяет их в большие драматические сцены.

Опера не сразу завоевала признание. Постановки ее, вслед за Дрезденом, в Берлине и в Касселе (1844) не принесли успеха. После того, как Вагнер завоевал мировую славу, был достоин оценен и «Летучий голландец».

В России опера была исполнена в первый раз силами немецкой труппы п/у Х. Рихтера в Петербурге 7 марта 1898 г. На русской сцене — Москва, Большой театр, 19 ноября 1902 г.; Петербург, Мариинский театр, 1911 г., п/у А. Коутса.

Опера неоднократно исполнялась на советской концертной эстраде. Поставлена в Ленинграде, Малый оперный театр, 5 апреля 1957 г., п/у К. Зандерлинга; в Москве, Большой театр, 1963 г., п/у Б. Хайкина.

ЛОЭНГРИН (Lohengrin) — романтическая опера Р. Вагнера, в 3-х д. (4 к.), либр. композитора. Первая постановка — Веймар, Придворный театр, 28 августа 1850 г., п/у Ф. Листа. В России опера была поставлена первый раз 16 октября 1868 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге п/у К. Лядова (Ф. Никольский —

Лоэнгрин, Ю. Платонова — Эльза, Д. Леонова — Ортруда, Г. Кондратьев — Тельрамунд); в Москве — Большой театр, 1889 г. (Н. Преображенский — Лоэнгрин), 1908 г. (Л. Собинов — Лоэнгрин, А. Нежданова — Эльза, А. Балановская — Ортруда).

Источником сюжета Вагнеру послужила поэма «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха. Материал, почерпнутый из саг, преданий и поэм, был творчески переработан при создании оригинальной концепции, отразившей философские и этические проблемы современности.

Граф Тельрамунд, стремящийся захватить Брабантское княжество, обвинил Эльзу, принцессу Брабантскую в том, что она убила брата; король Генрих решает, что виновность Эльзы следует установить при помощи так называемого «божьего суда», когда обвинитель должен сразиться с рыцарем, защищающим честь обвиненной. Герольд обращается с призывом к рыцарям выступить на защиту Эльзы, в то время как она молит небо о помощи. При втором призыве герольда появляется лебедь, влекущий ладью с рыцарем, который и выступает на защиту Эльзы. Рыцарь побеждает Тельрамунда, но сохраняет ему жизнь. В награду за подвиг он просит руку Эльзы, поставив, однако, условие — она не должна спрашивать его, кто он и откуда родом. Если обет будет нарушен, они расстанутся навеки. Эльза соглашается.

Побежденный Тельрамунд и его жена Ортруда, злобная колдунья, изгнанные королем, тайно вернулись для того, чтобы отомстить Эльзе и неведомому рыцарю. Ортруда хочет погубить Эльзу и с этой целью намерена внушить ей недоверие к мужу. Когда свадебный corteж Эльзы и Лоэнгрин приближается к храму, Ортруда преграждает вход, утверждая, что она, жена графа Тельрамунда, должна войти первой, т. к. имя мужа Эльзы никому не известно. Ортруда умолкает под взглядом Лоэнгрин. Но Тельрамунд требует, чтобы рыцарь назвал себя. Неизвестный молчит, ожидая ответа Эльзы. Она выдерживает испытание, но в ее душу закрались первые сомнения. После брачного обряда Эльза, нарушив обет, просит мужа, чтобы он назвал свое имя и род. В это время в опочивальню врывается Тельрамунд и пытается убить рыцаря, но тот повергает его ударом меча. Опечаленный неверием Эльзы, рыцарь обещает открыть тайну своего имени. Перед королем и народом он называет себя. Его зовут Лоэнгрин, он сын Парцифала, главы общины рыцарей св. Грааля, находящейся на недоступной людям вершине Монсальвата, пришедший на землю, чтобы спасти невинную. Он мог оставаться среди людей до тех пор, пока была жива вера в него. Теперь же Лоэнгрин должен расстаться с Эльзой. Он возвращает лебедю облик юноши — это брат Эльзы, которого считали погибшим; он был превращен в птицу чарами Ортруды. Лоэнгрин отплывает в ладье, теперь уже влекомой голубем. Эльза падает на землю бездыханной.

Рыцарь св. Грааля, защитник справедливости, встречающий непонимание и неверие со стороны любимого существа и вынужденный расстаться с людьми, — это, по

мысли Вагнера, музыкант или поэт, рвущийся к людям, но отвергнутый ими и возвращающийся в царство фантазии. Типично романтическая антитеза мечты и действительности углублена и обобщена Вагнером.

Лоэнгрин — не только мечтатель, идеалист, он боец со злом и с несправедливостью. Он и посланник небес, и человек, влекомый любовью к людям. Поэтому в его музыкальном образе сосуществуют и идеальное начало, связывающее его со св. Граалем, и земное (любовь к Эльзе). Иначе говоря, в драматургии оперы нельзя видеть противопоставления идеального земному. Людям, а среди них Эльзе, Лоэнгрин нужен в такой же мере, как Лоэнгрину нужны люди. Так и художнику, музыканту, утверждает композитор, необходим мир людей, для которого он творит, необходима вера в него и его посланничество.

Действие разворачивается в обстановке полулегендарной-полуисторической. В нем участвуют Лоэнгрин и Эльза, Ортруда и Тельрамунд — две контрастные пары, олицетворяющие собой добро и зло, свет и мрак. Сохраняя структуру старой оперы с системой закругленных номеров, Вагнер объединяет их в большие драматические сцены, используя систему лейтмотивов-характеристик. Велика и существенна роль оркестра, не только создающего симфоническую основу оперы, но являющегося цементирующим началом действия. Вступление к опере не является увертюрой, т. е. сжатым изложением драматургической концепции, но именно введением, подготавливающим слушателя к восприятию драмы. Тема вступления — образ Грааля, рыцарской общины, защищающей справедливость, — является темой Лоэнгрин; на ней построен центральный эпизод его рассказа в последнем действии.

«Лоэнгрин» — одна из самых популярных опер мирового репертуара. К ней обращались крупнейшие певцы и певицы. Однако на Западе, прежде всего в Германии, победила тенденция всячески подчеркивать в опере воинствующее рыцарское начало. Во многих спектаклях утверждалась тема мощи и величия Германии (монолог короля Генриха). Бряцание оружием, покорность суверену, осуждение мятежа Тельрамунда — обычно подчеркивались в спектаклях. Вспомним сатирическое описание представления «Лоэнгрин» в «Верноподданном» Г. Манна.

Такой или сходной трактовке «Лоэнгрин», снимавшей гуманистическое начало, противостоял русский Лоэнгрин, пришедший на сцену вместе с Собиновым. Обычно эту партию пел драматический, или так называемый героический, тенор. Русские предшественники Собинова в этой партии были малоудачны. Единственное исключение — Н. Преображенский. Собинов критически отнесся к немецкой традиции исполнения оперы. Он писал: «Едва ли правильно выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрин». Образ, созданный великим русским артистом, внутренне и даже внешне принципиально отличался от немецких Лоэнгринов.

Лоэнгрин Собинова, по описанию критика Э. Старка, «молод, лицо без всякой растительности, в ореоле великоленных белокурых волос, пышной волной вырывающихся из-под шлема и ниспадающих на плечи, прелестно и дышит полнотой свежей юности. Все движения мягки и удивительно пластичны».

Лоэнгрин — Собинов появлялся не в ослепительно блистающих латах, а «в серо-голубом панцире, мягкие краски которого не резали глаз». Внешний облик отвечал внутреннему образу, созданному в соответствии с музыкой. «Вся партия зазвучала в голосе Собинова так, как она никогда не звучала у драматических теноров, которые экспрессивностью своего звука невольно огрубляли те мягкие тона, в какие она вся окрашена... Через присущую Собинову лучезарность звука раскрылась подлинная сущность Лоэнгрин, весь образ... получил у Собинова большую углубленность... тонкую одухотворенность и, благодаря предельной музыкально-драматической выразительности, крайнюю убедительность».

Партия Лоэнгрин оставалась в репертуаре Собинова до конца его дней. Собинов остался непревзойденным Лоэнгрином. Ему в этой партии должен был уступить первенство другой великий русский артист, создатель героических образов в вагнеровском репертуаре — И. Ершов. В спектакле Большого театра весь состав исполнителей был необычайно высок. А. Нежданова — неповторимая в трогательной чистоте и невинности, кротости и благородстве Эльза. На сцене советского оперного театра «Лоэнгрин» остался одной из самых любимых опер. В 1923 г. он был возобновлен в Петрограде с участием Л. Собинова, В. Касторского, С. Мигая, М. Максаковой, а затем показан в новой постановке В. Лосского в Большом театре п/у В. Сука (Л. Собинов, А. Нежданова, В. Петров, К. Держинская, Н. Обухова). Позднее опера была поставлена в Ленинграде — в канун Великой Отечественной войны; «Лоэнгрин» ставился в Риге (1956), Киеве (1958), Ленинграде (1962) и других городах.

Среди лучших исполнителей оперы в советском театре — И. Козловский — Лоэнгрин, М. Максакова, М. Литвиненко-Вольгемут, Ж. Гейне-Вагнер — Ортруда. На советской сцене утвердилась собиновская традиция человеческого, гуманистического истолкования оперы.

ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК (L'Elisir d'amore) — комическая опера Г. Доницетти, в 2-х д., либр. Ф. Романи. Первая постановка — Милан, театр «Каноббиана», 12 мая 1832 г., 5 лет спустя — Париж; в начале 40-х гг. опера принадлежала к самым популярным в европейском репертуаре. В либретто использованы мотивы водевиля «Любвный напиток» Э. Скриба, послужившего источником одноименной оперы Ф. Обера.

Молодой крестьянин Неморино влюблен в Адину, красавицу-арендаторшу, но не смеет открыться ей. Она мечтает о возвышенной любви, о которой вычитала в книжке про Тристан и Изольду. У Неморино есть опасный соперник — сержант Белькорре, которому красота готова отдать руку. Купив у шарлатана Дулькамары

бутылку «любовного зелья», на самом деле — дешевого вина, робкий Неморино становится необычно развязным. Однако «зелье» не приносит ему победы. Тогда он решает повторить прием; юноша соглашается стать солдатом, а на полученные от вербовщика деньги покупает еще бутылку. Тронутая любовью Неморино, Адина отдает ему руку, освобождает от солдатчины. Дулькамара убеждает окружающих, что все решил «любовный напиток».

Это одна из лучших комических опер Доницетти, использующая традиции итальянской оперы-буффа. В то же время в этом произведении ощущается пародийная, сниженная трактовка романтической темы. Любовное зелье, решающее судьбу Изольды и Тристана (историей которых увлечена Адина), подменяется дешевым вином. Этот мотив идет от Скриба, певца буржуазного практицизма, выразителя антиромантических тенденций. В музыке пародийные элементы в обрисовке центральных героев — Адины и Неморино — не ощущаются. Вопреки комическим ситуациям, в которые под воздействием вина попадает робкий влюбленный, его мелос, когда он говорит о любви, носит мечтательный характер. Сфера комического — это образы Дулькамары и Белькоре, в партиях которых использованы характерные приемы буффа. Блестящая, искрометная, полная веселья и искреннего чувства музыка написана Доницетти за две недели. Не лишена опера и некоторых сатирических акцентов как в осмеянии шарлатанов, для которых невежество, темнота народа создавали питательную среду, так и в обрисовке вербовщика солдат Белькоре.

В России впервые была исполнена в 1841 г. в Петербурге (Л. Леонов, А. Соловьева, О. Петров), в 1844 г. — силами итальянской труппы с участием П. Вигардо и А. Тамбурины. Опера с успехом исполнялась на протяжении всего XIX в., бытует в репертуаре и сейчас. В 1964 г. ее поставил московский Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ — опера С. Прокофьева, в 4-х д. (10 к.) с прологом, либр. композитора. Первая постановка — Чикаго, 30 декабря 1921 г.

Замысел оперы возник под воздействием В. Мейерхольда. Сюжет восходит к сценарию одноименной сказки К. Гоцци (1761), который в 1915 г. переработал В. Мейерхольд совместно с В. Соловьевым и К. Вогаком. Опера была написана за рубежом.

Драматическая сказка Гоцци, продукт ожесточенной театральной полемики, была переосмыслена Мейерхольдом и Прокофьевым. Высмеивая обветшалые формы и каноны старой оперы, композитор прежде всего утверждает животворную силу смеха, радость жизни, фантазии. Видеть в произведении Прокофьева только полемическое отрицание оперы неверно. Пародия в данном случае служит утверждению положительного начала.

Сын сказочного короля Треф болен. Вылечить его может только смех. Труффальдино, человек, умеющий

смеяться, олицетворение могучей власти народного спешического искусства, должен помочь больному. Однако враждебные силы хотят помешать выздоровлению принца. На трон короля Треф претендуют принцесса Клариче и влюбленный в нее первый министр Леандр, покровительствуемые злой феей Фатой Морганой. Но Принцу помогает Маг Челлий. Труффальдино во время праздника пускает в ход различные приемы, чтобы развеселить больного. Смех Принца вызывает падение старушки, но эта старушка — сама Фата Моргана. Она проклинает Принца, внушая ему любовь к трем апельсинам, что неизбежно должно привести его к гибели.

При помощи Мага Челлия Принцу и Труффальдино удается похитить три волшебных апельсина. В одном из них находится принцесса Нинетта, и Принц влюбляется в нее. Однако злая Смеральдина, подосланная Фатой Морганой, превращает принцессу в крысу, а сама занимает место Нинетты. Принц в отчаянии. В день свадьбы к Нинетте возвращается человеческий облик, и Принц женится на ней. Злодейства Леандра, Клариче и Смеральдины раскрыты, но Фате Моргане удастся спасти своих слуг от гибели.

Основное действие оперы сопровождается и прерывается параллельным: персонажи пролога — чудаки, комики, трагики — непрерывно вмешиваются в события, комментируют их, помогают попавшим в беду героям. Введение этих персонажей не столько связано с формами условного театра («Балаганчик» Блока и др.), сколько объясняется театральной природой замысла: спор о том, каким быть искусству — бездумно веселым, трагическим или лирическим, — ведут как носители основного действия, так и комментирующие его «зрители».

Музыка Прокофьева — остроумная, изобретательная, ритмически острая — сочетает гротеск и лирику. Вокальные партии носят преимущественно декламационный характер. На советской сцене впервые — Ленинградский театр оперы и балета, 18 декабря 1926 г. Ставилась опера и в Большом театре СССР (1927). С 1964 г. идет на сцене ленинградского Малого театра оперы и балета.

ЛЮЦИЯ ДИ ЛАММЕРМУР (Lucia di Lammermoor) — трагическая опера Г. Доницетти, в 3-х д. (7 к.), либр. С. Каммарано по роману В. Скотта «Ламмермурская невеста». Первая постановка — Неаполь, театр «Сан-Карло», 26 сентября 1835 г. с Ф. Персани в главной партии. В 1837 г. была поставлена в Париже с французским либретто. В России в первый раз поставлена в Одессе (1839) итальянской труппой, на русской сцене — в 1840 г. в Петербурге. В этой опере в Петербурге выступали многие выдающиеся итальянские певцы. На русской сцене в Петербурге опера исполнялась в 50—60-х гг. с Л. Бюдель в заглавной роли. В 1890 г. была поставлена на сцене Большого театра (А. Фостер — Люция, Л. Донской — Эдгар, П. Хохлов — Астон). Партия Люции требует от исполнительницы виртуозного мастерства. Роль Люции входила в репертуар величайших певиц мира — от А. Патти и Т. даль Монте до

М. Каллас и Дж. Сазерленд. В СССР — Киев, 1963 г. (Е. Мирошниченко, Б. Руденко — Лючия); Ленинград, 1969 г. (Г. Ковалева — Лючия).

В обильном и качественно неровном наследии Доницетти «Лючия» занимает едва ли не первое место. Роман В. Скотта, положенный в основу оперы, вскоре после выхода в свет (1819) переделанный в мелодраму, еще до Доницетти был использован в операх «Ламмермурская невеста» М. Карафы де Колобрано, Н. Бредалы (датский композитор, для которого либретто сочинил Х. К. Андерсен), А. Мацукато. Опера Доницетти затмила предшественниц и вытеснила их из репертуара.

Правда, при переработке в либретто роман В. Скотта пострадал. За пределами действия оказались многие образы. Композитор и либреттист сбросили некоторые сюжетные линии, сняли важные для понимания событий мотивы (циничный политический расчет, руководивший действиями отрицательных персонажей), сосредоточив все внимание на любовной драме. Либретто «Лючии» следует принятым тогда оперным нормам. Но выдающиеся достоинства музыки, драматизм и проникновенный лиризм выделяют ее среди итальянских опер 30-х гг.

Действие разворачивается в Шотландии в начале XVIII в. Эдгар, последний потомок старинного разорившегося рода Равенсвудов, тайно обручен с Люцией (Люси) Астон, сестрой своего злейшего врага, лорда Генриха, который хочет поправить свои пошатнувшиеся дела, выдав сестру замуж за богатого лорда Артура. Люция отвергает брак с ненавистным женихом. Тогда лорд Генрих прибегает к обману. Воспользовавшись отъездом Эдгара, он показывает Люции подложное письмо, свидетельствующее о мнимой измене ее возлюбленного. Люция потрясена вероломством Эдгара и соглашается на брак с Артуром. В то время, как она ставит свою подпись под брачным контрактом, появляется Эдгар. Он укоряет Люцию в измене и бросает к ее ногам обручальное кольцо. Генрих вызывает Эдгара на дуэль. Люция в брачную ночь, сойдя с ума, убивает Артура. Силы ее иссякают. Она умирает. Эдгар закалывается у гроба Люции.

Музыка полна романтического очарования. Мелодика ее пленяет задушевностью, теплотой, пластичностью, образы героев ярко контрастны. В музыке господствует вокальное начало, оркестр играет подчиненную роль. Следуя принципам виртуозности, позволяющим исполнителю блеснуть певческим искусством, композитор иногда приносит драматическую ситуацию в жертву самодовлеющему эффекту. Так, напр., ария безумной Люции представляет собой виртуозный колоратурный номер, в котором голос певицы состязается с флейтой. Правда, в итальянской (и не только итальянской) опере сцены безумия чаще всего служили поводом для демонстрации вокальной техники. Спустя много лет, Мейербер в «Диноре» повторил прием Доницетти в арии безумной героини. Именно виртуозная ария Люции пользовалась наибольшей популярностью.

В опере много страниц, отмеченных возвышенным драматизмом, лирической меланхолией, напр., дуэт обручения Люции и Эдгара в I д. (2-я к.) и в особенности финал II д. (2-я к.) со знаменитым секстетом, одним из лучших оперных ансамблей.

МАДАМ БАТТЕРФЛАЙ (Madame Butterfly) — опера Дж. Пуччини, в 3-х д., либр. Л. Иллики и Дж. Джакозы. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 17 февраля 1904 г., п/у К. Кампанини; новая трехактная версия — Брешия, театр «Гранде», 28 мая 1904 г., п/у К. Кампанини (в роли Чио-Чио-сан С. Крушельницкая). В России опера поставлена в Москве, на сцене Оперного театра Змиина 25 января 1911 г.; в Петербурге — Мариинский театр, 4 января 1913 г. (М. Кузнецова-Бенуа — Чио-Чио-сан).

В основе сюжета — пьеса американского драматурга Д. Беласко «Гейша» (1901), с успехом исполнявшаяся в США и Англии и являющаяся переработкой рассказа Дж. Лонга. Сходная тема — в основе романа П. Лоти «Мадам Хризантем». Пьеса привлекла Пуччини не мелодраматическими ситуациями, но прежде всего возможностью показать столкновение искреннего чувства с ложью, бессердечием и жестокостью. Если новелла Лонга построена на противопоставлении двух чуждых друг другу рас, то в основе оперы — противопоставление двух взглядов на жизнь — эгоистического (американец Пинкертон, его жена Кэт) и самоотверженного (Чио-Чио-сан); драматический конфликт основан на столкновении нравственно противоположных начал — естественного, человеческого и лживой буржуазной морали.

Композитора больше волновал внутренний психологический конфликт, чем воссоздание экзотического фона. Пуччини, правда, использовал некоторые элементы японской музыки, но в основе его музыкальный язык остался прежним. Самый яркий образ в опере — мадам Баттерфлай, «госпожа Мотылек», вся жизнь которой проходит перед зрителем, от расцвета ее любви до гибели в финале. Образ раскрыт глубоко, всесторонне, во всем богатстве душевных качеств. Хрупкая, незащищенная, нежная, верная, она обладает высоким мужеством и духовной силой. В отличие от слабовольного и легкомысленного Пинкертона, она не способна на компромисс. Поэтому трагический финал, с большой внутренней правдой переданный в музыке, — единственно возможный для нее выход.

Первая постановка оперы в Милане завершилась провалом. По ряду причин, не связанных с музыкой, зритель отверг произведение. Только постановка в Брешии реабилитировала оперу и открыла перед ней путь на все сцены мира. «Мадам Баттерфлай», или, как она часто называется, «Чио-Чио-сан», входит в репертуар всех советских оперных театров, пользуется огромной любовью слушателя-зрителя. В заглавной партии выступали крупнейшие советские оперные артистки. Из запад-

ноевропейских исполнителей — Р. Тебальди, Р. Скотто, М. Каллас.

МАЗЕПА — опера П. Чайковского, в 3-х д. (6 к.), либр. В. Буренина по поэме «Полтава» А. Пушкина. Первая постановка — Москва, Большой театр, 3 февраля 1884 г., п/у И. Альтани; Петербург, Мариинский театр, 6 февраля 1884 г., п/у Э. Направника.

Опера Чайковского — не первая попытка перенесения на музыкальную сцену поэмы Пушкина. Еще в 1859 г. в Большом театре (Петербург) была поставлена одноименная опера Б. Фитингофа-Шеля, позднее исполненная в Москве (1866) и Киеве (1879), — произведение дилетантское и неоригинальное. На тот же сюжет начал писать оперу К. Давыдов, но не довел ее до конца. Составленное для него В. Бурениным, в ту пору еще не перешедшим на реакционные позиции, либретто перешло к Чайковскому. Опера сочинялась с лета 1881 г. до конца апреля 1883 г., т. е. более двух лет, в мрачные годы реакции, наступившей после убийства Александра II народолюбцами, в обстановке казней, беспощадного подавления свободной мысли.

«Мазепа» — одна из вершин оперного творчества Чайковского. Он во многом переработал либретто Буренина, приблизив его к поэме, хотя взял только основную линию Марии — Кочубей — Мазепы.

«Мазепа» — опера сильных страстей и характеров, остроконфликтная, ярко драматическая. В ней трагедийная мощь (Кочубей, Любовь, Мазепа) сочетается с проникновенным лиризмом (Мария, Андрей), острой характерностью (Пьяный казак), жанрово-бытовыми, обрядовыми сценами, разнообразным изображением народной жизни. Каждый из героев оперы, от основных до эпизодических, представляет собой законченный характер. Здесь Чайковский выступает как гениальный мастер психологического портрета. При этом действующие лица показаны не однопланово, а многогранно. Наиболее сложен и противоречив образ Мазепы. Композитор оттенил его властолюбие, эгоизм, интриганство, но, уступая настоянию исполнителя (Б. Корсова), ввел арию («О Мария»), которая неоправданно подчеркнула лирическую стихию, его любовь к дочери Кочубей.

Контрастность как основной принцип драматургии определяет все развитие действия и образа каждого из героев. Чайковский использует этот принцип глубоко и тонко. Он не боится ввести в картину казни характерную сцену Пьяного казака, оттеняющую ужас происходящего, или проникновенно-лирическую колыбельную безумной Марии над трупом Андрея. Потрясающей мощи достигает Чайковский в финале 2-й картины (клятва мести Мазепе), в которой образ Любви Кочубей приобретает титанические черты. Одна из вершин оперы — сцена в тюрьме, допрос Орликом Кочубей и ариозо Кочубей.

Разделенные несколькими днями, постановки «Мазепы» в Москве и Петербурге имели малый успех, критика повторяла с унылым однообразием прежние утверждения о «неспособности» (!) Чайковского к оперному

творчеству. Однако, вопреки недоброжелательным и даже враждебным суждениям печати, опера постепенно завоевала успех, чему немало способствовали сделанные композитором изменения. Так, Чайковский снял первоначальный финал (самоубийство Марии, появление хора, оплакивающего ее и Андрея), завершив оперу колыбельной безумной Марии. Этот лишенный внешнетeatрального эффекта финал оказался гениальной драматургической находкой. Но как бы ни был страшен мир, показанный Чайковским, неистребима его вера в свет и добро, в негнбимую силу духа (Кочубей), в нежность и чистоту девичьей души, убитой насилием, но не загрязненной им (Мария).

«Мазепа» стал репертуарной оперой после 1917 г. Среди спектаклей выделяется постановка Большого театра СССР (1949) п/у В. Небольсина, реж. Л. Баратов (исполнители: Ал. Иванов, И. Петров, Г. Нэлепп, В. Борисенко); Ереван (1949), Ленинград (1950), Баку и Вильнюс (1951), Киев (1962). Из исполнителей главных партий в «Мазепе» следует особо выделить Н. Забелу (Мария), Л. Савранского, М. Гришко (Мазепа), П. Цесевича, П. Андреева (Кочубей), С. Преображенскую (Любовь Кочубей) и др.

МАЙСКАЯ НОЧЬ — опера Н. Римского-Корсакова, в 3-х д. (4 к.), либр. композитора по одноим. повести Н. Гоголя. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 9 января 1880 г., п/у Э. Направника.

Создавая оперу на сюжет повести Гоголя, композитор широко использовал украинскую народную песню для передачи национального колорита. В опере сопопоставлен мир людей и русалок, но и сказочные образы отмечены реальными чертами. Русалки, как и сельские девушки, водят хороводы, игры, тоскуют по земной, недоступной им жизни. Подобно тому как Панночку преследовала мачеха, превратившаяся в ведьму, Ганну и Левко преследует Голова. Хорам и хороводам девушек соответствуют ночные хороводы утопленниц. Композитор передал в музыке поэзию гоголевской повести, ее колорит и лирику. Музыка проникновенно раскрывает красоту украинской природы (симфоническое вступление к последнему действию, рисующее украинскую ночь), жизнь села, показывая его обрядовую и бытовую стороны. Метко переданы интонации живой речи, в сценах Ганны и Левко дан полный простор лирической кантилене. В отличие от *Псковитянки*, в которой преобладает речитативное начало, в «Майской ночи» широко представлено ариозное, разнообразно использованы ансамблевые построения. Большую роль играет хор.

«Майская ночь» — одна из самых популярных опер Римского-Корсакова. Среди ее лучших исполнителей — Ф. Шаляпин (Голова), Н. Забела (Панночка), Л. Собиннов, Д. Смирнов (Левко). В советском театре наиболее значительные постановки осуществили Малый оперный театр в Ленинграде (1921), Оперная студия им. Станиславского (1926) и др. Среди крупнейших исполнителей: П. Журавленко, М. Донец — Голова, С. Лемешев — Левко. Опера входит в репертуар большинства оперных

театров страны и ставилась за рубежом: Прага (1896), Франкфурт-на-Майне (1900), Лондон (1914), Люблина (1924), София (1925) и др.

МАНОН (Manon) — опера Ж. Массне, в 4-х д., либр. А. Мельяка и Ф. Жилля. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 19 января 1884 г. На русской сцене впервые: Петербург, Мариинский театр, 19 октября 1885 г. Лучшими исполнительницами заглавной партии были выдающиеся русские артистки Е. Мравина и А. Нежданова, создателем образа де Грие — Л. Собинов.

Сюжет заимствован из повести французского писателя XVIII в. А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), входящей в состав его много-томного романа «Записки знатного человека». Повесть о Манон и де Грие вызвала к жизни несколько инсценировок, опер и один балет (оперы М. Бальфа (1836), в которой главная партия была написана для М. Малибран; Ф. Обера, либр. Э. Скриба (1856); *Манон Леско* Дж. Пуччини). В 1957 г. была поставлена опера немецкого композитора Г. В. Хенце «Бульвар одиночества», написанная на тот же сюжет.

В опере Массне сохранены основные сюжетные линии повести, но изменен финал (смягчена его острота), а главное — образ героини приобрел иные черты. Это скорее парижская гризетка XIX в., чем легкомысленная, простодушная героиня романа, способная и на самопожертвование, и на измену. Образ утратил свою загадочность, хотя чисто французская грация музыки придает ему своеобразное очарование. Опера носит типично лирический характер, но лиризм этот, при всем изяществе, неглубок и несколько сентиментален. Контраст между легкомысленной Манон и любящим де Грие — мечтателем, поэтом в душе — воплощен в театрально выразительных сценах. Но в повести Прево любит не только кавалер де Грие, но и Манон, и в то же время, любя, она причиняет страдания любимому. Действие оперы отягчено вставными балетными сценами. Финал видоизменен по сравнению с оригиналом: Манон, которую должны выслать из Франции за нарушение «добрых нравов», умирает, мечтая о несбыточном счастье. У Прево Манон выслана в Америку. Де Грие следует за ней в изгнание. В пустыне она умирает на его руках. Так завершается и опера Пуччини. Произведение Массне изобилует яркими музыкальными страницами. Многие эпизоды, в частности, «Грезы» де Грие, популярны и в концертном исполнении. «Манон» шла в Ленинграде, в Малом оперном театре, в 1948, 1956 гг.

МАНОН ЛЕСКО (Manon Lescaut) — лирическая драма Дж. Пуччини, в 4-х д., либр. композитора, Л. Иллики, Д. Оливы, М. Праги и Дж. Рикорди. Первая постановка — Турин, театр «Реджо», 1 февраля 1893 г.

В основе оперы — «История кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево. Пуччини так характеризовал отличие своего понимания центрального женского образа от трактовки Массне: «Его Манон — француженка, это пудра и менуэт; моя — итальянка, т. е. страсть и отчая-

ние». В известной мере образ Манон у Пуччини вернее передает черты героини Прево, тогда как Массне правдивее воссоздал среду, колорит действия. Но Пуччини менее всего интересовался характеристикой эпохи. Он стремился передать психологический конфликт двух героев. В работе над либретто приняли участие несколько человек. Драматург М. Прага составил сценарий, Д. Олива и издатель Дж. Рикорди создали текст, а его окончательно отредактировал Л. Иллика. Либретто верно передает события романа, если не считать превращения Леско в брата героини.

В опере Пуччини ярко проявился музыкально-драматический талант композитора, его лирический, мелодический дар, умение рисовать яркие характеры и драматические положения. Одна из вершин драматургии «Манон Леско» — III д., рисующее сцену в Гаврском порту, выход заключенных из тюрьмы и погрузку их на корабль, отправляющийся в Америку. Это выразительная симфонически-хоровая сцена большого напряжения. Муки Манон, страдания де Грие отчетливо выступают на этом фоне. IV д. — скитания Манон и де Грие по бескрайней американской пустыне — представляет собой картину, полную высокой лирики и драматизма.

В репертуаре музыкальных театров опера Пуччини постепенно отвоевала место, ранее занимавшееся произведением Массне. Впервые «Манон Леско» исполнена в России итальянской труппой 31 октября 1893 г. в Петербурге, в том же году на русской сцене — в Тифлисе; концертное исполнение — 1940 г. (Манон — Н. Рождественская, де Грие — Н. Тархов), п/у А. Орлова; на сцене Азербайджанского театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова в Баку — 1956 г.

МАТЬ — опера Т. Хренникова, в 4-х д. (8 к.), либр. А. Файко по одноим. повести М. Горького. Первая постановка — Москва, Большой театр, 26 октября 1957 г., п/у Б. Хайкина; Горький, 2 ноября 1957 г.; Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 4 ноября 1957 г.

Опера Хренникова показывает рост сознания простой русской женщины, становящейся на революционный путь. Композитор щедро использовал интонации и ритмы революционных песен «Марсельеза», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу». Правдиво воссозданы в музыке тяжелая, подневольная жизнь рабочих, нарастание протеста. В музыке преобладает лирически-песенное начало.

На сюжет повести М. Горького также написана опера «Мать» В. Желобинским (1939).

МЕЛЬНИК — КОЛДУН, ОБМАНЩИК И СВАТ — комическая опера М. Соколовского, в 3-х д., позднейшая редакция и аранжировка Е. Фомина, либр. А. Аблесимова. Первая постановка — Москва, 20 января 1779 г.; Петербург, Зимний дворец, 9 февраля 1779 г. Опера, дошедшая до нас в позднейшей музыкальной редакции, — едва ли не самая популярная русская опера XVIII в., единственное произведение той поры, сохранившееся в репертуаре русского театра XIX—XX вв.

Успех был обусловлен ярко национальным характером и демократизмом пьесы и музыки. Впервые в истории русской оперы мелодии народных песен стали средством раскрытия жизни народа.

Ценность оперы в правдивом воссоздании народного быта, обрядов и в яркой характерности. Мельник не только корыстен, но и сметлив, находчив, хитер. В его образе есть подлинная удаль и размах. Яркой характерностью отмечены фигуры Анкудина и Фетиньи — родителей Анюты. Музыка состоит из аранжировок народных песен и эпизодов, выдержанных в народном духе. Многие мелодии оперы, как, напр., городская песня «Ходил молодец на Пресню» (на мотив «Как ходил, гулял Ванюша»), пользовались популярностью в демократической аудитории. Нередко музыка углубляет и обогащает внутренний мир героя. Так, грустно-заунывная думка Филимона выражает его мысли и чувства значительно ярче, чем текст.

Судьба «Мельника» сложилась счастливо. Многие годы он не сходил со сцены. В основных партиях выступали крупнейшие мастера русской сцены от А. Крутицкого и Е. Сандуновой до М. Шепкина и О. Петрова.

МЕЛЬНИЧИХА (*La molinara*) — опера-буффа Дж. Паизиелло, в 2-х д., либр. Дж. Поломба. Первая постановка — Неаполь, 1789 г. Опера известна также под названием «Прекрасная мельничиха».

В очаровательную мельничиху Амаранту влюбляются барон Коллоандр, собиравшийся жениться на баронессе, и судья Роспалоне. Но т. к. им неудобно самим открыть свои чувства мельничихе, они поручают это нотариусу Пистофолусу. Но ему это не по душе, поскольку он сам влюблен в Амаранту. Мельничиха не знает, как ей избавиться от назойливых кавалеров. К тому же ревнивая баронесса, подозревая барона в неверности, также преследует Амаранту. После комических переодетий и буффонных сцен Амаранта отдает свою руку Пистофолусу, который из любви к красавице готов сделаться мельником. Баронесса прощает своего легкомысленного жениха, и опера заканчивается приготовлениями к двум свадьбам.

МЕРТВЫЕ ДУШИ — оперные сцены Р. Шедрина, в 3-х д., либр. композитора по одноим. поэме Н. Гоголя. Первая постановка — Москва, Большой театр СССР, 17 июня 1977 г.

Вместить безгранично богатое идейно-образное содержание великого произведения Гоголя в оперу — задача исключительно сложная.

Драматический театр, обращаясь к «Мертвым душам», чаще всего ограничивался инсценировкой эпизодов, связанных с аферой Чичикова, оставляя за пределами спектакля лирико-философские страницы, значение которых в структуре книги исключительно велико. Гоголь не случайно определил жанр произведения как поэму.

В отличие от предшественников, Р. Шедрин помнил об этом. Идейным центром его оперы стал образ дороги, образ России. Он сообщает произведению под-

линно лирический характер, контрастный всему, что связано с действиями Чичикова. В опере, как и у Гоголя, два плана — поэтический и сатирический. Композитору в равной мере удалось передать и поэзию русской природы, и низменный, лишенный поэзии мир «мертвых душ».

Р. Шедрин нашел яркие, характерные краски для воплощения образов Чичикова, Манилова, Коробочки, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, чиновников. Если в классической русской и украинской операх внимание композиторов привлекали преимущественно романтические повести Гоголя, то Р. Шедрин доказал, что реалистическая проза великого писателя в такой же мере способна вдохновить музыканта. «Мертвые души» — произведение оригинальное и вместе с тем органически связанное с великой традицией Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича.

МЕФИСТОФЕЛЬ (*Mefistofele*) — опера А. Бойто, в 4-х д. с прологом, либр. композитора. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 5 марта 1868 г. — не имела успеха. Автор переработал оперу, и она была поставлена вновь — Болонья, 4 октября 1875 г.

Бойто — талантливый музыкант и поэт, автор либретто последних опер Верди *Отелло* и *Фальстаф*. Не удовлетворенный существовавшими операми на сюжет «Фауста» Гёте, построенными только на истории Фауста — Гретхен, Бойто задумал оперу совершенно иную: тема любви Фауста и Маргариты здесь лишь эпизод, в центре — образ Мефистофеля, олицетворяющего злое начало. Борьба Фауста с Мефистофелем образует основной конфликт.

Музыка Бойто неровна. Наряду с выдающимися страницами (весь пролог, носящий ораториальный характер) есть эпизоды слабые и даже банальные. Партия Мефистофеля удалась композитору лучше других. Это не элегантный кавалер из оперы Гуно, а грозно-насмешливый циник, презирающий и ненавидящий людей. Мизантропический, скептический склад ума Бойто-художника, республиканца, горько разочаровавшегося в итогах борьбы за освобождение Италии, приведшей к созданию королевства, нашел яркое выражение в образе Мефистофеля.

Смелая, дерзкая концепция оперы не сразу получила признание. Несмотря на относительный успех второй постановки (1875), опера не могла оспорить славы *Фауста* Гуно. Она исполнялась в России сначала артистами итальянской труппы в Петербурге (1881 г.), затем в Мариинском театре — 15 декабря 1886 г. п/у Э. Направника (Ф. Стравинский — Мефистофель). Однако подлинное «второе рождение» оперы произошло в 1901 г., когда в Милане (театр «Ла Скала») в партии Мефистофеля выступил Ф. Шаляпин. Созданный им образ потряс аудиторию, открыв перед оперой путь на сцены мира. Этот спектакль — 16 марта 1901 г., в котором партию Фауста пел Э. Карузо, дирижировал А. Toscanini, — стал легендарным. Партия Мефистофеля из оперы Бойто вошла в основной репертуар Шаляпина.

В сцене шабаша на Брокене Мефистофель-Шаляпин сбрасывает маску кавалера, ученого собеседника Фауста, являясь грозным повелителем злых сил, владыкой ада; «...Его лицо... пылает еще пущей злобой, еще пущей гордыней стихийного отрицания... Мефистофеля облачают в мантию, надевают на него корону, в руки он берет вместо жезла берцовую кость. Ему подают земной шар, он подхватывает его своим скипетром и высоко поднимает в воздухе, окидывая его злорадно-торжествующим взглядом. Земной шар, покачивающийся на острие дьявольского скипетра из мертвой кости, — какой символ!» (Э. Старк). По свидетельству современников, потрясающим был финал. Мефистофель побежден. Сыплющиеся цветы сжигают его. «И он опускается медленно-медленно, точно всасываемый землей, изнемогая в судорогах, посылая к небу, в последний раз, взгляд непримиримой злобы». Партия Мефистофеля сопровождала Шаляпина на всем протяжении его жизни. Среди лучших исполнителей роли Фауста — И. Ершов и Л. Собинов.

МИЛАНА — опера Г. Майбороды, в 4-х д., либр. А. Турчинской по одноим. драматической поэме. Первая постановка — Киев, Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, 4 ноября 1957 г., п/у В. Тольбы. Показана в Москве в 1957 г. на Всесоюзном фестивале театров.

Опера повествует о событиях на Закарпатье в 1939—1944 гг. и воссоздает картины героической борьбы партизан, возглавляемых коммунистами, за освобождение родного края от иноземных угнетателей и воссоединение западноукраинских земель с Советской Украиной.

В опере четко противопоставлены образы представителей трудового народа, патриотов, коммунистов Рушачака, Мартына, партизан — и предателя, прислужника врагов старосты Шибача, богатей Климпуша, нотариуса Флейса.

В центре музыкальной драматургии оперы — образ украинской девушки Миланы, показанный в развитии и духовном росте. Она совершает подвиг, проводя части Красной Армии через горные тропы, помогая освобождению родной земли, и погибает от руки предателя Шибача.

В музыке оперы органически сочетаются черты оптимистической трагедии и лирики. Композитор правдиво воссоздал духовную атмосферу исторических событий, их героизм и показал неразрывную связь личной судьбы Миланы с судьбой народа. Музыка оперы ярко национальна и эмоциональна, она пронизана песенностью, а в драматургии широко использовано богатство оперных форм.

«Милана» — важная веха на пути развития украинской советской оперы.

МИНЬОН (Mignon) — опера А. Тома, в 3-х д. (4 к.), либр. М. Карре и Ж. Барбье. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 17 ноября 1866 г.

В основе оперы — свободно переработанные моти-

вы романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте.

Студент Вильгельм Мейстер выкупает у цыган попавшую в их табор девочку Миньон. Он встречает полюбившего старика Лотарио, тщетно разыскивающего свою пропавшую дочь, затем бродячих комедиантов, среди них — красивую и бессердечную красотку Филину. Миньон, сопровождающая Вильгельма в костюме мальчика, с горечью видит, как растет его увлечение Филиной. Она решает вытеснить Филину из сердца Вильгельма, переодевается в платье актрисы, пользуется румянами. Вильгельм, увидев Миньон в нарядном платье, поражен ее красотой. Он понимает, что она уже не девочка-подросток, а женщина, и решает с ней расстаться. Миньон в отчаянии хочет покончить с собой, но ее спасает Лотарио. Девушка, ревнующая Вильгельма к Филине, мечтает о том, чтобы сгорел театр, в котором выступает ее соперница. При пожаре (здание поджог Лотарио) Миньон едва не погибает. Ее спасает, вынося на руках, Вильгельм. Вильгельм, Миньон и Лотарио приезжают в Италию. Замок, в котором они поселяются, в прошлом принадлежал Лотарио, которого тогда звали маркизом Чиприани. Потеряв жену и дочь (ее похитили цыгане), он сошел с ума. Миньон — его дочь. Отныне ничто не мешает союзу Вильгельма с Миньон. Филине остается утешиться с другим поклонником.

От романа Гёте, рисующего рост личности и духовные искания героя, в опере остались осколки сюжета, к тому же приспособленного к требованиям лирической оперы. На первый план выдвинута любовная интрига, контрастные женские образы — чистой Миньон и холодной, но прекрасной Филины, романтика, тайны, окружающие происхождение Миньон, цыгане, безумный Лотарио, эффектный пожар и спасение девушки.

Достоинства оперы, завоевавшей успех на сцене мира, обусловлены не этими стандартными ситуациями, а музыкой — изящной, полной лирического обаяния и теплоты, по-настоящему театральной и эффектной. Автор использовал элементы итальянского и немецкого фольклора, но партитура остается типично французской. Благодарный материал представляет опера для исполнителей. Все это, а главное — доходчивость и мелодичность музыки, обусловило успех произведения. В Париже за 30 лет (до конца XIX в.) опера выдержала свыше 1000 представлений. Не меньшей популярностью пользовалась она и за пределами Франции. В России была поставлена впервые итальянской труппой (26 декабря 1871 г.). На русской сцене — Московская частная русская опера, 15 сентября 1896 г. Наиболее значительная постановка оперы — Москва, Большой театр, 1912 г. (А. Нежданова — Филина, М. Гукова — Миньон, Л. Собинов — Вильгельм, В. Петров — Лотарио). Опера входила в репертуар большинства провинциальных театров. Едва ли не лучшей исполнительницей заглавной партии являлась М. Лубковская. На советской сцене опера была поставлена в 1918 г. в Петрограде, в Малом оперном театре,

МЛАДА — волшебная опера-балет Н. Римского-Корсакова, в 4-х д., либр. композитора по сценарию С. Геденова и В. Крылова. Первое исполнение — Петербург, Мариинский театр, 20 октября 1892 г., п/у Э. Направника.

В начале 70-х гг. директор императорских театров С. Геденов предложил группе композиторов, входивших в «Могучую кучку» — Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Бородину, Кюи, — написать оперу-балет «Млада» по его сценарию. Музыку хореографических номеров предполагалось поручить Л. Минкусу. Из этого замысла ничего не вышло, хотя многие номера и были написаны. На основе сценария балет «Млада» написал Л. Минкус (поставлен в 1879 г.). Балет успеха не имел (возобновлен только в 90-х гг.). В 1889 г., когда Римский-Корсаков был занят приведением в порядок оставшихся незавершенными произведений Бородина, А. Лядов обратил внимание своего учителя на «Младу», и Римский-Корсаков вскоре приступил к работе над оперой. Сценарий С. Геденова и текст В. Крылова были неудачны. Основной порок — бездейственность, отсутствие логики и драматического развития. Главная героиня — княжна Млада — умерла до начала действия, и в опере-балете выступает лишь ее тень. Главный герой — князь Яромир, хотя и сохранивший жизнь, полностью выключен из событий и остается их пассивным созерцателем. Жанр оперы-балета возник на Западе в XVII и получил распространение в XIX в.

Действие «Млады» разворачивается в царстве полабских славян.

Войслава, дочь князя Мстивоя, влюбленная в князя Яромира, чтобы устранить соперницу, отравила его невесту Младу. Мстивой хочет присоединить к своим владениям земли Арконы, принадлежащие Яромиру. Чтобы приворожить Яромира, Войслава решает отдать свою душу адской богине Морене. Но если Морена покровительствует Войславе, то Яромира защищают тень Млады и богиня добра Лада. Во сне Яромиру предстают видения, объясняющие причину гибели Млады. Тень ее во время праздника разделяет Войславу и Яромира, увлекая князя в горное ущелье. Злые силы, повинувшись Морене, пытаются победить Яромира. Чтобы отвратить его от Млады, Чернобог вызывает образ прекраснейшей женщины земли — Клеопатры. Свет солнца уничтожает власть Чернобога. Смущенный ночными видениями, Яромир обращается к жрецу храма Радегаста за ответом: действительно ли Млада — жертва убийства? Вызванные заклятием жреца призраки славянских князей подтверждают виновность Войславы. Яромир убивает злодейку. Морена, мстя за гибель своей рабыни, вызывает бурю и наводнение, разрушающие город. Души Млады и Яромира соединяются на небесах.

Музыка Римского-Корсакова намного выше сценария. Мощные и яркие звуковые фрески воссоздают жизнь древних славян, их обряды и быт. Партитура «Млады» едва ли не самая изощренная и сложная во всем наследии композитора. В опере инструментальное

начало преобладает над вокальным. Позднее автор создал специальную оркестровую редакцию III д. для концертного исполнения. Лишенная внешнего действия, опера построена как произведение эпическое. По богатству красок, образов, причудливой фантастике, изобретательности и мастерству «Млада» — произведение уникальное. Но слабость сценария предопределила судьбу оперы.

Первая постановка успеха не имела, и опера была заменена возобновленным балетом Л. Минкуса. Неудачны были и немногочисленные последующие постановки: Москва, Оперный театр Зимина, 1913 г.; Петроград, Театр оперы и балета, 1923 г.

Недостатки либретто препятствовали постановке оперы на сцене. Композитор знал их, предполагал переделывать текст и вел на эту тему переговоры с В. Бельским. Смерть помешала осуществлению замысла. Симфонические фрагменты из «Млады», в т. ч. III д. и марш из II д., часто исполняются на концертной эстраде.

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ — опера Ю. Мейтуса, в 4-х д. (7 к.), либр. А. Малышко по мотивам одноим. романа А. Фадеева. Первая постановка — Киев, Театр оперы и балета, 7 ноября 1947 г., п/у В. Тольбы. В тот же день состоялась премьера в Харькове. В 1949—1950 гг. автор переработал оперу, и в новой редакции она была поставлена в ряде городов. Первая постановка на русской сцене (перевод М. Исаковского) — Ленинград, Малый оперный театр, 22 апреля 1950 г., п/у Э. Грикурова. «Молодая гвардия» была поставлена в Праге, Улан-Удэ (1952), Львове (1953), Минске (1954), Пекине, Будапеште (1959) и других городах.

Опера правдиво рисует подвиг молодогвардейцев, их преданность Коммунистической партии и советскому народу, непоколебимое мужество. Выразительно показана руководящая роль старших товарищей, коммунистов Валько и Проценко. Авторы оперы ввели лирическую тему любви Олега Кошевого и Ульяны Громовой, преодолев опасность превращения молодогвардейцев в оперных любовников. В опере Мейтуса использованы многообразные формы и типы ансамблей, из которых особо нужно выделить сцену клятвы молодогвардейцев. Выразительны речитативы, ариозные построения, передающие в театрально выпуклых образах ситуации, переживания и чувства героев.

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ — «драматические сцены по А. Пушкину» — опера Н. Римского-Корсакова, в 2-х к. Первая постановка — Московская частная русская опера, 25 ноября 1898 г. (В. Шкафер — Моцарт, Ф. Шаляпин — Сальери), худ. М. Врубель.

Оперу, написанную на неизменный текст Пушкина (композитор опустил несколько строк), носящую речитивно-декламационный характер, принято сближать с *Каменным гостем* Даргомыжского. Несомненно, что «Моцарт и Сальери» во многом близок экспериментальной опере Даргомыжского. Но опера Римского-Корсакова выдвигала перед композитором задачи, отличные от тех, которые стояли перед автором «Каменного гостя».

Внешнего действия здесь почти нет. Конфликт сосредоточен на столкновении двух противоположных типов художников: непосредственного и самобытного гения и угрюмого рационалиста и догматика. Различны не только типы творцов, но и натуры их. Моцарт — светлый, чистый, не знающий расчета, благородный художник. Сальери — фанатик и изувер, идущий на преступление.

В основе драмы Пушкина — легенда об отравлении Моцарта, якобы совершенном завистником Сальери, получившая широкое распространение, однако лишенная достоверности. Исторический Сальери не похож на пушкинского: у него была не «глухая слава», о которой говорит герой драмы, а известность, в то время превосходившая славу Моцарта. Вопрос о том, отравил или не отравил Сальери Моцарта, для понимания пьесы Пушкина столь же малозначителен, как и вопрос о виновности Бориса Годунова в убийстве царевича Дмитрия.

В опере Римского-Корсакова центральный герой не Моцарт, а Сальери. Его трагедия раскрыта с большой внутренней силой и правдой. В этой мрачной и жестокой душе есть могучая страсть. Сальери Пушкина и Римского-Корсакова — не мелкий преступник, он — жрец узкой идеи. Для нее и во имя нее он идет на убийство, но с такой же убежденностью пойдет и на самоубийство.

Успехом опера была обязана в значительной мере гению Шаяпина. В его исполнении Сальери приобрел трагедийную мощь и философскую значительность. Сальери Шаяпина ненавидит Моцарта, считая его врагом искусства. Но, ненавидя, он, будучи музыкантом, не может не восхищаться его талантом. Отравляя Моцарта, он плачет, наслаждаясь музыкой, которую не услышит больше никто.

Победа артиста была одержана благодаря исключительному искусству выразительной декламации, способности певца — художника — актера насытить действием каждый миг пребывания на сцене. Мимика Шаяпина была столь же выразительна, как его пение. То, что он чувствовал, слушая музыку Моцарта, выражалось на его лице. Это была немая музыка, контрапунктически накладывавшаяся на звуки «Реквиема» Моцарта. Шаяпин был создателем образа Сальери на оперной сцене. Партию эту он исполнял на протяжении всей своей жизни. Опера экранизирована, исполнялась на концертной эстраде (Сальери — М. Рейзен, Б. Гмыря, Моцарт — И. Козловский).

МУСА ДЖАЛИЛЬ — опера-поэма Н. Жиганова, в 7 к., либр. А. Файзи. Первая постановка — Казань, Театр оперы и балета, 15 мая 1957 г., п/у К. Тихонова. Спектакль был показан в Москве в 1957 г. на декаде татарского искусства; Москва, Филiaal Большого театра, 19 июня 1959 г., п/у Б. Хайкина.

Муса Джалиль — выдающийся татарский советский поэт, человек высокого мужества и героизма, казнен гитлеровскими палачами в тюрьме Шпандау в Берлине (1944). Посмертно ему присвоено звание Героя Совет-

ского Союза. Жизнь и творчество поэта — пример единства гражданского и поэтического начал. Жиганов, связанный с поэтом узами дружбы (на его либретто он написал оперу «Алтынчеч»), создал в своем произведении яркий образ человека, коммуниста, борца, поэта.

Действие начинается в преддверии казни Джалиля: гитлеровцы узнали, что пленный Джалиль — один из руководителей подполья. В предсмертный час герой вспоминает фронт, окружение, ранение, попытку остановить предателя-перебежчика, плен. Для борьбы с врагом он надевает личину предателя, завоевывая доверие немцев. Мнимая измена Джалиля вызывает гневное осуждение военнопленных, не посвященных в тайну. Только когда гитлеровцам удается установить, что Джалиль — руководитель антифашистского подполья, и они бросают его в тюрьму, подвергают истязаниям, — все понимают подвиг поэта. Бесстрашно встречает герой свой смертный час, отдавая тетрадку тюремных стихов другому узнику — бельгийцу Андре. Темы любви к социалистической отчизне, преданности Партии, ненависти к врагу, интернациональной дружбы получили в музыке глубокое и яркое воплощение.

Своеобразна драматургия оперы, названной поэмой. События предстают как бы в восприятии главного героя. Это не сужает тему. Джалиль — значительный и многогранный характер, его внутренний мир богат, а сам он кровно связан с народом; через образ Джалиля композитор раскрывает героинку советской действительности.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА — опера Н. Лысенко, в 3-х д., текст И. Котляревского.

Пьеса И. Котляревского, впервые поставленная в 1819 г. (с М. Щепкиным в роли Выборного), обладает славной сценической историей. Первая дошедшая до нас обработка песен выполнена харьковским музыкантом А. Барсицким (опубл. в 1833 г.). М. Щепкин выступал в «Наталке» в Москве в 30-х гг.; для него аранжировку сделал скрипач и дирижер московских театров А. Гурьянов. Позднее были сделаны аранжировки А. Едлички, М. Васильева и др. Однако все они вытеснены редакцией Н. Лысенко (1889). Пьеса Котляревского, рисующая историю любви крестьянской девушки Наталки и Петра, их победу над кознями Выборного и Возного, получила в музыке Лысенко гениальное воплощение.

Музыка и пьеса раскрывают лучшие черты украинского национального характера — благородство, нравственную чистоту, духовную силу, мужество (Наталка, Петро). Котляревский и Лысенко показывают нравственное превосходство простых людей над представителями «власти» — сельскими богатеями и приказными.

Мысли и чувства героев раскрываются через песню. Она служит и фоном, на котором разворачивается действие. В обработке народных песен, закрепленных сценической традицией за пьесой, и в созданных Лысенко

развитых ариях, увертюре и оркестровых антрактах композитор сохраняет верность духу пьесы Котляревского. Мудрая простота, ясность, гармоническое единство всех элементов отмечают музыку Лысенко.

Попытка превращения этого произведения в «большую оперу» с дописанной музыкой В. Иориса потерпела неудачу. Театр вернулся к авторской версии Лысенко. За долгие годы сценической жизни в «Наталке Полтавке» выступали крупнейшие мастера сцены, от М. Щепкина и М. Кропивницкого, П. Сакаганского и М. Заньковецкой до И. Паторжинского и М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донца и О. Петрусенко.

НЕМАЯ ИЗ ПОРТИЧИ (*La muette de Portici*), Фенелла — опера Ф. Обера, в 5-ти д. (7 к.), либр. Э. Скриба и Ж. Деламина. Первая постановка — Париж, «Королевская академия музыки и танца», 29 февраля 1828 г. Предание гласит, что представление оперы вызвало революционные выступления в Париже, Брюсселе, Варшаве. В действительности же эпоха, насыщенная социальными конфликтами, вызвала к жизни эту оперу, и революционные настроения массы лишь проявлялись на спектаклях.

В основе сюжета — подлинные исторические события: восстание неаполитанцев (1647) против испанских порабощателей и их ставленника, вице-короля.

Рыбак Мазаниелло, мстя за честь своей немой сестры Фенеллы, соблазненной и брошенной сыном вице-короля Альфонсом, поднимает восстание. Однако раздоры и противоречия в лагере восставших приводят к утрате завоеванной победы. Отравленный врагами, Мазаниелло погибает, власть возвращается в руки Альфонса, а Фенелла кончает жизнь самоубийством. Несмотря на то, что либреттисты и композитор не дали правдивого изображения причин восстания и его краха, революционная эпоха позволила по-иному осмыслить оперу. Либретто неоднократно переделывалось, в частности, при постановке в Петербурге (1833) под названием «Фенелла».

Опера органически связана с традициями французской «оперы спасения» и как бы начинает развитие «большой оперы», построенной на резких драматических столкновениях, изобилующей сценическими эффектами (самоубийство Фенеллы, бросающейся в кратер вулкана, извергающего пламя), пышными процессиями, толпами народа, балетом. Обер превратил Фенеллу в немую, т. к. парижская труппа не обладала певицей, способной справиться с задуманной им партией. Это вынужденное обстоятельство, однако, увеличило успех спектакля, т. к. поразило зрителей оригинальностью. В роли Фенеллы выступали прославленные пантомимистки и балерины, начиная с М. Тальони.

В России, не сокращенная цензурой, опера была поставлена после Великого Октября в Петрограде с И. Ершовым в роли Мазаниелло. Свообразным и интересным опытом интерпретации «Фенеллы» была постановка ленинградского Малого оперного театра (7 сентября 1960 г.).

НИКИТА ВЕРШИННИН — опера Д. Кабалевского, в 4-х д. (8 к.), либр. С. Ценина по повести и пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69». Первая постановка — Москва, Большой театр, 26 ноября 1955 г., п/у А. Мелик-Пашаева; Таллин, 3 марта 1956 г.

Повесть Вс. Иванова и созданная на ее основе автором одноименная пьеса принадлежат к крупнейшим завоеваниям советской литературы. Огромную популярность получил спектакль МХАТа (1927), поставленный К. Станиславским, передавший размах революции и гражданской войны. Композитор стремился создать народную музыкальную драму о революции и народе.

В избу Вершинина врываются белогвардейцы и японцы; они убивают его жену и ребенка. Начинается путь Вершинина-бойца, на который его и раньше призывал коммунист Пеклеванов. В непримиримом конфликте сталкивает автор тех, кто защищает свободу, и тех, кто хочет ее задуть: Пеклеванова, Знобова, Вершинина, партизан — с одной стороны, и белогвардейцев: истерика и садиста Незеласова, тупого Обаба — с другой. Драматургически переосмыслены многие мотивы. В пьесе, чтобы преградить путь белогвардейскому бронепоезду, партизан Син Би-у ложится на рельсы. В опере поезд останавливает отряд партизан, преграждающий ему путь. При переделке пьесы многим в тексте пришлось пожертвовать, в частности — исключены Васья Окорок и сцена с пленным американцем.

«Никита Вершинин» — произведение зрелого таланта, высокого мастерства, опирающееся на стройную концепцию. Композитор показывает, как идея революции достигает глухой тайги, доходит до умов и сердец людей, поднимая на борьбу массы. Отсюда та роль, которую играет в музыкальной драматургии образ «тайги» — обобщенное выражение народной мощи. Тема эта, развиваясь, достигает кульминации в столкновении партизан с белогвардейцами. Силе, мужеству, героизму большевиков и партизан противостоят взвинченные, истерические интонации сознающих свою обреченность и тем яростнее сопротивляющихся врагов.

НОРМА (*Norma*) — трагическая опера В. Беллини, в 2-х д. (5 к.), либр. Ф. Романи. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 26 декабря 1831 г. (Дж. Паста — Норма, Дж. Гризи — Адальжиза). В истории итальянского оперного искусства дата постановки оперы Беллини — такое же крупное событие, как премьеры опер Россини, Верди, Пуччини. Постановка «Нормы» знаменовала мощный призыв к единству Италии.

Тема оперы заимствована из одноименной трагедии французских драматургов М. Бельмонте и А. Суме. Действие происходит во времена завоевания Галлии римлянами. Друиды (жрецы) готовят восстание против порабощателей и ждут сигнала, который им должна подать верховная жрица Норма. В сердце Нормы чувство долга борется с любовью к римскому военачальнику Поллиону, отцу ее детей. Но Поллион разлюбил Норму и увлечен молодой жрицей Адальжизой. Норма подает знак к восстанию. Поллион схвачен, ему грозит

смерть. В последнюю минуту Норма спасает его, открывая свою вину (нарушение обета девственности), и всходит на костер. Потрясенный ее поступком, Поллион следует за ней на смерть.

«Норма» — произведение мощной трагической силы и чистоты стиля. Музыка свойственен высокий гражданский строй, этическое благородство, драматизм выражения. Музыка героична. Центральная идея оперы — призыв к свержению власти захватчиков. Образ Нормы — один из самых возвышенных и героических в мировой оперной литературе. ярко выражена в музыке борьба противоречивых чувств — любви, ревности, жажды мести, ненависти. Побеждают долг, верность отчизне.

На русской сцене «Норма» впервые была поставлена в Петербурге в 1837 г. Исполнители: М. Степанова — Норма, А. Петрова — Адальгиза, А. Нестеров — Поллион, О. Петров — жрец. В 1841 г. в партии Нормы выступила в Петербурге Дж. Паста. «Норма» входила в репертуар итальянской труппы в Петербурге с 1844 г. На русской сцене «Норма» была поставлена в Москве в 1909 г. силами артистов Частной русской оперы. Среди современных исполнительниц этой партии лучшей является М. Каллас. В СССР — М. Биешу.

НОС — опера Д. Шостаковича, в 3-х д. (10 к.), либр. (по Гоголю) композитора, Е. Замятина, А. Прейса и Г. Ионина. Первая постановка — Ленинград, Малый оперный театр, 18 января 1930 г., п/у С. Самосуда.

Композитор писал, что выбрал сюжет «Носа», потому что он давал возможность создания сатиры на эпоху Николая I. «Музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли, — писал композитор. — Здесь упор на подачу текста. Добавлю, что музыка не носит нарочито «пародийной» окраски. Нет! Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикет. Считаю это правильным, т. к. Гоголь все комические происшествия излагает в серьезном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не «острит». Музыка тоже старается не „острить“».

Драматургия либретто опирается на подлинный гоголевский текст, однако со значительными вставками. Введена большая сцена поимки Носа. Музыка носит экспериментальный характер. Преобладает омузыкаленная речь. Развитые оперные формы (ансамбли) не несут действенной драматургической нагрузки и скорее выполняют пародийную функцию. Основной прием — гротеск. Опера была с успехом поставлена (1954) во Флоренции режиссером Эдуардо де Филиппо. В СССР — Москва, 1974 г.

НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ — опера (быль-колядка) Н. Римского-Корсакова, в 4-х д. (9 к.), либр. композитора по одноим. повести Н. Гоголя. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 28 ноября 1895 г.

Композитор стремился передать в опере бытовую и обрядовую сторону жизни украинского села. Сохраняя верность Гоголю, он развил фантастические мотивы

повести. В «Летописи» он писал: «Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядование, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмой и т. п., начитавшись у Афанасьева («Поэтические воззрения славян») о связи христианского празднования рождества с нарождением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести». Все введенные композитором мотивы не противоречили Гоголю, а дополняли созданную им картину. Драматургия «Ночи перед рождеством», как и всех оперных сказок Римского-Корсакова, строится на основе параллелизма мира реального и фантастического, жизни людей и природы.

Мороз сковал землю, и холод царит в сердце Оксаны. Наметился поворот от зимы к весне, первые солнечные лучи пробившись сквозь стужу, и оттаяло скованное льдом сердце Оксаны, раскрывшись навстречу любимому. Злым силам зимы противопоставлены добрые — Коляда и Овсень. Колядке земной отвечает колядка бесовская, и т. д. Характерное для композитора восприятие природы и человека как некоего единства нашло своеобразное воплощение в музыке. Вакула сравнивает очи Оксаны со звездами (1-я к.), хоровод звезд в симфонической картине полета Вакулы строится на развитии этой музыкальной темы.

«Ночь перед рождеством» — произведение ярко национальное, щедро использующее интонации украинской народной песни. Фантастические сцены (хороводы звезд) также воплощены в формах национальных плясок (чардаш, мазурка). Фантастика оперы в соответствии с содержанием повести лишена зловеще-угрожающего характера. Добро, естественно, одерживает победу, весна побеждает зиму. Опера, в которой широко использован симфонизм, все же не подчиняет вокальное начало оркестровому. Песенная стихия властвует в опере.

Первая постановка оперы осложнилась вмешательством «свыше». Великий князь Владимир возмутился тем, что на сцене появляется царица (Екатерина II). Царица была заменена Светлейшим (Потемкиным). Композитор в знак протеста отказался присутствовать на первом представлении, а в «Летописи» писал иронически, что все это «выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался Светлейший». В официальных кругах опера, вызвавшая «высочайшее» неодобрение, встретила холодный прием.

В одном из спектаклей партию Панаса исполнил молодой Ф. Шаляпин. Спектакль вообще был богат исполнительскими удачами: Е. Мравина и И. Ершов создали поэтические, обаятельные образы Оксаны и Вакулы. Столь же яркие были и исполнители характерных партий. Однако, несмотря на успех, опера, отвергнутая придворными кругами, была снята после восьмого представления. В 1898 г. была поставлена в Москве, на сцене Большого театра, п/у У. Авранека.

Из постановок, осуществленных в советское время, следует назвать спектакли Большого театра (1923) и Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Пермь, 1943).

НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ (*Die Meistersinger von Nürnberg*) — опера Р. Вагнера, в 3-х д. (4 к.), либр. композитора. Первая постановка — Мюнхен, Придворный и национальный театр, 21 июня 1868 г., п/у Х. Бюлова.

В России опера была исполнена немецкой труппой в Петербурге (1898) п/у Х. Рихтера. На русской сцене впервые — Москва, Оперный театр Зимина, 1909 г., п/у Э. Купера; Петербург, Театр музыкальной драмы (1912 г.).

Замысел оперы возник вскоре после завершения *Тангейзера* (1845). Вагнер тогда писал, что он задумал оперу, которая была бы чем-то вроде «сатирической драмы» по отношению к античной трагедии, изображающей в комическом свете то, что получило глубокое воплощение в «Тангейзере». Но замысел этот был реализован лишь 17 лет спустя.

Провал «Тангейзера» в Париже (1861), глумление критиков во главе с Э. Гансликом над каждым новым произведением Вагнера и в то же время вера композитора в свои силы, сознание правоты избранного пути позволили по-новому осмыслить и решить тему состязания певцов. Новая опера была задумана как утверждение миссии художника, служащего своим искусством народу и его единству. Носителем действия явился немецкий поэт, музыкант, башмачник Ганс Сакс (1494—1576), чья жизнь неразрывно связана с Нюрнбергом. Мейстерзингеры, в среде которых развертывается действие, — члены средневековых немецких корпораций (преимущественно горожане-ремесленники), занимавшиеся музыкой и поэзией. В их среде все было строго регламентировано, и для того, чтобы получить звание мастера пения (мейстерзингера), претендент должен был пройти ряд ступеней — ученика, подмастерья, певца, поэта, мастера. Но, помимо цеховых правил, существовали не менее строгие музыкальные законы (табулатура); лишь овладев ими, можно было рассчитывать на звание мастера. Нюрнберг XVI в., т. е. в ту пору, когда там жил и творил Сакс, был одним из центров мейстерзанга.

Вагнер изучил большую литературу по этому вопросу, познакомился с оперой А. Лортцинга «Ганс Сакс». Источник сюжета, вернее, основного конфликта, — любовь рыцаря к дочери ремесленника, — Вагнер нашел в новелле Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин и его подмастерья» и созданной на ее основе опере Лортцинга «Оружейник». Почерпнутые композитором сюжетные мотивы были совершенно переосмыслены. Наивные зингшпили Лортцинга послужили лишь точкой опоры. Идейное содержание оперы Вагнера, ее образы, поражающие жизненной силой, созданы творческим гением композитора. Несомненно автобиографичность образа рыцаря и поэта Вальтера Штольцинга, стремящегося войти в ряды

мейстерзингеров и вступающего в конфликт с наиболее консервативными представителями цеха. Не менее «личный» характер носит сатирический образ Бекмессера, которого Вагнер первоначально предполагал назвать Ганс Лик или Фейт Ганслих, прямо указывая на своего врага — Ганслика. Несомненно, что личные мотивы, воспоминания о любви к Матильде Везендонк и «Тристане» звучат в образе Сакса, любящего юную Еву Погнер, но отказывающегося от мечты о счастье. Любовь — удел молодых. Здесь снова оживают мотивы короля Марка из *Тристана и Изольды*. Но, в соответствии с общей комедийной установкой, действие приходит к счастливой развязке.

Сложный идейный и идеологический комплекс мотивов, слагающих основу действия «Мейстерзингеров», слит в одно целое. Личные темы как бы растворены в утверждении высокого назначения искусства, защиты права художника на новаторство, отвержения косных традиций и защиты жизненно важных. «Мейстерзингеры» — произведение реалистическое, правдивое, свободное от мистики и туманности.

Над текстом оперы композитор начал работать в 1861 г., получив от М. Везендонк хранившиеся у нее первоначальные наброски либретто, сделанные в 1845 г. В эту пору окончательно определился стихотворный размер либретто, опирающийся на несколько видоизмененный рифмованный «книтльверс» самого Сакса и примененный Гёте в «Фаусте». Над сочинением музыки Вагнер работал с 1863 г. с перерывом в несколько лет до 1868 г. Мюнхенская постановка сопровождалась триумфальным успехом. Вслед за этим состоялись премьеры в Дрездене (1869), Вене и Берлине (1870).

Молодой франконский рыцарь Вальтер Штольцинг влюблен в Еву, дочь золотых дел мастера Погнера, обещавшего ее руку победителю на состязании мейстерзингеров. Вальтер решает участвовать в состязании, но до этого он должен выдержать испытание. По закону мейстерзанга назначается специальный «метчик» — лицо, которое должно определить достоинства или недостатки претендента. Эта роль выпадает на долю писаря Бекмессера — тупого и бездарного педанта, к тому же видящего в Вальтере соперника: Бекмессер и сам добивается руки Евы. Песня Вальтера, полная вдохновения, нарушает нормы мейстерзанга, да и Бекмессер постарался не пропустить ни одной «ошибки». Вальтер потерпел неудачу, но старейший из мейстерзингеров благородный Ганс Сакс почувствовал в пении Вальтера проявление подлинного таланта. Узнав, что Ева, любящая рыцаря и потерявшая надежду на благословение отца, решает бежать из дома, Сакс, сам любящий Еву, выступает как покровитель их любви и препятствует бегству. Спугнутые появлением Бекмессера (действие происходит вечером на улице, перед домами Евы и Сакса), влюбленные прячутся, а Бекмессер решает спеть серенаду даме сердца. Сакс занят сапожной работой, и стук его молотка мешает Бекмессеру. Они договариваются, что Сакс будет выполнять функции «метчика» ударами молотка по

подошве, отмечая ошибки певца. Сакс беспрерывно стучит молотком. Бекмессер приходит в ярость и поет все фальшивее. Поднимается шум, просыпаются нюрнбержцы, выбегают на улицу; начинается свалка, в которой изрядно достаётся Бекмессеру. Рожок ночного сторожа разгоняет всех. Ева убегает в свой дом, а Вальтера Сакс уводит к себе. Он побуждает рыцаря выступить на соревновании мастерзингеров, записывает его песню, помогает автору советами. Вошедший в дом Сакса Бекмессер, увидев песню, крадет ее, но Сакса это мало тревожит. Бекмессер не сможет воспользоваться песней. Старый поэт благословляет союз Вальтера с Евой и обручение своего ученика Давида (которого он производит в подмастерья) с Магдаленой, кормилицей Евы. На состязании Бекмессер, не разобрав текста украденной им песни, переворачивает слова и мелодию и, жестоко осмеянный, убегает. Выступление Вальтера сопровождается успехом. Он получает руку Евы, золотую цепь и звание мастерзингера. Хор народа, славящий Сакса, завершает оперу.

Партитура «Мейстерзингеров» — одна из вершин искусства Вагнера как в области полифонии, так и оркестра. Широко и разнообразно примененная система лейтмотивов, богатая и выразительная мелодика, светлая лирика, юмор, полнокровная жизненность выгодно отличают произведение. Единственный недостаток — огромные его размеры, длинноты, замедляющие действие. Чистой музыки в опере 4 ч. 5 м., что намного превышает обычные размеры: так, *Свадьба Фигаро* длится 2 ч. 20 м., *Севильский цирюльник* — 2 ч. 10 м., *Фальстаф* — 2 ч. 5 м., *Проданная невеста* — 1 ч. 40 м.

«Нюрнбергские мейстерзингеры» в дореволюционные годы шли в Оперном театре Зимина и Театре музыкальной драмы (здесь яркий образ Бекмессера создал С. Левик). В советское время оперу ставили Большой театр СССР, ленинградский Малый оперный театр, Ленинградский театр оперы и балета, Киевский театр оперы и балета. Опера неоднократно исполнялась по радио.

ОБЕРОН (Oberon) — романтическая опера К. М. Вебера, в 3-х д., либр. Дж. Р. Планше. Первая постановка — Лондон, «Ковент-Гарден», 12 апреля 1826 г., п/у автора.

Последняя опера Вебера, написанная по заказу директора «Ковент-Гардена» Ч. Кэмбла, занимает особое место в творчестве композитора. Музыка «Оберона» блещет поэзией, сказочной фантастикой. Не будь «Оберона», — может быть, не существовало бы ни «Сна в летнюю ночь» Мендельсона-Бартольди, ни скерцо «Королева Маб» из «Ромео и Джульетты» Берлиоза.

В основе сюжета — мотивы сказочной поэмы «Оберон» К. М. Виланда, использующей старофранцузскую повесть о Гюоне де Бордо, а также некоторые ситуации пьес В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» и «Буря». И, конечно, Вебер опирался на традиции Моцарта — особенно на *Похищение из серала* и *Волшебную флейту*.

Оберон и Титания, царь и царица эльфов, рассорились. Они могут примириться в том случае если найдут верных, стойко переносящих испытания влюбленных. Выбор их остановился на рыцаре Гюйоне из Бордо и Реции, дочери калифа Гаруна аль-Рашида. Оберон дарит Гюйону волшебный рог: если в него подуть слабо — исчезает опасность, если подуть сильнее — явится Оберон. По приказу императора Карла Гюйон со своим оруженосцем Шеразмином отправляется в Багдад. Там он должен поцеловать Рецию в присутствии всех и убить того, кто сидит рядом с калифом. Гарун аль-Рашид насильно выдает свою дочь замуж за принца Бабекана. Вбегают Гюйон и Шеразмин. Гюйон целует принцессу, убивает Бабекана, приводит всех в оцепенение звуком волшебного рога и убегает с Рецией. По воле Оберона на влюбленных обрушиваются испытания. Пираты похищают Рецию и продают ее в гарем тунисского эмира. Гюйону удается проникнуть во дворец, но его схватывают и по приказу эмира отправляют на казнь. Его судьбу разделит и Реция. Шеразмин дует в найденный им рог — сначала слабо, и все пляшут, затем сильнее; появляется Оберон и кладет конец испытаниям. Гюйон и Реция являются ко двору Карла, который благословляет молодых супругов.

В музыке «Оберона» сочетаются поэзия, юмор и лирика, ирония и мечтательность. Драматургия строится на контрастах, сменах ситуаций и настроений. Музыка побуждает разрыванность сценария, утверждая тему верности и любви.

ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ (Дуэнья) — лирико-комическая опера С. Прокофьева, в 4-х д. (9 к.), либр. композитора и М. Мендельсон-Прокофьевой. Первая постановка — Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 3 ноября 1946 г., п/у Б. Хайкина.

В основе либретто — текст Р. Шеридана, написанный для оперы «Дуэнья» Т. Линли (1775).

Действие происходит в Испании. Севильский дворянин дон Жером хочет выдать замуж дочь Луизу за старого богатого рыботорговца Мендозу, но Луиза любит молодого и бедного Антонио. Чтобы выйти за него замуж, девушка решает прибегнуть к хитрости, в чем ей помогает ее дуэнья. В платье дуэньи Луиза оставляет дом отца. Параллельно этой сюжетной линии развивается другая, связанная с любовью брата Луизы Фердинанда к Кларе, которую мачеха гонит из дома. В результате многочисленных хитростей Клара выходит замуж за Фердинанда, Луиза — за Антонио, а одуроченный Мендоза, невольно помогавший влюбленным обвенчаться, женится на дуэнье. Дон Жером соглашается благословить брак своих детей, т. к. потеряв богатого зятя в Мендозе, он вознаграждает себя браком сына (Клара принесла богатое приданое).

Музыка проникновенно-лирична и одухотворенна. Образы влюбленных полны высокой поэзии, душевной теплоты, благородства. Им противостоят комически-гротескные фигуры Мендозы, дон Жерома и дуэньи. Однако и эти персонажи — отнюдь не условные театральные

маски. Композитор находит и в них живые черты. Музыка чужда внешней стилизации, подделки под XVIII в., но, обнаруживая органическое родство с традициями комической оперы Моцарта — Россини — Верди, сохраняет индивидуальный стиль Прокофьева.

В настоящее время опера входит в репертуар многих советских и зарубежных театров — в Берлине (ГДР, 1958), Загребе, Неаполе (1959) и др.

ОВОД — опера А. Спадавекиа, в 4-х д. (7 к.), либр. И. Келлера. Первая постановка — Пермь, 8 ноября 1957 г.; Харьков, 29 октября 1958 г.; Рига, 11 апреля 1959 г.; Челябинск, 28 мая 1959 г.; Куйбышев, 31 мая 1959 г. Опера ставилась в Чехословакии (1959).

Роман Э. Войнич, обретший в России вторую родину и написанный в значительной мере под воздействием русского революционного движения, вызвал к жизни несколько опер; среди них — «Овод» А. Зикса (1929), «Овод» В. Трамбицкого (Свердловск, 1929).

Драма главного героя — Артура порождена противоречием между его юношеской чистотой, восторженностью и подлостью католической и буржуазной морали. Юноша чистосердечно рассказывает на исповеди о предстоящей тайной сходке борцов за свободу Италии. Священник выдает полиции тайну исповеди, и Артур невольно становится виновником ареста друзей. Любимая им Джемма называет его предателем и дает пощечину. Артур узнает, что был окружен ложью, что каноник Монтанелли, которого он считал своим учителем и другом, человеком чести, на самом деле его отец. Рушится мир иллюзий Артура. 13 лет спустя (II д.) Артур появляется как революционер Риварес — Овод. Происходит его встреча с Джеммой, которая скорее чувствует, чем узнает в Риваресе Артура. В тот момент, когда вооруженный Овод хочет прорваться сквозь толпу жандармов, Монтанелли призывает его бросить оружие. Овода хватают враги. Слишком поздно узнает Монтанелли, что погубил сына. Овод бесстрашно встречает казнь.

Музыка оперы темпераментна, ярко театральна, эмоциональна. Автор использовал мелодику народной и революционной итальянской песни. В музыкальной драматургии применен принцип лейтмотивов; видоизменение, преобразование их слагает основу симфонического развития.

ОГНИ МЩЕНИЯ — опера Э. Каппа, в 3-х д. (6 к.), либр. П. Руммо. Первая постановка — Таллин, театр «Эстония», 21 июня 1945 г. В 1947 г. опера поставлена в Риге; в Москве — в августе 1950; в декабре 1956 г. — показана во время декады эстонской литературы и искусства.

Действие оперы происходит в 1342 г., во время восстания эстонского народа против германских поработителей. Немецкие феодалы жестоко притесняют и угнетают эстов. Чтобы свергнуть иго захватчиков, необходима помощь, и ее оказывают русские города Новгород и Псков. В Юрьеву ночь зажигаются огни мщения, и восставшие поднимаются на борьбу с врагом. Тяжелой ценой одержана победа. Много мужественных сыновей и

дочерей эстонского народа пало в неравном бою с «псами-рыцарями». Но огни мщения зажглись на вершинах гор, народ, захвативший замок феодалов, грозной лавиной движется на находящийся во власти рыцарей Таллин, где вместе с основной массой восставших разгромит врага.

Таково содержание этой героической оперы, в образах которой ожили не только страницы истории Эстонии, но и события недавнего прошлого — осуществленное Советской Армией освобождение Эстонии от фашистских захватчиков.

ОПРИЧНИК — опера П. Чайковского, в 4-х д. (5 к.), либр. композитора по одноим. трагедии И. Лажечникова. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 12 апреля 1874 г., п/у Э. Направника.

Трагедия Лажечникова — старомодная мелодрама, написанная в 30-х гг. и отличающаяся от драм Кукольника и Ободовского несколько меньшим пафосом и цветистостью. Автор, впрочем, дерзнул показать жестокость самовластия и опричнины. Это неизмеримо правдивее и театральнее сделали позднее Л. Мей в «Царской невесте», А. К. Толстой в «Смерти Иоанна Грозного», А. Островский в «Василисе Мелентьевой», поставленных почти одновременно с «Опричником» в Александринском театре.

Князь Жемчужный разорил семью боярина Морозова, погубил его самого. Но сын Морозова Андрей любит дочь своего врага — Наталью, хотя и не надеется на брак с ней. Желая отомстить врагу, Андрей, по совету своего друга Басманова, решает пойти в опричники. Для этого он вынужден отречься от родной матери, которая, узнав, что сын стал опричником, проклинает его. Но жертва Андрея не оправдана. По требованию царя Наталья должна отвести к нему в покои. Андрей выступает на защиту чести Натальи и проклинает царя. Его ведут на казнь, которую видит его мать.

Ситуации мелодраматически напряжены, напоминая сценические положения опер Мейербера. Музыка «Опричника» проникнута высоким, искренним драматизмом, психологической правдой, вдохновенным лиризмом, глубоко национальна. Некоторые образы, напр., боярыня Морозовой, — выдающееся завоевание музыкального реализма. В «Опричнике» окрепло и возросло мастерство Чайковского — музыкального драматурга, самобытного национального художника.

Наряду с проникновенными лирическими страницами, опера богата превосходными драматическими ансамблями и хорами. Композитор правдиво воссоздал мрачную атмосферу царствования Ивана Грозного. «Опричник» с успехом шел на русской сцене при жизни автора. Среди лучших его исполнителей: М. Славина — Морозова, Н. Фигнер — Андрей, Ф. Шаляпин — Вязьминский. Опера ставилась и ставится на советской сцене (Ленинград, 1930; Свердловск, 1936; Фрунзе, 1957 и др.).

ОРЕСТЕЯ — музыкальная трилогия С. Танеева, в 3-х ч. (8 к.), либр. А. Венкстерна по одноим. трилогии Эсхила: ч. I — Агамемнон, ч. II — Хозфоры (приноси-

тельницы жертв), ч. III — Эвмениды (богини мести). Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 17 октября 1895 г., п/у Э. Крушевского.

Среди оперных произведений, восходящих к «Орестее» Эсхила, — трилогия Ф. Вейнгартнера, «Жизнь Ореста» Э. Кшенека, «Клитемнестра» И. Пиччетти и др. «Орестея» — единственное оперное произведение крупнейшего русского композитора, выдающегося симфониста, теоретика и ученого С. Танеева.

Музыка проникнута духом высокого гуманизма, благородства, этической красоты. Казалось бы, это произведение, написанное на тему, далекую от русской действительности, лежит вне национальных традиций. Однако это не так. Достоевский в речи, посвященной Пушкину, отметил в качестве одного из основных свойств русского искусства отзывчивость на духовную жизнь других народов, имея в виду «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», «Сцены из рыцарских времен» Пушкина и др. Русская музыка продолжила эту славную традицию испанскими увертюрами Глинки, *Орлеанской девы* Чайковского, его же симфоническим воплощением образов Данте и Шекспира, произведениями Римского-Корсакова, в которых запечатлены образы античного мира — Греции («Из Гомера»), Рима («Сервилия»); Польши («Пан воевода»), Испании и т. д. Эти произведения лежат в русле основного направления русского искусства, как и «Орестея».

Танеев не стилизовал музыку, не подражал образам прошлого. Все средства музыкального искусства он посвятил высокой этической цели воплощения трагедии.

Царица Клитемнестра, мстя за гибель дочери, убивает своего мужа Агамемнона. Перед их сыном Орестом встает неразрешимая дилемма: нельзя оставить безнаказанной гибель отца, но и нельзя убить мать. Однако, повинаясь воле Аполлона, он убивает Клитемнестру. Преследуемый богинями мести Эвменидами, он находит убежище в храме Аполлона. Суд старейшин и воля богов оправдывают Ореста в совершенном им злодеянии.

Композитор глубоко воплотил драматическую коллизию, столкновение идей справедливости и насилия, добра и зла, преступления и возмездия. Именно этическая сторона «Орестей» была наиболее близка Танееву. Внешнего драматизма в музыке нет. Она не столько прямо выражает события, поступки, сколько раскрывает их мотивы, внутренний мир героя. Величавость и суровая значительность образов отличают музыку, столь разительно противостоящую *Электре* Р. Штрауса, воплощающей ту же тему, но подчеркнуто экспрессивно.

ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА — опера П. Чайковского, в 4-х д. (6 к.), либр. композитора по трагедии Ф. Шиллера в переводе В. Жуковского и по Ж. Барбье. Посвящена Э. Направнику. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 13 февраля 1881 г., п/у Э. Направника.

Жанна д'Арк — героиня опер французских, итальянских, немецких, испанских композиторов. Среди них — «Жанна д'Арк» Г. Андреоцци, «Жанна д'Арк в Орлеане» Р. Крейцера, М. Карафы, Н. Ваккаи, Д. Пачини, Дж. Вер-

ди, оратория А. Онеггера и др. Образ Жанны д'Арк представлен и на хореографической сцене. В советских театрах идет балет Н. Пейко «Жанна д'Арк».

Чайковский изучал книги по истории Франции, исследования о Жанне д'Арк, продумывая общий план будущей оперы. Ни одна из существовавших обработок темы не удовлетворяла композитора в полной мере. Шиллер, как известно, во многом отошел от исторических фактов, завершив трагедию гибелью героини на поле битвы. У Чайковского Иоанна умирает на костре. Ряд подробностей композитор взял из исторических трудов, а некоторые детали — из сценария оперы М. Мерме и драмы Ж. Барбье. В основном он все же сохранил верность Шиллеру, трагедия которого оставалась лучшей интерпретацией великой темы. Не случайно таким выдающимся событием в русском искусстве явилось позднейшее исполнение роли Орлеанской девы Шиллера гениальной русской актрисой М. Ермоловой.

Работа над сочинением шла с необычайной даже для Чайковского интенсивностью (он сочинял сценарий и либретто). Начатая в декабре 1878 г. опера была завершена в фортепианном эскизе 21 февраля 1879 г., а пять месяцев спустя окончена партитура. Позднее композитор внес в нее ряд изменений, вызванных сложностью партии Орлеанской девы.

Иоанна — плоть от плоти народа. В ее образе сочетаются начала героического и лирического, безграничное мужество, верность долгу, патриотизм, готовность отдать жизнь за отчизну — с женской слабостью, суровость — с нежностью, мистический экстаз — с жадной земных радостей. Многие страницы партии Иоанны полны вдохновенности и благородства (особенно в первых действиях) принадлежат к высшим достижениям Чайковского, да, пожалуй, и всей русской музыки. Композитор органически сочетал героизм с лирикой, психологическую правду с яркой театральностью.

Большую роль в опере играют хоровые сцены. Однако партитура «Орлеанской девы» неравноценна. Напряженность и сила воздействия во второй половине несколько ослабевают. Опера отобразила завоевания Чайковского в области психологической драмы, переклотив их из интимной сферы в грандиозную историческую трагедию. Все произведение, и в особенности заглавная партия, представляет безграничные трудности, и далеко не во всем современный композитору театр сумел с ними справиться. Но если в музыкальном отношении постановка оперы благодаря Э. Направнику и ряду исполнителей находилась на большой высоте, то декоративно-постановочное решение было казенно-трафаретным.

В «Орлеанской деве» сцена на площади перед Реймским собором развевалась в тех же декорациях, что и площадь в *Фаусте* Гуно. Ветхие декорации, чуждые по стилю опере и изображенной в ней эпохе, подержанные костюмы, мизерная обстановка, особенно в сцене коронации, — все это свидетельствовало о равнодушии дирекции императорских театров к новой опере русского композитора. В центре спектакля были М. Каменская,

выдающаяся певица и артистка, мастерски передавшая все богатство чувств и переживаний своей героини, И. Приишников — Лионель и Ф. Стравинский — Дюнуа.

Опера имела шумный успех, но, по-видимому, зритель не столько оценил талантливость и новаторство произведения, сколько увидел в нем уступку Чайковского традициям «большой оперы». Критика отнеслась к опере отрицательно. После спектакля композитору пришлось внести изменения в партитуру, преимущественно в партию Иоанны, транспонировать ее для меццо-сопрано. В 1882 г. опера была поставлена в Праге, в 1886 г. — в Тифлисе, где партии Иоанны и Лионеля пели те же артисты, что и в Мариинском театре. В 1899 г. состоялась постановка на сцене Московской частной русской оперы (Е. Цветкова — Иоанна).

Репертуарной «Орлеанская дева» в дореволюционном театре не стала. Новая сценическая жизнь этого произведения началась в советское время. Крупнейшим событием явилась постановка на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 19 декабря 1945 г. п/у Б. Хайкина (реж. И. Шлепянов, худ В. Дмитриев). Здесь опера получила глубокое и верное истолкование; решающее значение имело исполнение заглавной партии выдающейся советской артисткой С. Преображенской. Образ, созданный ею, был героичен и лиричен, благороден, возвышен и трогателен. Все то, о чем мечтал Чайковский, было осуществлено Преображенской. Из других постановок оперы следует назвать осуществленные в Харькове (1952) и Тбилиси (1957).

ОРФЕЙ (Orfeo) — опера К. Монтеверди, в 5-ти д. с прологом, текст А. Стриджо. Первая постановка — Мантуя, 24 февраля 1607 г.

В основе оперы — античный миф о певце и поэте Орфее, чье искусство умирало диких зверей и приводило в движение скалы. Эвридика, жена Орфея, умерла от укуса змеи. Сила любви Орфея тронула богов подземного царства, и они разрешили ему сойти в мир теней и увести Эвридику, но не оглянувшись на нее. Певец не выполнил это условие и навеки утратил любимую. Этот поэтический миф породил множество опер. Произведение Монтеверди было одним из первых и осталось, наряду с оперой Глюка, самым значительным воплощением мифа об Орфее.

I д. — свадьба Орфея и Эвридики в кругу пастухов и пастухов. II д. — торжественная песнь Орфея прерывается известием о смерти Эвридики. III д. — путь Орфея в царство теней; его пение заставляет сжалиться перевозчика душ умерших; кульминация действия — потрясающий призыв Орфея: «Верните мне мое благо!». IV д. — Орфей, уводя Эвридику, томимый страхом, что Плутон отнимет у него жену, обернулся — и любимая исчезла. V д. должно внести примиряющий аккорд. Бог поэзии и света Аполлон, отец Орфея, превращает сына в полубога и переносит на небо, где забываются земные скорби. Там, среди звезд, Орфей увидит Эвридику.

В музыке с невиданной дотоле силой выражена глубина человеческого чувства. Опера Монтеверди в обра-

ботке композиторов позднейшего времени (К. Орфа и др.) неоднократно ставилась на сцене в наши дни.

ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА (Orfeo ed Euridice) — трагическая опера К. В. Глюка, в 3-х д., либр. Р. Кальцабиджи. Первая постановка — Вена, «Бургтеатр», 5 октября 1762 г., п/у автора. Историческое значение имела постановка оперы в Париже, в театре «Гранд-Опера», 2 августа 1774 г. в новой редакции, по которой партия Орфея, первоначально написанная для контральто, передана тенору. Композитор внес ряд существенных изменений в партитуру. В финале хор заменен большим балетом. Поэт П. Л. Молин создал новый текст.

Постановка «Орфея и Эвридики» вызвала ярые споры в Париже, разделив зрителей на два враждебных лагеря. Сторонники французской школы видели в опере Глюка продолжение и развитие традиций Люлли и Рамо. Поклонники итальянской оперы-серии усмотрели в «Орфее» нарушение правил и традиций, выдвинув Пиччинини в противовес Глюку. Яростный спор глюкистов и пиччининистов получил отражение в обширной современной литературе. Первоначально лагерь пиччининистов был сильным: в нем оказались выдающиеся представители просветительства, такие, как Мармонтель, Лагарп, д'Аламбер и др. Вольтер тоже отнесся к Глюку без симпатии. Однако торжество пиччининистов было временным. Дело заключалось не только в несоизмеримости талантов обоих противников. Пиччинини, пленивший «слух диких парижан» (Пушкин), был композитором яркого и сильного дарования, но тесно связанным с прошлым. Глюк, в отличие от Пиччинини, прокладывал путь в будущее, стремился к правде выражения страстей и чувств, нарушал обветшалые традиции оперы-серии и лирической трагедии. Реформа Глюка осуществлялась не в одном «Орфее». Величие и благородство, строгость музыки, с необычайной, хоть и сдержанной силой передающей настроения горя, отчаяния, страдания, радости, блаженства, явились высшим завоеванием музыкального искусства, определившим новые задачи исполнителей.

Сюжет оперы использует древнегреческий миф о певце и поэте Орфее, потерявшем страстно любимую жену Эвридику, умершую от укуса змеи. В «Метаморфозах» Овидия дана высокопоэтическая интерпретация этой легенды. Предание об Орфее стало излюбленной темой произведений многих композиторов. Помимо драматизма судьбы, Орфей привлекал еще тем, что сам был музыкантом. Миф об Орфее раскрывает величие искусства и прежде всего человека, силой любви побеждающего смерть.

На этот сюжет создано свыше 50 опер. Некоторые из них: «Эвридика» Я. Пери, «Орфей» К. Монтеверди, «Превращенная лира Орфея» Р. Кейзера, его же оперная диалогия «Орфей», «Орфей и Эвридика» И. И. Фукса и др. После Глюка созданы были оперы «Орфей» И. К. Баха, П. Гульельми, И. Г. Наумана, незавершенная опера И. Гайдна и др.

Оперные и балетные воплощения образа Орфея появлялись и в XX в. Это камерная опера А. Казеллы

«Сказание об Орфее» (1932), опера Э. Кшенека «Орфей и Эвридика». Из музыкальных воплощений темы Орфея непреходящее художественное значение, наряду с операми Монтеверди и Глюка, сохранила мелодрама Е. Фомина «Орфей» (1792). Опера Глюка, при всей гениальности музыки, свидетельствовала о том, что композитор вынужден был считаться с властью традиции. Как многие предшественники, Глюк дает счастливый финал, противоречащий мифу: бог любви Амур, вопреки нарушению Орфеем условий, оставленных богами, возвращает Эвридику к жизни. Финальный балет, отмеченный чертами рококо, находится в противоречии с драматургией. Однако не эти уступки духу времени определяют качество произведения. До Глюка никто в опере с такой правдой и глубиной не выразил страданий и горя человека и вместе с тем — всепокоряющей стихии любви, побеждающей суровых богов. Арии Орфея, его плач над гробом, хоры-стенания I д., сцена с фуриями остаются непревзойденными образцами классического стиля.

К этому произведению обращались в XIX в. крупнейшие композиторы и исполнители. В 1859 г. новую редакцию оперы создал Г. Берлиоз, а партию Орфея исполнил П. Виардо. В России опера Глюка была известна уже в XVIII в. Неоднократно исполнялась она и в XIX в. В 1868 г. «Орфей» был поставлен в Мариинском театре с участием Н. Ирецкой, Ю. Платоновой, Е. Лавровской, чье исполнение восхитило Г. Берлиоза (дирижер Э. Направник). Значительнейшей постановкой оперы Глюка в России явился спектакль Мариинского театра 21 декабря 1911 г., осуществленный В. Мейерхольдом и М. Фокиным (худ. А. Головин). Партию Орфея исполнял Л. Собинов, дирижировал Э. Направник. Этот спектакль по органическому единству всех его элементов, по проникновенному исполнению заглавной партии Собиновым следует признать историческим. После Великого Октября «Орфей» исполнялся многократно на концертной эстраде с И. Козловским и М. Максаковой в главных ролях.

ОТЕЛЛО (*Otello*) — опера Дж. Верди, в 4-х д., либр. А. Бойто по одноим. трагедии В. Шекспира. Первая постановка — Милан, «Ла Скала», 5 февраля 1887 г., п/у Ф. Фаччо (Ф. Таманьо — Отелло, В. Морель — Яго, Р. Панталеони — Дездемона). На этот же сюжет написано еще несколько опер, в т. ч. Дж. Россини. В России «Отелло» был поставлен впервые в Петербурге в Мариинском театре 26 декабря 1887 г. п/у Э. Крушевского (Н. Фигнер — Отелло, Э. Павловская — Дездемона, А. Чернов — Яго); Москва, спектакль итальянской частной оперы, февраль 1890 г.; Большой театр, 15 января 1891 г., п/у И. Альтани.

В 1879 г. Бойто предложил Верди тему «Отелло». Композитор не сразу решился приступить к сочинению оперы. В 1884 г. он начал работу над произведением, которую закончил 1 ноября 1886 г. Творение это — итог долгих и глубоких размышлений автора, опиравшегося на помощь драматурга, поэта и музыканта Бойто. Опера существенно отличается от трагедии, ее композиция бо-

лее сконцентрирована. Верди и Бойто отбросили I д. трагедии, всю предысторию любви и бегства Дездемоны из дома отца, рассказ Отелло в сенате. Буря, открывающая действие, ничего общего не имеет с традиционными оперными «грозами». Тревога и волнение за судьбу героя рисуют отношение народа к Отелло; мужество и сила, с которой герой преодолевает разбушевавшуюся стихию, — лучшая характеристика Отелло, появляющегося впервые на сцене как бы на гребне музыкальной волны. Этому принципу действенной музыкальной характеристики Верди остался верен на протяжении всей оперы.

В «Отелло» нет вставных, дивертисментных эпизодов. Сцена пирушки, песня Яго (I д.) движут действие, ибо вызывают спровоцированную им стычку между Кассио и Родриго, ранение Монтано, гнев Отелло. Отелло в пределах I д. показан как мужественный и доблестный воин, властный начальник (усмирение ссоры), а в финале I д. — как нежный и страстно влюбленный супруг (дуэт с Дездемоной, в котором проходит драматургически столь важная тема любви; в последний раз ей дано прозвучать в финале оперы — в сцене гибели Отелло).

В опере динамизирована, усилена и укрупнена роль Яго. Верди и Бойто придавали этому образу такое значение, что композитор некоторое время даже собирался назвать его именем оперу. Яго, по Верди — Бойто, не только завистник, негодяй, клеветник, но и демон зла, олицетворение темных и гнусных сторон человеческой души. Введенный композитором и либреттистом развитый монолог (II д.), в котором Яго пытается утвердить свою «философию» ненависти к человеку, презрение к нему, — своеобразное кредо героя. Несомненная связь Яго с Мефистофелем и Ричардом III. Но монолог, исполненный титанической и зловещей силы, — не только самохарактеристика Яго. В нем сосредоточен тематический материал, связанный с действенной функцией Яго, — от отголосков его застольной песни (козни против Кассио) до мотивов подозрений Отелло в неверности Дездемоны, внушаемых Яго. То, что «нечистые» интонации Яго оплетают душу Отелло, означает духовный крах Отелло. Но тема всевластия зла, абсолютная для мизантропа, скептика Бойто, не характерна для Верди, глубоко постигавшего мир в его противоречиях и твердо верившего в победу добра. Поэтому не тема всевластия зла, не кредо Яго определяют концепцию оперы, и не Яго, в конечном счете, направляет развитие действия. Верди писал: «Мне говорят и пишут все время об «Яго». Я отвечаю всем: «Отелло», а не «Яго», еще не окончен!» А они все твердят свое: «Яго» — «Яго». Он (это правда) демон, который движет всеми, но Отелло — это тот, кто действует, любит, ревнует, убивает и сам кончает жизнь самоубийством. Было бы лицемерием не назвать оперу «Отелло» из-за страха сравнений с Россини... Я предпочитаю, чтобы обо мне говорили: он вступил в борьбу с титаном и был побежден, — не жели услышать: он пытался укрыться под названием „Яго“».

Действительно, главный герой оперы — Отелло. Он veramente поддается наветам Яго, темное начало побеждает, тускнеет его душевный мир, им овладевает отчаяние. Яго мог унизить Отелло, толкнуть на преступление, но он бессилён возвыситься до Отелло, который, узнав о невинности Дездемоны, искупает свою вину, убивая себя у ее смертного ложа. Путь Отелло в опере — это путь от высот счастья к бездне горя и ужаса и к конечному очищению, просветлению, победе добра. Верди все внимание сосредоточил на психологическом раскрытии драмы Отелло — Дездемоны. Музыка гениально передает все перипетии действия, рисует законченные портреты героев. Вершин драматизма Верди достигает в IV д. — в сцене Дездемоны, ее «Песне про иву», звучащей горестным предчувствием собственной судьбы, ее молитве и потрясающем по драматизму возгласе «Ах, Эмилия», в сцене убийства Дездемоны и самоубийства Отелло. Верди в «Отелло» почти не пользуется законченными вокальными номерами, добиваясь непрерывности музыкально-сценического действия, на кульминации которого возникают вокальные монологи или ансамбли (дуэт в финале I и II д., септет в финале III д.).

Опера создавалась в сложной обстановке, когда все сильнее в европейской музыке сказывалось воздействие принципов и стиля музыкальной драматургии Вагнера. От Верди многие ожидали сознательного противопоставления и опровержения этих принципов. Другие, напротив, восприняли «Отелло» как уступку немецкому композитору. Верди сохранил верность идеалам итальянской национальной оперы, но, будучи передовым художником он не мог стоять в стороне от процесса развития музыки, игнорировать опыт Вагнера и Бизе. Конечно, «Отелло» — не музыкальная драма в вагнеровском смысле, она противостоит *Тристану и Изольде* концепционно и стилистически; в ней нет ни мистики, ни обреченности, ни экзальтации поэмы любви — смерти. Но вагнеровские искания в области гармонии и мелоса не прошли мимо Верди, как и Вагнер не прошел мимо современных ему французских и итальянских опер. Верди сохранил верность законам реализма, психологической правды, воплощенной в единстве вокального и оркестрового начал, не гипертрафировал ни одного из них. Герои Верди — Шекспира живые люди, а не абстрагированные носители эмоций. Музыка выражает их страсти и характеры.

Постановка «Отелло» явилась не только триумфом композитора, но и национальным торжеством Италии. На спектакль съехались представители многих театров мира, политические деятели. Ничего подобного не было на первом представлении *Кольца нибелунга* или «Парсифаля». Верди во время исполнения I д. находился за кулисами. С помощью листа жести он имитировал грохот грома в начальной сцене бури. Но, по свидетельству современников, театральный гром, буря оркестра и хора не могли сравниться со шквалом аплодисментов, раздавшимся после окончания I д. и финала оперы. Милан, где состоялась премьера, присвоил Верди звание почет-

ного гражданина города, и на торжественном приеме в честь композитора прозвучало справедливое сравнение его с Шекспиром: «У того и другого — то же титаническое богатство колорита, та же мощь создания характеров. От строк английского поэта и мелодий итальянского маэстро веет тем же дыханием трагизма, которое наполняет нас дрожью и вызывает слезы». Однако Верди остался не удовлетворен постановкой, трафаретностью декораций и костюмов. Не все удовлетворило его и в исполнении.

Опера совершала победное шествие по сценам мира: 1888 г. — была поставлена в Гамбурге, 1890 — в Берлине, 1894 — в Париже. В России опера завоевала успех, найдя замечательных исполнителей в лице М. и Н. Фигнеров. Однако в репертуаре театра «Отелло» все же не занял того места, какое закрепилось за предыдущими творениями композитора. Сложность партитуры, отсутствие законченных, бравурных номеров, огромные требования, предъявляемые к исполнителям, делали оперу менее выигрышной. Д. Мональди, исследователь творчества Верди, писал о последних двух его операх: «Для истории такие достижения, как «Отелло» и «Фальстаф», останутся всегда великими, может быть, даже большими, чем их оценили в прошлом. Но для широких кругов поклонников Верди связанная с ним легенда оканчивается *Аидой*». Новая страница истории великой оперы открылась в XX в. Русский театр выдвинул гениального истолкователя заглавной партии в лице И. Ершова, передавшего во всем богатстве сложный мир образа, его нравственное величие и трагизм судьбы, всю силу борьбы со злыми наветами Яго. Гениальный мастер выразительной и правдивой декламации, Ершов нашел ключ к речитативам Верди. Созданный им образ был высоким примером музыкально-сценического единства. Советский театр нашел общее верное решение оперы (постановки Н. Смольникова в Большом театре СССР и в Киевском театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко). Лучшие исполнители партии Отелло — Н. Озеров, Н. Печковский, Ю. Кипоренко-Даманский и др. Опера входит в репертуар многих театров СССР, начиная с ленинградского Малого оперного. На Западе лучшие исполнители главных партий — М. дель Монако, Дж. ди Стефано, Т. Гобби, Р. Тебальди. Замечательная постановка «Отелло» осуществлена в «Комише опер» (ГДР).

ПАЯЦЫ (I Pagliacci) — опера Р. Леонкавалло, в 2-х д. с прологом, либр. композитора. Первая постановка — Милан, театр «Даль-Верме», 21 мая 1892 г., п/у А. Тосканини. Вслед за этим была поставлена в других городах Италии и за рубежом.

Опера была написана для конкурса, организованного издателем Сонцоньо (1890). В основе сюжета — подлинное происшествие, свидетелем которого был Леонкавалло в раннем детстве: ревнивый актер странствующей труппы во время представления убил неверную жену и ее любовника. Происшествие оставило глубокий след

в сознании будущего композитора. В то же время исходная ситуация (вторжение жизни в спектакль) построена по излюбленной в литературе конца XIX в. схеме — достаточно вспомнить «Зеленого какаду» А. Шницлера или «Табарена» П. Феррье (Леонкавалло заимствовал некоторые ситуации из последней пьесы). Умело составленное либретто, ярко театральная музыка определили успех оперы. Мелодика Леонкавалло доходчива, вокальные партии благодарны для исполнителей. Несмотря на то, что автор стремился утвердить на сцене «правду» (его опера — одно из ярких явлений веризма), все ситуации и средства выразительности грешат подчеркнутым мелодраmatизмом. Превосходное знание законов сцены и драматического талант, умение использовать наиболее выгодно оперные приемы объясняют успех «Паяцев». Многие мелодии оперы — пролог, ария Канио «Смейся, паяц», ария Недды, серенада Арлекина — принадлежат к наиболее популярным в оперной литературе. «Паяцы» — единственная репертуарная опера Леонкавалло.

На русской сцене впервые — Москва, Большой театр, 11 ноября 1893 г., затем 23 ноября 1893 г. на сцене Мариинского театра (Н. и М. Фигнеры, А. Чернов, Л. Яковлев). Опера быстро сделалась репертуарной. В главных партиях выступали крупнейшие оперные певцы мира: Э. Карузо, М. Баттистини, Б. Джильи, М. дель Монако и др.

ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА (Pelleas et Melisande) — лирическая драма К. Дебюсси, в 5-ти д., текст по одноименной пьесе М. Метерлинка. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 30 апреля 1902 г., п/у А. Мессаже. На русской сцене впервые — Петроград, Театр музыкальной драмы, 1915 г., п/у Г. Фительберга.

«Пеллеас и Мелизанда» занимает особое и своеобразное место в истории музыкального театра. Это высшее завоевание импрессионизма в опере; тончайшая звукопись раскрывает душевную жизнь человека. Замысел произведения, его стиль, образы противопоставлены вагнеровской музыкальной драме, в частности — *Тристану и Изольде*, с их подчеркнутой экспрессией и экзотичностью. Внешнего действия в «Пеллеасе и Мелизанде», как и в символистской драме Метерлинка, послужившей основой для оперы (текст пьесы сохранен, только несколько сжат), очень мало. Все происходящее на сцене совершается как бы в глубине души героев, и только отзвуки этого интенсивного процесса получают внешнее выражение.

В опере преобладает декламационное, речитативное начало, стремление воплотить живые интонации речи. На музыке Дебюсси явственно сказывается воздействие Мусоргского, которого автор «Пеллеаса» высоко ценил. Но в опере французского автора нет той мощной реалистической силы, правды выражения, демократизма, которые характерны для творчества великого русского композитора. Дебюсси использовал некоторые приемы и средства выражения Мусоргского, но поставил их на службу другим целям. «Пеллеас и Мелизанда» — произведение глубоко своеобразное, связанное

с национальной французской традицией романтической и лирической оперы. Уделяя большое внимание вокальному началу, Дебюсси мастерски использует оркестр. Он создает зыбкую и таинственную атмосферу действия и досказывает то, что недоговорено героями.

История горестной любви Мелизанды и Пеллеаса, страданий ревнивого мужа-братоубийцы Голо воплощены в музыке с удивительной проникновенностью. Отсутствие внешнего драматизма и острой конфликтности (такова сознательно поставленная композитором задача) восполняется поэтической передачей настроения и колорита, преимущественно сумеречного, просветляющегося лишь в эпизодах, воплощающих тему любви. В опере нет закругленных номеров (арий) и ансамблей. Музыка струится как бы непрерывным потоком. «Пеллеас» оказал заметное влияние на музыкальное искусство, на утончение средств выражения, но драматургические принципы Дебюсси дальнейшего развития не получили.

Опера Дебюсси исполнялась и исполняется на многих сценах Европы, прежде всего Франции.

ПЕТР ПЕРВЫЙ — музыкально-драматические фрески А. Петрова, в 3-х д., либр. Н. Касаткиной и Вл. Васильева. Первая постановка — Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1975 г.

Образ Петра I получил яркое воплощение в русской и советской литературе, в драматическом театре, живописи, кино.

Одним из первых советских композиторов, создавших образ Петра, был В. Щербачев, автор талантливой комической оперы «Табачный капитан». Произведение А. Петрова, жанр которого автор определил как музыкально-драматические фрески, в отличие от предшественников, охватывает жизнь Петра от юности до победы над шведами.

Опера рисует картины (десять фресок) жизни Петра на историческом фоне, раскрывая ожесточенную борьбу новой России и старой, которая в лице Софии и церковников яростно сопротивлялась преобразованиям.

Автор не идеализирует Петра, но стремится передать сложность и противоречивость его характера. В музыке получили отражение судьба народа, испытания, выпавшие на его долю, мужество, сила и красота народной души.

Произведение А. Петрова опирается на традиции русской исторической оперы, прежде всего на традиции «Хованщины» М. Мусоргского.

ПИКОВАЯ ДАМА — опера П. Чайковского, в 3-х д. (7 к.), либр. М. Чайковского по одноим. повести А. Пушкина. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 5 декабря 1890 г., п/у Э. Направника; Киев, 17 декабря 1890 г., п/у И. Прибыка; Москва, Большой театр, 4 ноября 1891 г., п/у И. Альтани.

Замысел оперы возник в 1889 г. после знакомства Чайковского с первыми картинами либретто «Пиковой дамы», предназначавшегося для Н. Кленовского, но отвергнутого им. Во время совещания у директора императорских театров И. Всеволожского (декабрь 1889 г.)

было решено, что вместо александровской эпохи действие оперы будет перенесено в екатерининскую. Тогда же внесены были изменения в сцену бала и намечена сцена Зимней канавки. Работа над оперой развевалась с такой интенсивностью, что либреттист не поспевал за композитором, и в ряде случаев Петр Ильич писал текст сам (плясовой песни во 2-й к., хора в 3-й, арии Елецкого «Я вас люблю», арии Лизы в 6-й к. и др.). Чайковский сочинял во Флоренции с 19 января по март 1890 г. Вчерне «Пиковая дама» написана за 44 дня; к началу июня была закончена и партитура. Вся опера написана менее чем за пять месяцев!

«Пиковая дама» — вершина оперного творчества Чайковского, произведение, в котором как бы обобщены его высшие завоевания. Опера существенно отличается от повести Пушкина не только по сюжету, но и в трактовке характеров, социального положения героев. В повести и Лиза — бедная воспитанница Графини, и инженерный офицер Герман находятся на одной ступени социальной лестницы. В опере Лиза — внучка и наследница Графини. У Пушкина Герман — одержимый манией богатства честолюбец; для него Лиза — только средство к достижению богатства (возможность овладеть тайной трех карт). В опере тайна и богатство являются не целью, а средством, при помощи которого Герман мечтает преодолеть отделяющую его от Лизы социальную пропасть. Во время борьбы оперного Германа за тайну трех карт сознанием его овладевает жажда богатства, средство подменяет цель, безумие азарта извращает его нравственную природу, и только умирая, Герман освобождается от безумия. Изменена и развязка. У Пушкина Герман, потерпев неудачу, сходит с ума; в опере он кончает с собой. Лиза в повести выходит замуж и сама обзаводится воспитанницей. В опере она кончает жизнь самоубийством. Либреттистом и композитором введены новые действующие лица (князь Елецкий), изменен характер некоторых сцен и атмосфера действия. Фантастика в повести дана как бы несколько иронически (призрак Графини шаркает туфлями). В опере фантастика полна жути. Несомненно, что образы повести Пушкина трансформировались в опере, приобрели черты углубленного психологизма. Неоднократно делались попытки сопоставления музыки «Пиковой дамы» с духовной атмосферой романов Достоевского. Это не вполне точно.

«Пиковая дама» — психологическая и социальная драма, в которой истинная любовь вступила в конфликт с социальным неравенством, где, пользуясь словами Маркса, показана фальсифицирующая власть денег. Счастье Лизы и Германа неосуществимо в мире, в котором они живут, — лишь в «пасторали» бедные пастушка и пастушок соединяются вопреки воле Златогора. «Пиковая дама» продолжает и обогащает принципы лирической драмы, созданной в *Евгении Онегине*, переводя ее в трагедийный план. Несомненна родственность образов Татьяны и Лизы и в какой-то мере Германа (1-й картины) с Ленским, близость жанровых сцен 4-й

картины «Онегина» с некоторыми эпизодами 1-й картины «Пиковой дамы».

Однако между обеими операми больше различия, чем сходства. «Пиковая дама» связана с настроениями последних трех симфоний Чайковского (предваряет Шестую). Тема рока, злой силы, губящей человека, играющая существенную роль в музыкальной драматургии Четвертой и Пятой симфоний, выступает, хотя и в ином обличье, в «Пиковой даме». Концепция Чайковского лишена фатализма; рок, или судьба, в понимании композитора в данном случае — всевластие денег, богатства. Чайковский не был революционером, не думал о необходимости изменения социального строя, но, как и все передовые люди России, задыхался в давящей атмосфере самодержавия. Мысль его мучительно билась в путях противоречий. В последние годы жизни Чайковского, как раньше Тургенева, тревожила и страшила черная бездна смерти, небытие, означающее конец всего, и прежде всего — творчества. Мысль о смерти и страх смерти преследуют Германа. И несомненно, что композитор здесь передал герою собственные чувства. Тему смерти несет образ Графини — недаром таким ужасом при встрече с ней обьят Герман. Но и Герман, связанный с нею «тайной силой», страшен Графине — он приносит ей гибель. И хотя Герман кончает жизнь самоубийством, он как бы повинует чужой воле.

В воплощении темных и зловещих образов (кульминация их в 4-й и 5-й к.) Чайковский достиг высот, которых не знает мировая музыка. С той же мощью воплощено в музыке светлое начало любви. По чистоте и проникновенности, одухотворенности лирики образы любви в «Пиковой даме» непревзойденны. Несмотря на то, что жизнь Лизы загублена, как загублена и жизнь ее невольного убийцы, смерть бессильна убить любовь, торжествующую в последний миг жизни Германа.

Гениальная опера, в которой все элементы слиты в неразрывное вокально-симфоническое целое, в первых прижизненных спектаклях все же не была раскрыта полностью, хотя Мариинский театр отдал постановке лучшие силы. Большой успех имели исполнители во главе с Н. Фигнером, который в свойственной ему ярко театральной, подчеркнуто экспрессивной, драматизированной манере убедительно и впечатляюще проводил партию, заложив основы ее сценической традиции. Сходный характер носило исполнение той же партии М. Медведевым (Киев, Москва). В первых постановках — петербургской и московской — выдающегося успеха добились А. Крутикова и М. Славина в партии Графини.

Общий строй спектаклей — нарядный, пышный — был далек от замысла композитора. И успех тоже казался внешним. Величие, грандиозность трагедийной концепции оперы, ее психологическая глубина раскрылись позднее. Оценка критики (за некоторыми исключениями) свидетельствовала о непонимании музыки. На представителей власти опера произвела неблагоприятное впечатление. Однако все это не могло помешать сценической судьбе великого произведения. Оно все более

властно входило в репертуар театров, сравнившись в этом отношении с *Евгением Онегиным*. Слава «Пиковой дамы» перешагнула рубеж. В 1892 г. опера была поставлена в Праге, в 1898 — в Загребе, в 1900 — в Дармштадте, в 1902 — в Вене п/у Г. Малера, в 1906 — в Милане, в 1907 — в Берлине, в 1909 — в Стокгольме, в 1910 — в Нью-Йорке, в 1911 — в Париже (русскими артистами), в 1923 — в Хельсинки, в 1926 — в Софии, Токио, в 1927 — в Копенгагене, в 1928 — в Бухаресте, в 1931 — в Брюсселе, в 1940 — в Цюрихе, Милане и т. д. В дореволюционной России и в Советском Союзе не было и нет оперного театра, в репертуаре которого отсутствовала бы «Пиковая дама».

В первом 15-лети XX в. в русском театре выдвинулись первоклассные исполнители основных партий великой оперы, и среди них А. Давыдов, А. Бонавич, И. Алчевский (Герман), отказавшиеся от мелодраматических преувеличений своих предшественников. Выдающихся результатов добился в работе над партитурой в московском Большом театре С. Рахманинов. Преемниками его в истолковании «Пиковой дамы» были В. Сук, руководивший исполнением оперы до 20-х гг., Э. Купер, А. Коутс, В. Дранишников и др. Из зарубежных дирижеров лучшими истолкователями оперы явились Г. Малер и Б. Вальтер. Постановку осуществляли К. Станиславский, В. Мейерхольд, Н. Смолич и др.

Среди исполнителей оперы за ее долгую жизнь — крупнейшие артисты: Ф. Шаляпин — Томский, К. Держинская, Н. Обухова — Полина, Н. Озеров, Н. Ханаев, Н. Печковский, Ю. Кипоренко — Даманский, Г. Нэлепп — Герман, С. Преображенская — Графиня и др.

ПИСЬМА ЛЮБВИ — моноопера В. Губаренко в 4-х частях, либр. композитора по новелле А. Барбюса «Нежность». Первое исполнение — Киев, 11 мая 1972 г.

Жанр монооперы, т. е. музыкально-сценического произведения с одним исполнителем, носит камерный характер. Лирический герой (чаще — героиня) показан в решающий, поворотный час своей жизни. Такова, в частности, наиболее известная моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос».

«Письма любви» В. Губаренко являются одной из первых попыток перенесения принципов монооперы в советскую музыку. В произведении Пуленка, хотя на сцене только один персонаж, зритель-слушатель как бы становится свидетелем драматического диалога с незримым партнером. Структура оперы В. Губаренко иная — в большей степени лирическая, что обусловлено исходной драматической ситуацией.

Героиня оперы, чей голос звучит как бы «за кадром», перед самоубийством написала своему возлюбленному четыре письма, которые будут ему переданы в определенные сроки — через день, спустя год, через десяти и через двадцать лет. О том, что она умерла, он узнает только из последнего письма, когда боль утраты и само воспоминание о ней ослабевают. Эти четыре письма — четыре этапа посмертной жизни любви — составляют в опере

своеобразный внутренний монолог, правдиво и искренне выраженный в музыке.

ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ — опера С. Прокофьева, в 3-х д. (10 к.), либр. композитора и М. Мендельсон-Прокофьевой. Первое исполнение (закрытый просмотр) — Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 3 октября 1948 г., п/у Б. Хайкина. Премьера — Москва, Большой театр, 7 октября 1960 г.

В основе оперы — одноименная повесть Б. Полевого. Произведение Прокофьева опрокидывает привычные представления об оперности. Главный герой — Алексей, тяжелораненый советский летчик, сбитый фашистами в бою, оказался в тылу врага. 18 дней он добирался до советских людей. Измученного, умирающего, его нашли в лесу дети, колхозники укрыли его от врага, а затем сообщили на аэродром о спасении летчика. Доставленному в госпиталь Алексею ампутировали обе ступни. Жизнь его спасена, но Алексей убежден в том, что быть летчиком он не может. Под влиянием раненого комиссара, находящегося с ним в одной палате, Алексей постепенно начинает понимать, что не все потеряно. Он решает во что бы то ни стало снова стать летчиком и, побеждая мучительную боль, приучает себя ходить на протезах. Примером мужества для него становится комиссар, умирающий на глазах Алексея. Алексей ничего не сообщил о себе невесте, живущей в другом городе, т. к. боялся оказаться ей в тягость. С большим трудом ему удается убедить комиссию, что он может вернуться в строй как военный летчик. Напряжением воли, упорной тренировкой Алексей добивается права снова взяться за штурвал. В первом же воздушном бою он сбил три фашистских машины. К Алексею приезжает Ольга: она давно все знала. Ее любовь к Алексею стала еще сильнее и выше.

Прокофьев сумел доказать, что нет тем, не могущих быть воплощенными в опере. В центре внимания композитора — не натуралистический показ физических страданий тяжелораненого, а духовная сила, мужество советского человека. Опера насыщена песенными интонациями; нигде прежде автор не давал так полно проявиться своему мелодическому дару. В то же время композитор отвергает бытописание, ложную «оперность» и красоту.

ПОРГИ И БЕСС (Porgy and Bess) — опера Дж. Гершвина, в 3-х д. (9 к.), либр. Дюбоса Хейуарда и Айры Гершвина. Первая постановка — Бостон, 30 сентября 1935 г.

В основе либретто — пьеса Дюбоса и Дороти Хейуард. Действие происходит в негритянском квартале Чарльстона (Южная Каролина) в начале 30-х гг. Калека Порги любит Бесс, любовницу портового грузчика Кроуна. Во время игры в кости хмельной Кроун убивает грузчика Роббинса и скрывается. Бесс решает поселиться у Порги. Однако Кроун снова удается подчинить себе Бесс. Девушка любит Порги и просит защитить ее от Кроуна. Ночью, когда Кроун хочет пробраться в каморку Бесс, Порги вонзает ему нож в спину. Полиция

задерживает Порги, а Бесс, убежденная, что он не выйдет из тюрьмы, становится сожительницей торговца наркотиками, который увозит ее в Нью-Йорк. Порги возвращается — его вызвали в полицию только как свидетеля. Узнав об уходе Бесс, калека решает отправиться на ее поиски. Коза, запряженная в тележку, повезет его к Бесс.

Несомненно сочувствие автора к жителям негритянского квартала, людям, выброшенным на дно жизни. Музыка использует мелодии негритянских спиричуэлс (духовных песнопений) и ритмы джаза. Она передает душевный мир героев, их страшную жизнь. В музыке заложена подлинная человечность, любовь к людям, искренний лиризм, задушевность. Опера исполнялась в СССР на концертной эстраде и по радио; в 1956 г. негритянская труппа США «Эвримен опер» показала «Порги и Бесс» в Москве и Ленинграде.

ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ (*Die Entführung aus dem Serail*) — зингшпиль В. А. Моцарта в 3-х д., либр. К. Ф. Бретцнера, свободно обработано Г. Стефани-младшим. Первое исполнение — Вена, «Бургтеатр», 16 июля 1782 г.

Пьеса лейпцигского драматурга Бретцнера «Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля» опирается на мотивы и темы, неоднократно использованные в литературе. Историки музыки нашли множество источников фабулы «Похищения из сераля», в т. ч. английские комические оперы «Пленница» (1760) и «Султан, или Бегство из сераля» И. Бикерстафа. Тема эта столь распространена, что указать непосредственный источник пьесы едва ли возможно. Либретто К. Ф. Бретцнера было написано для комической оперы И. Андре, поставленной в Берлине (1781). Текст привез в Вену актер Г. Стефани, переделавший его для Моцарта. Новая редакция либретто обогатила его, отчетливее стало утверждение идеи добра как коренного свойства человеческой природы. Все изменения и переработка текста были произведены при участии Моцарта. Сохранив основные линии сюжета, композитор углубил его. В особенности это относится к образу паши Селима и финалу оперы.

Констанца, невеста молодого испанца Бельмонта, попала в сераль (гарем) турецкого паши Селима, безуспешно домогающегося ее любви. Педрилло, слуга Бельмонта, желая помочь своему господину, проникает во дворец паши под видом садовника, в чем ему помогает служанка Констанцы Блондхен. Вслед за Педрилло на службу к Селиму как архитектор принят и Бельмонт. Начинаются приготовления к бегству, которым мешает глупый, самодовольный, недоверчивый, всех подозревающий управитель паши — Осмин. Однако Педрилло удается успокоить Осмина, который мечтает жениться на Блондхен. Ночью, напив Осмина, влюбленные бегут из сераля, но неосторожность капитана, помогавшего беглецам, будит уснувшего Осмина. Стража ловит беглецов, и они предстают перед разгневанным Селимом. В финале пьесы Бретцнера паша узнает в Бельмонте своего пропавшего сына, отсюда — счастливая развязка.

Моцарт нашел более глубокое и драматическое решение. Бельмонт — сын не паши, а его злейшего врага. Гибель юноши неизбежна. Однако благородный Селим, олицетворяющий свойства «естественного человека», свободен от мстительности. Он говорит в финале, обращаясь к счастливым влюбленным: «Нет ничего ужаснее, чем месть; быть человечным, добрым и уметь бескорыстно прощать — это высокая способность души». Моцарт внес в текст этическое начало, а музыка его заложила основы австро-немецкой комической оперы. Музыка пленяет лирической красотой, силой выражения, изяществом, яркой характерностью и прежде всего единством и цельностью драматургии.

Все элементы действия подчинены целому, стилистически все необычайно органично, каждый из героев — и носители благородного лирического начала, и комические персонажи — не маски, а живые люди. Моцарт не ставил перед собой задачи передавать турецкий колорит, т. к. его произведение выросло на австрийской народной почве. Начиная с «Похищения из сераля» Моцарт утверждается на позициях реализма.

Первое представление оперы состоялось вопреки интригам завистников, среди которых называют и А. Сальери. Некоторые современники сочли музыку «грубой», и даже покровительствовавший композитору император Иосиф II заметил автору: «Слишком хорошо для наших ушей и чрезмерно много нот, милый Моцарт», — на что композитор ответил с достоинством: «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество». Наиболее проницательные современники сумели оценить шедевр Моцарта. Гёте писал Целтеру: «Все наши стремления к простоте и самоограничению оказались напрасными, когда появилось «Похищение из сераля» Моцарта». Высоко оценил гениальную оперу и Вебер — преемник Моцарта. «Похищение из сераля» вскоре после первой постановки сделалось одной из самых популярных опер также за пределами Австрии и Германии. С тех пор она не сходит со сцены.

Впервые в России опера Моцарта была исполнена в начале XIX в. немецкой труппой. На русской сцене — Петербург, 18 декабря 1816 г., с участием В. Самойлова, Г. Климовского, Н. Семенов и др. В начале XX в. партию Констанцы исполняла в ученическом спектакле Московской консерватории А. Нежданова. Постановка оперы на советской сцене осуществлена К. Марджанишвили (Марджановым) — Петроград, Театр комической оперы (1920). В 1925 г. Малый оперный театр в Ленинграде поставил «Похищение из сераля» п/у С. Самосуда; спектакль отличался высокими музыкальными достоинствами (Е. Степанова, Р. Горская — Констанца, С. Балашов — Бельмонт, П. Журавленко — Осмин).

ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА (*Prodaná nevěsta*) — комическая опера Б. Сметаны, в 3-х д., либр. К. Сабины. Первая постановка — Прага, «Временный театр», 30 мая 1866 г. (1-я ред.); Петербург 3 (15) мая 1870 г. (окончат. ред.).

Поражение Австрии в войне 1859 г. вынудило «ло-
скутную монархию» из страха перед революцией не-
сколько ослабить политический гнет в Чехии. В Праге
был создан Национальный театр (раньше был только
немецкий). В обстановке патриотического подъема ро-
дился замысел «Проданной невесты». Несмотря на то,
что сюжет лишен политической остроты и рисует сцены
сельской жизни, эта опера — ярчайшее воплощение на-
родного оптимизма, веры в свободу и счастье. По глу-
бокому своеобразие, демократизму музыкального язы-
ка, классическому совершенству «Проданная невеста»
— произведение, единственное в своем роде. Но чем
ярче и полнее выражено в творении искусства нацио-
нальное начало, тем более интернациональный характер
оно приобретает. «Проданная невеста» вошла в репер-
туар всех оперных театров мира.

Сюжет оперы несложен. Маженка, дочь крестья-
нина Крушины, любит Еника, но должна, повинаясь
воле родителей, выйти замуж за глупого Вашека, сына
сельского богатея Миши. Маженка хочет сохранить
верность возлюбленному, хотя не знает, кто он и отку-
да. Ей известно только, что его выгнала из дому маче-
ха. Сват Кецал хочет обсудить условия брачного кон-
тракта, но Маженка отказывается от Вашека. Кецал
отправляется в корчму, чтобы уговорить Еника усту-
пить свои права на Маженку, обещая ему за это 300 зо-
лотых. Еник после долгих уговоров соглашается «про-
дать» невесту, но при условии, что она выйдет замуж
только за сына Миши. Кецал, не подозревающий, что
Еник — сын Миши от первого брака, соглашается. До-
говор подписан, и Еник получает деньги. Его поступок
вызывает общее негодование. Тем временем в село
является странствующая цирковая труппа, и Вашек
влюбляется в танцовщицу, цыганку Эсмеральду. Он
поддается на ее уговоры и заменяет одного из актеров,
выступив в роли дрессированного медведя. Маженка,
возмущенная поступком Еника, отталкивает его, когда
он хочет объяснить ей все. Желая отомстить неверно-
му, она объявляет, что готова выйти замуж за сына
Миши. Еник открывает, что он и есть сын Миши. Ма-
женка счастлива. Вашек в медвежьей шкуре становит-
ся посмешищем крестьян. Ни о каком браке его с Ма-
женкой не может быть и речи. В дураках остался сват
Кецал, который уплатил 300 золотых Енику, да еще
помог ему жениться на Маженке.

Первая постановка оперы, совпавшая с событиями
австро-прусской войны, прошла почти незамеченной.
Начиная с новой постановки (осень 1866 г.), успех
возрастал. Для намечавшегося в сезон 1868/69 г. спек-
такля в парижской «Опера комик» Сметана написал
финал I д., хор крестьян в начале II д. и арию Мажен-
ки в III д., затем польку и фуриант.

Первая русская постановка в Петербурге, для ко-
торой были написаны речитативы (1870), глубокого
следа в репертуаре не оставила. Позднее опера была
поставлена в Киеве. В Чехии опера быстро завоевала
успех. В Праге к 1953 г. она выдержала 2000 представ-

лений! За рубежом была впервые поставлена в Вене,
начала чешской труппой (1892), а год спустя — не-
мецкой. Теперь «Проданная невеста» — одна из самых
репертуарных опер в Европе.

На советской сцене опера поставлена впервые в
Ленинграде — Малый оперный театр (1937), п/у
Ф. Штидри; в Киеве (1937) — Театр оперы и балета
УССР (З. Гайдай — Маженка, И. Паторжинский — Ке-
цал). В 1949 г. поставлена в Филиале Большого теат-
ра (Л. Масленникова — Маженка, Г. Нэлепп — Еник).

ПРОДЕЛКИ МАЙСАРЫ — комическая опера
С. Юдакова, в 3-х д. (4 к.) с прологом, либр. С. Аб-
дуллы и М. Мухамедова. Первая постановка — Таш-
кент, Узбекский театр оперы и балета, 9 января 1959 г.,
п/у Ф. Шамсутдинова. Впервые показана в Москве в
1959 г. на декаде узбекского искусства.

В основе сюжета — одноименная пьеса узбекского
поэта-революционера Хамзы Хаким-заде (Ниязи). Сам
Хамза появляется в качестве Ведущего, представляю-
щего зрителям героев.

Умная, разбитная вдовушка Майсара помогает пле-
мяннику-пастуху, влюбленному в красавицу Айхон, пе-
рехитрить опасных соперников — ходатая по делам Хи-
доята, судью и Ходжи, попутно вернув незаконно от-
нятое у нее имущество и выставив незадачливых
поклонников в смешном виде. Опера показывает не
только проделки Майсары, но и самоуправство власть
имущих, ненависть к ним народа. Сатира в опере сов-
мещается с лирикой, драматизм — с иронией.

ПСКОВИТЯНКА — опера Н. Римского-Корсакова,
в 3-х д. (6 к.), либр. композитора по одноим. драме
Л. Мея. Первая постановка — Петербург, Маринский
театр, 1 января 1873 г.

Над своей первой оперой Римский-Корсаков рабо-
тал с 1868 г., но особенно успешно — в 1870—1871 гг.
Тема была подсказана Мусоргским и Балакиревым.
Мусоргский и историк Никольский наряду со Стасовым
принимали участие в создании либретто. Пьеса Мея
привлекла композитора драматизмом судьбы героини —
дочери Ивана Грозного и в то же время дочери
Пскова, вольность которого царь уничтожает во имя
укрепления централизованного государства. Однако
Римского-Корсакова заинтересовала не личная, а об-
щественная, гражданственная сторона событий. Он со-
хранил идейную направленность драмы, но углубил
конфликт. Ольга в пьесе кончает жизнь самоубийством.
В опере она погибает от случайного выстрела как ис-
купительная жертва за Псков, прекращающая крова-
вую борьбу. С могучей силой передал композитор сво-
бодолюбивые тенденции псковской вольницы, подняв-
шейся против тирании. Этот героический образ возник
в обстановке революционного подъема 60-х гг. По сви-
детельству композитора, «элемент псковской вольницы
пришел по сердцу учащейся молодежи, и студенты-
медики, говорят, орали в коридорах Академии песню
вольницы всласть». Цензура неохотно пропустила опе-
ру, сократив сцену веча.

Посвященная «дорогому... кружку», опера выражала реалистическую и демократическую программу «Могучей кучки». Опираясь на традиции Глинки и Даргомыжского, запечатленные в их оперном и романсном творчестве, Римский-Корсаков развил принципы народной историко-патриотической драмы, в которой личная судьба героев неразрывно связана с судьбой народной. В первой редакции оперы, стремясь к правдивому воплощению исторической народной драмы, композитор отказался от многих форм традиционной оперы, в частности, от замкнутых вокальных номеров. В опере мало ариозных построений, отсутствуют ансамбли. Музыкальное действие совершается преимущественно в формах речитативно-декламационных. Это в известной мере обеднило драматургию. Неопытность автора сказалась на характере музыкальной декламации. Отсюда последующее двукратное возвращение композитора к опере, появление новой редакции «Псковитянка», как и одновременно с ней создававшийся Мусоргским «Борис Годунов», — ярчайший образец русской исторической музыкальной драмы, правдиво, глубоко воплощающий высокий, героический строй образов.

Римский-Корсаков и Мусоргский отвергли условности большой мейерберовской оперы. Не роскошный спектакль, а правда чувств и переживаний, общность мыслей народа и отдельных героев, верность духу народной песенности при минимальном использовании подлинных фольклорных цитат — таковы принципы драматургии композиторов, восходящие к заветам Глинки. Но «Псковитянка» создавалась в иную социальную эпоху, наложившую свой отпечаток на произведение. По верному замечанию Б. Асафьева, «Псковитянка» — «опера-лепты». Ее язык и образы строги и суровы. Но есть в них и высокий лиризм, поэтичность, трепетность и прежде всего — глубочайшее постижение русского национального духа. Произведение новаторское, смелое, во многом порывавшее с традицией, не сразу нашло соответствующую сценическую форму и полностью удовлетворившее автора музыкальное воплощение.

Первая постановка оперы, несмотря на участие выдающихся певцов во главе с О. Петровым, не принесла полного успеха. Постановка последней редакции, осуществленная в Московской частной русской опере 12 декабря 1896 г., явилась выдающимся событием в истории русского оперно-сценического искусства благодаря исполнению партии Ивана Грозного Ф. Шаляпиным. Роль эта, как позднее Борис и Досифей Мусоргского, принадлежит к величайшим созданиям артиста. Опираясь на труды русских историков, и в особенности мастеров русского искусства, работавших над образом Ивана Грозного (скульптура М. Антокольского, картины Г. Шварца, и в особенности И. Репина), Шаляпин вылепил потрясающую фигуру Грозного, человека неукротимых страстей, страшного в гневе, жестокого мучителя. Искусство правдивой музыкальной декламации, которым артист владел в совершенстве, получило простор в речитативной партии царя Ивана. Каждая фраза находи-

ла в его интерпретации глубочайшее выражение. Но образ царя Шаляпин создавал, опираясь не только на звучащее слово, но и на паузу, используя для мимической игры чисто оркестровые эпизоды. В частности, первое появление царя Ивана на сцене было найдено артистом. У Римского-Корсакова 1-я картина II д. завершается в ожидании царя Ивана. Шаляпин нашел смелое решение, санкционированное композитором и навсегда вошедшее в оперу. В ужасе застыла толпа. Стремительно вылетает на сцену всадник, подняв коня на дыбы над опекавшими псковичами. Это молчаливое появление Ивана Грозного глубоко и верно рисовало образ царя и эпоху. С такой же правдивостью и глубиной раскрывал Шаляпин образ Грозного на протяжении всей оперы в единстве противоборствующих чувств. В. Стасов восторженно отзывался об исполнении Шаляпина, поставив созданный им образ в один ряд со знаменитой статуей Антокольского. Шаляпин исполнял партию Грозного и за рубежом, вызывая восторг слушателей. Традиция, утвержденная артистом, явилась основой для последующих исполнителей, из числа которых необходимо выделить А. Пирогова и М. Рейзена.

Среди лучших исполнителей оперы следует назвать Н. Забелу (Ольга), А. Секар-Рожанского (Туча) и И. Ершова, создавшего героический образ вожака псковской вольницы. Крупнейшие мастера русской сцены выступали в основных партиях оперы. Декорации к «Псковитянке» писали А. Головин, К. Коровин и другие художники. «Псковитянка» входит в основной репертуар советского театра.

Рафаэль — опера А. Аренского, в одном д. (музыкальные сцены из эпохи Возрождения), либр. А. Крюкова. Написана к Первому съезду художников и исполнена в Москве 24 и 25 апреля 1894 г., в дни съезда, на концертной эстраде, силами учащихся консерватории. В январе 1895 г. — в Петербурге, п/у автора, также на концертной эстраде. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 13 декабря 1895 г.

В основе сюжета — предание о том, что моделью для «Сикстинской мадонны» Рафаэлю послужила его возлюбленная, простая девушка Маргарита, прозванная Форнариной (булочницей). Оперный Рафаэль (партия его поручена меццо-сопрано) имеет мало общего с историческим. В центре произведения — любовь Рафаэля и Форнарины, которой пытается помешать кардинал Бибиена, прочавший за художника свою племянницу. Застав Форнарину в мастерской Рафаэля, кардинал гневно осуждает их и созывает народ (действие оперы происходит во время карнавала). Однако толпа и кардинал склоняются перед величием картины, для которой моделью послужила Форнарина. Опера завершается гимном, прославляющим искусство.

Музыка оперы искренна, тепла, лирически одухотворена. Мелодика правдиво передает чувства героев. Удались Аренскому жанровые сцены (ученики в мастерской

Рафаэля), поэтична песня Певца за сценой, звучащая и в наши дни на концертной эстраде. Опера довольно часто исполнялась. На советской сцене впервые — 10 апреля 1921 г. в Малом петроградском академическом театре.

РИГОЛЕТТО (Rigoletto) — опера Дж. Верди, в 4-х д., либр. Ф. М. Пьяве. Первая постановка — Венеция, театр «Фениче», 11 марта 1851 г.

Создание этой оперы знаменовало новый этап в творчестве композитора. В ее основе — драма В. Гюго «Король забавляется», запрещенная к постановке. Чтобы добиться разрешения австрийской цензуры, авторам пришлось согласиться на изменения: Франциск I, король Франции, был превращен в герцога Мантуанского и соответственно переименованы остальные персонажи. Сила же социального обличения не уменьшилась от того, что король был «разжалован» в герцога. В музыкальной драматургии противопоставлены фигуры распутного, легкомысленного, живущего только ради наслаждения властителя Мантуи и обездоленного шута. Верди рисует своих персонажей в движении, развитии. Шут Риголетто, издевавшийся над горем графа Монтероне, чью дочь обесчестил герцог, испытывает то же отчаяние, что и осмеянный им старик. Риголетто-шут превращается в страдающего отца.

Отвергая переделки, внесенные в либретто под давлением цензуры, Верди страстно защищал свою концепцию. Не только цензура, но и директор театра, в котором предполагалась постановка оперы, сомневался в возможности появления на сцене страдающего горбуна. «Поющий горбун? — писал Верди. — Почему же нет? Будет ли это впечатляющим? Этого я не знаю; но если этого не знаю я, то этого не знают и те, кто предложил это изменить. Я же как раз нахожу заманчивым изобразить это действующее лицо внешне уродливым и нелепым и внутренне страстным и полным любви». Если контраст внешности и внутреннего мира Трибуле у Гюго носил характер романтического противопоставления, то Верди утверждал принцип реализма, создавая новый для оперного искусства образ.

Музыка Верди полна глубокого драматизма, ярко контрастна, психологически глубока. Каждый из персонажей — законченный образ, требующий от исполнителя высокого певческого и сценического мастерства. Законченные вокальные номера (арии) неразрывно связаны с драматическим действием и вне его меняют свой характер. Так, создав эффектную Песенку герцога в IV д., эту проповедь бездумного наслаждения, Верди возражал против исполнения ее вне сцены, указывая на то, что в этом случае она из обличения герцога превращается в его защиту. По-новому трактованы ансамбли. Ничего, подобного квартету IV д., где сталкиваются четыре различных характера, оперное искусство еще не знало. А. Серов писал: «На весах строжайшей музыкальной оценки квартет из «Риголетто»... по драматической правде и по обольстительной прелести звуко-

четания должен занимать одно из высших мест всей оперной литературы».

С первой же постановки опера имела большой успех, возмужавший от спектакля к спектаклю. Вскоре опера была поставлена в других итальянских театрах (нередко под названием «Вискарделло», «Клара Пертская»), а затем перешагнула границы Италии. В Вене была поставлена в 1852 г., затем в Будапеште, Праге, Лондоне. Итальянские труппы разнесли ее славу по всему миру. В Париже «Риголетто» увидел свет рампы только в 1857 г. из-за протеста Гюго, возмущенного искажением текста своей драмы. Однако, услышав оперу, писатель был восхищен музыкой, в особенности квартетом.

В России «Риголетто» был впервые исполнен итальянскими артистами в Петербурге в 1853 г. Цензура подозрительно относилась к теме оперы и долго не допускала ее на сцену (итальянские спектакли из-за высоких цен посещала преимущественно великосветская публика). В 1859 г. состоялось первое исполнение «Риголетто» русскими певцами (на итальянском языке).

На русском языке «Риголетто» был исполнен впервые в Петербурге 6 ноября 1878 г. Позднее в главных партиях выступали И. Мельников, Б. Корсов, Л. Яковлев — Риголетто, Е. Мравина — Джильда, М. Каменская — Магдалена и др. Опера быстро стала репертуарной. Среди лучших исполнителей ее — М. Баттистини, П. Хохлов, И. Тартаков, Г. Бакланов, Т. Гобби, Н. Фигнер, Л. Собинов, Д. Смирнов, Э. Карузо, А. Нежданова, М. Каллас и др. Непревзойденным исполнителем партии Спарафучиле остался Ф. Стравинский. «Риголетто» — одна из самых популярных опер. Среди лучших исполнителей — И. Козловский, С. Лемешев, Ал. Иванов; значительным явлением была постановка «Риголетто» К. Станиславским.

РИЧАРД ЛЬВИНОЕ СЕРДЦЕ (Richard Coeur de Lion) — комическая опера А. Гретри, в 3-х д., либр. М. Седена. Первая постановка — Париж, «Комеди Итальянн», 21 октября 1784 г.

История неудачного крестового похода (1190—1192) английского короля Ричарда I, прозванного Львиным Сердцем, его пленение — тема многих опер, начиная с «Ричарда I, короля Английского» Генделя (1727) и «Ричарда I» Телемана (1729). Опера Гретри, несомненно, лучшая, хотя исторические события и в ней неузнаваемо трансформированы.

Ричард I томится в замке, превращенном в тюрьму. Трубадур Блондель, хранящий верность королю, переодевшись бродячим музыкантом и притворившись слепым, решает освободить Ричарда. Освободить пленника пытается и Маргарита Фландрская, возлюбленная короля. Блондель решает воспользоваться тем, что начальник замка Флорестан любит Лоретту, дочь англичанина Уильямса. Он передает Флорестану, что Лоретта назначила ему свидание. Доверчивый влюбленный схвачен друзьями трубадура, и цена его выкупа — свобода Ричарда. Однако Флорестан отказывается принять

эти условия. Приближенные Маргариты вступают в бой с охраной заика и освобождают Ричарда.

Через всю оперу проходит мелодия песни Ричарда, которую поет и наигрывает на скрипке Блондель, давая понять пленнику и Маргарите, что помощь близка. В музыке сочетается меланхоличность, поэтичность, напевность, задушевность. Ария Лоретты использована Чайковским в 4-й картине *Пиковой дамы*: графиня, вспоминая прошлое, напевает ее. Сочетание бесхитростной мелодии с новой гармонией создает глубокий контраст, которого и добивался Чайковский.

РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ (*Robert le Diable*) — большая опера Дж. Мейербера, в 5-ти д., либр. Э. Скриба и Ж. Делавиня. Первая постановка — Париж, «Королевская академия музыки и танца», 21 ноября 1831 г.

Либреттист и композитор использовали легенду о герцоге Роберте I Нормандском (XI в.), прозванном за свою жестокость Дьяволом. Однако герой оперы и исторический Роберт, кроме имени, не имеют ничего общего. Сюжет, сценарий, музыка — характерный пример романтического стиля, воплощенного в рамках так называемой большой французской оперы. Напряженные драматические ситуации, яркая зрелищность, участие большого количества артистов, музыка, подчеркивающая сценические эффекты, — все эти характерные для большой оперы черты присутствуют и в «Роберте-Дьяволе».

В основе драматургии — конфликт между добром и злом, олицетворенный в контрастных образах и в самом Роберте, в душе которого происходит борьба света и мрака. Роберт — сын герцогини Нормандской и Бертрама, продавшего душу дьяволу. Он любит Изабеллу, принцессу Сицилии, но воздействие его отца — Бертрама — временно побеждает. Бертрам заманивает Роберта в ловушку, сковывает его волю, и, повинаясь ему, Роберт срывает ветку кипариса с гробницы св. Розалии, чтобы овладеть Изабеллой. Однако кротость и чистота девушки действуют на душу Роберта, а завещание матери, предостерегавшей его от Бертрама, довершает перерождение. Роберт, готовый подписать договор с Бертрамом, отвергает его. Бертрам проваливается под землю. Исчезает таинственный соперник и победитель Роберта на турнире, оказавшийся выходцем из ада, и счастливый, освобожденный от власти злых сил принц отправляется в храм венчаться с Изабеллой.

Опера Мейербера поразила современников яркой и броской театральностью, умелым использованием сценических эффектов. Музыка, в сочетании со всем этим, неотразимо действовала на зрителей. Было бы неверным видеть в музыке «Роберта» только расчет на внешний эффект. В ней много действительно талантливых и выразительных страниц, умения передать настроение, колорит сцены, зловещую фантастику.

Несомненно, Бертрам — потомок Каспара (*Вольный стрелок* Вебера) и предшественник Мефистофеля (*Фауст* Гуно). Есть в опере и лиризм, поэтичность, хотя композитор не дает им простора. Музыка «Роберта-Дьяво-

ла» вызвала интерес многих, и среди них — Шопена, Гейне, Листа.

Первая постановка в Париже явилась программной для романтического оперного театра. Исторически верные декорации, смелое использование газового освещения в сцене среди развалин монастыря св. Розалии, где, повинувшись заклинанию Бертрама, из могил встают усопшие монахини, толпы участников массовых сцен, невиданная дотоле роскошь постановки определили все возрастающий успех спектакля. Опера была поставлена во всех крупнейших городах Европы. «Неистовый романтизм» произведения испугал царскую цензуру — «Роберту» не дозволено было появляться в театре. Однако, переделанная и приспособленная к вкусам Николая I, опера попала на петербургскую сцену 14 декабря 1834 г. и выдержала свыше 100 представлений. Центром спектакля явилось исполнение партии Бертрама О. Петровым. Великий артист придал условной фигуре психологически правдивые черты. Петров — Бертрам любит сына, но должен его погубить, иначе гибель грозит ему самому. Эта внутренняя борьба была, по свидетельству современников, передана Петровым с потрясающей силой.

«Роберт-Дьявол» шел в России на немецкой и итальянской сценах. Среди исполнителей Бертрама блистали такие певцы, как В. Ферзинг и Л. Лаблаш, но пальма первенства осталась за Петровым. Опера Мейербера оставалась в репертуаре русского театра на протяжении всего XIX в. Преемником Петрова явился Ф. Стравинский. Однако торжество реализма в русском искусстве выявило устарелость оперы, обветшалось ее форм, и к началу XX в. она ставилась все реже и реже.

РОГНЕДА — опера А. Серова, в 5-ти д., либр. Д. Аверкиева по сценарию композитора. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 27 октября 1865 г., п/у К. Лядова; Москва, Большой театр, 4 декабря 1868 г.

В основе оперы — один из эпизодов истории Киевской Руси. Не удовлетворенный *Аскольдовой могилой* Верстовского и *Русланом и Людмилой* Глинки, Серов решил создать новый тип русской героико-исторической оперы. Он сознательно противопоставлял свое понимание народности глинкинскому. И это предопределило его неудачу. История Рогнеды заимствована Серовым из летописей и думы Рыльева. Но исторические события послужили основой для создания произведения, приближающегося по типу к большой опере Мейербера.

Рогнеда, дочь полоцкого князя, похищенная киевским князем Владимиром, стала его женой. Побуждаемая фанатиком — жрецом Перуна и боясь торжества христианской веры, она решает убить князя. Хочет отомстить Владимиру, похитившему его невесту, и молодой христианин, варяг Руальд. Но на охоте, видя грозящую князю опасность, он спасает его ценой собственной жизни; князь потрясен. Попытка Рогнеды убить князя терпит неудачу, и она осуждена на казнь. Просьба

маленького сына, самопожертвование Руальда, призывы христиан пробуждают в душе князя милосердие.

Эффектная, внешне блестящая музыка, носящая следы мейерберовского стиля, мелодраматические ситуации и положения — все это принесло успех Серову, а изображение торжества православия вызвало и официальное признание оперы Александром II, который «пожаловал» автору 1000 руб. в год. Казенная печать (Ф. Толстой) склонилась перед оперой, но прогрессивная критика отнеслась к ней резко отрицательно. В дальнейшем опере покровительствовали правительственные круги, но успеха у демократической аудитории она не имела.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ НОЧЬ — комико-лирическая опера Н. Лысенко, в 4-х д. (5 к.), либр. М. Старицкого по повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством». 1-я редакция (2-актная) утрачена, 2-я была исполнена в Киеве любителями в 1874 г., 3-я — Харьков, 27 января 1883 г.

Произведение Лысенко опирается на украинскую народную песню, правдиво и ярко воссоздает жизнь села. Стремление к точной передаче обрядово-бытового начала подчеркнуто даже в названии: на Украине колядуют не в канун рождества, как у Гоголя, а в рождественскую ночь. Далеко не все содержание повести отражено в опере: за пределами действия осталась фантастика (полет Вакулы верхом на черте оказывается сном), переосмыслен образ Пацюка, ставшего удалым запорожцем. Он активно участвует в действии; это Пацюк подсовывает спящему Вакуле черевички.

Создавая «Рождественскую ночь», Лысенко, по крайней мере в 3-й редакции, опирался и на опыт украинского реалистического театра и русской оперы, в частности на *Черевички* Чайковского, *Майскую ночь* Римского-Корсакова. Знаток, собиратель украинского фольклора, художник, кровно связанный с народом, Лысенко создал оперу подлинно гоголевскую, в которой сочетаются поэзия, лирика, яркие бытовые краски, полнокровный юмор. Жизнь действующих лиц неотрывна от жизни села — отсюда огромная роль хора, едва ли не основного героя оперы. «Рождественская ночь» входит в репертуар многих оперных театров Украины.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА (*Romeo et Juliette*) — опера Ш. Гуно, в 5-ти д., либр. Ж. Барбье и М. Карре. Первая постановка — Париж, «Театр лирик», 27 апреля 1867 г.

На сюжет шекспировской трагедии написан ряд опер: «Ромео и Джульетта» Г. Бенды, Н. Далеирака, Д. Штейбельта, Н. Цингарелли, П. Гульельми, Н. Ваккаи, В. Беллини («Капулетти и Монтеки»), Ф. Маркети, Р. Зандонаи — «Джульетта и Ромео», Г. Зутермейстера и др.

Музыка Гуно полна лирического обаяния, искренне и правдиво выражает тему любви. Но шекспировского в ней не больше, чем гётевского в *Фаусте*. Все действие сосредоточено на любви, а то, что противостоит ей, сведено до минимума. Финал, в соответствии с давней тра-

дицией, мелодраматизирован. У Шекспира Ромео умирает до пробуждения Джульетты, у Гуно смерть Ромео наступает после того, как Джульетта просыпается.

В России опера была исполнена впервые итальянской труппой в Петербурге в 1872 г.; в 1891 г. в этой опере в Петербурге выступили Я. Решке — Ромео, Н. Мелба — Джульетта, Э. Решке — Лоренцо.

Первая русская постановка — Петербург, Мариинский театр, 19 января 1893 г. (Е. Мравина — Джульетта, М. Михайлов — Ромео). Лучшими исполнителями в дореволюционном оперном театре были Н. Фигнер, А. Нежданова, Л. Собинов, Д. Смирнов; на советской сцене опера Гуно нашла превосходных исполнителей — С. Лемешева и И. Масленникову. Опера входит в репертуар многих театров Советского Союза.

РУСАЛКА — опера А. Даргомыжского, в 4-х д. (6 к.), либр. композитора по одноим. драме А. Пушкина. Первая постановка — Петербург, «Театр-цирк», 4 мая 1856 г., п/у К. Лядова.

Характеризуя свой творческий замысел, композитор писал В. Одоевскому: «Чем больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон... По силе и возможности я в «Русалке» своей работаю над развитием наших драматических элементов». Даргомыжский верно определил характер и направление будущей оперы, в которой психологическая драма раскрывается как драма социальная, народная. Композитор не идеализирует Мельника. Сначала он рисует его человеком корыстным, лукавым, заискивающим перед Князем. Но таким его сделали условия жизни, изуродовав его нравственную природу. Когда дочь Мельника постигает беда, в нем пробуждается горячее отцовское чувство, а самоубийство Наташи доводит его до безумия. Образ его достигает трагической силы. Глубокой правдой, поэзией, лиризмом овеян образ Наташи — один из лучших женских образов русской оперы.

Драма героев показана на ярком фоне. Композитор многообразно использовал обрядовую сторону русской жизни, введя игровые и песенные элементы. Характер музыки народный. Стремясь правдиво передать жизнь во всех ее проявлениях, композитор органически сочетает драматические и комедийные, жанрово-бытовые и лирические элементы. Отсюда богатство содержания музыки, ее впечатляющая сила.

Новым словом в русской и мировой музыке был речитатив «Русалки» — правдивый, поэтический и эмоционально-выразительный. Все переживания героев, в т. ч. тонкие и едва уловимые, выражены правдиво и просто. Речитатив проникнут широкой распевностью, песенностью; в то же время он верен принципу декламационности. Менее удались сцены фантастические (на дне Днепра). В сфере сказки композитор чувствовал себя менее свободно. Сохраняя верность Пушкину в центральных и второстепенных сценах, Даргомыжский психологически углубил драму простых людей. Весь опыт композитора в области изучения народного быта, русской песни,

опыт творца романсов и песен, как и возросшее по сравнению с «Эсмеральдой» мастерство драматурга, проявились в «Русалке», положившей начало развитию критического реализма в русской опере. Вокруг «Русалки» разгорались жаростные споры. Прогрессивная музыкальная общественность и критика горячо приветствовали оперу, реакционная же печать отнеслась к ней враждебно.

Справедливость восторжествовала, хотя и не сразу. Поначалу оперу оценили немногие. С горечью писал композитор в 1857 г. своей ученице, певице Л. Беленицкой (Кармалиной): «Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет лстивых для слуха мелодий, за которыми я не гоняюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого посять не умеют». Позицию реакционной печати, отвергнувшей «Русалку», разделяла и дирекция императорских театров. Несмотря на успех оперы и гениальное исполнение партии Мельника Петровым, «Русалка» шла редко. Спектакль был поставлен неряшливо. Однако торжество реализма в литературе и в живописи неизбежно должно было привести к переоценке и возрождению «Русалки». Заслуга эта принадлежала русским певцам — Ф. Комиссаржевскому, в чей бенефис (17 декабря 1865 г.) опера была возобновлена в Петербурге, О. Петрову и Ю. Платоновой.

«Русалка» на этот раз имела огромный успех и навсегда вошла в репертуар русского театра. А. Серов и Ц. Кюи определили роль «Русалки» в истории национального театра. Серов посвятил разбору оперы десять статей. Он писал: «Одна из драгоценнейших сторон таланта композитора «Русалки» — именно «правда» музыкального выражения. Этой правде он служил постоянно, честно и нередко в ущерб внешнему эффекту, которого достигнуть было бы вовсе не трудно иными, более обыкновенными средствами. Но там, где все требования эффектности по драматизму положения сливаются с «правдой» музыкальной, — там для автора «Русалки» полное торжество. Музыка его действует тогда глубоко, неотразимо даже на тех, которые по многим причинам не могут сочувствовать красота́м его стиля».

О. Петров создал ярчайший и, быть может, только Шаляпиным превзойденный образ Мельника. Он заложил основу сценической традиции исполнения партии Мельника, подобно тому, как Ю. Платонова создала потрясающий по драматизму образ Наташи. Основные партии исполнялись крупнейшими русскими артистами, в т. ч. И. Мельниковым, М. Корякиным, К. Серебряковым, Н. Салиной, Ф. Литвин, Л. Собиновым, Д. Смирновым; мастерами советской сцены — К. Держинской, А. Пироговым, М. Рейзеном и др.

Непревзойденный исполнитель роли Мельника — Ф. Шаляпин. Над этой партией он работал, начиная с юности (1893). По словам одного из современников, Мельник Шаляпина — «добрый, недалекий человек, твер-

до знающий показные правила обыденной морали, но невзыскательный по отношению к истинной нравственности, по-своему горячо любящий дочь, но не желающий упускать выгоды, плывущей ему в руки при ее помощи, вообще натура непосредственная, с хитрецей и лукавством. И тем страшнее должен был оказаться для него неожиданный удар... удар, погашающий в нем рассудок. Сила мимики и драматического переживания достигает у Шаляпина в последней сцене I д. такой степени, что трудно удержаться от слез, когда слышишь обращенные к дочери слова Мельника: «Стыдилась бы хоть при народе так упрекать отца родного!» Вся скорбь отцовской души выливается в этих словах».

Кульминация развития образа — III д. «Вместо почтенного, благоразумного Мельника на поляну выскакивает что-то страшное: человек — не человек, какое-то лесное чудовище. Потухший взор, длинная, беспорядочно растрепанная и выцветшая борода, развевающиеся по ветру жидкие седые космы волос, в которых запутались соломинки; бестолково вытянутые вбок, наподобие крыльев, руки со скрюченными пальцами, на плечах лохмотья». Критик писал далее: «Достоин удивления... неуловимая смена безумного бреда... и вообще большая мягкость исполнения, особенно когда он начинает петь: «Да, стар и шаловлив я стал, за мной смотреть не худо». Какая-то детская кротость и беспомощность прорывается порою, точно этот несчастный, потерявший рассудок от горя, и впрямь лишь большой, старый, беспомощный ребенок». Однако в безумном Мельнике Шаляпин раскрывал не только черты детскости, беспомощности, вызывая сочувствие и жалость. Была в этом образе трагическая сила. Мгновенные и резкие переходы из одного состояния в другое подчеркивали нарастающее безумие. Безмерность горя, надломившего силы Мельника, глубина его любви к погибшей дочери раскрывались Шаляпиным с неповторимой правдивостью. Традиция, идущая от Петрова — Шаляпина, продолжена артистами советского театра, и прежде всего А. Пироговым. В его исполнении появились новые черты и краски. Не только жалость, покорность, но и гнев, протест, ненависть к виновнику гибели Наташи передавал артист в сцене III д. Один из критиков писал, что в изображении Пирогова «Мельник — натура простая и непосредственная. Его лукавство и корыстолюбие вовсе не составляют существенной стороны характера Мельника. Образ этот вырастает перед нами лишь в безумии отца, не вынесшего страшного горя, обрушившегося на него... Сцена сумасшествия вообще одна из самых сильных... Ее Пирогов проводит с огромной экспрессией. Всю гамму глубоких трагических переживаний безумного старика, его скорбные жалобы, неистовство страсти, его ненависть к князю, его бессильные слезы, — все эти тончайшие и внезапные переходы от одного настроения к другому артист передает с большой реалистичностью, глубоко волнующей и трогательной правдивостью».

«Русалка» — одна из самых популярных и любимых нашим зрителем опер. Она входит в репертуар

многих театров Советского Союза. Исполнялась она и за рубежом, сначала на русском языке, потом артистами национальных театров. В 1888 г. ее исполнили русские артисты в Копенгагене. В 1899 г. в опере выступали в Петербурге итальянские певцы (Князь — А. Мазини); 1908 — Берлин (русские исполнители), 1909 — Монте-Карло (Шалапин, Смирнов, Литвин), 1911 — Париж, 1922 — Сан-Франциско и Нью-Йорк (русская труппа), 1937 — Хельсинки, 1958 — Бухарест и т. д.

РУСЛАН И ЛЮДМИЛА — волшебная опера М. Глинки, в 5-ти д. (7 к.), с хорами и танцами, либр. В. Ширкова и композитора, при участии Н. Маркевича, Н. Кукольника, М. Геденова, по одному. поэме А. Пушкина. Первая постановка — Петербург, Большой театр, 27 ноября 1842 г., п/у К. Альбрехта.

О замысле своей оперы Глинка в «Записках» говорит, как обычно, очень скупо, ссылаясь на то, что мысль обратиться к поэме Пушкина ему подал А. Шаховской, упоминая и о своих беседах с поэтом. Задумав оперу при жизни Пушкина и рассчитывая на его помощь (конечно, как советчика, а не либреттиста), Глинка приступил к сочинению уже после трагической гибели великого поэта. Работа над оперой растянулась на пять лет, концепция ее все более углублялась, обогащалась. Содержание и образы юношеской поэмы Пушкина существенно видоизменены в опере. Это естественно, т. к. Глинка воспринимал поэму в контексте творчества Пушкина и всего пути, пройденного русским искусством с 1820 г., когда «Руслан» появился в печати. Глинка перевел поэму в иной стилистический и идейный план. В центре драматургии оказались не приключения героев, а поиски смысла жизни, этическое начало, утверждение активного деяния, служащего торжеству добра. Глинка близок Пушкину в жизнеутверждающем оптимизме, вере в торжество добра над злом, света над мраком. Первая песня Баяна по образному содержанию — ключ к пониманию Глинкой жизни как чередования и борьбы светлого и темного начал: «За благом вслед идут печали, печаль же — радости залог». Песня Баяна не только предвещает грядущее течение событий, но и провозглашает победу добра. Значит ли это, что добро победит само собой, без борьбы со злом? Музыка утверждает необходимость активного сопротивления злу. Зерно музыкальной драматургии — баллада Финна, утверждающая деяние как смысл жизни. Перед героями — разные дороги, им предстоит сделать выбор между добром и злом. Одни, подобно Руслану, избирают путь добра; другие становятся, пусть пассивно, слугами зла (Фарлаф); третьи отказываются от борьбы во имя бездумного наслаждения (Ратмир). Очищенный верностью любви Гориславы, освобожденный мудрым Финном от чар Нанны, Ратмир возвращается на путь света. Слуга зла Фарлаф посрамлен и обманут в своих надеждах. Козни темных сил побеждены.

Глинка, формально сохраняя верность сценарным принципам традиционной волшебной оперы, по существу взрывает их изнутри. То, что в ней было целью —

смена театральных авантюр, волшебных превращений, — у Глинки становится средством, служащим более высокой цели.

Принципы музыкальной драматургии «Руслана» — эпические, а не внешне-действенные. Сопоставляя и противопоставляя образы древней Руси и сказочного Востока, величавые и фантастические, Глинка стремится передать живое движение жизни, внутренний мир своих героев. В произведении эпического склада герой обычно не меняется, а выступает как изначально данный характер. В опере Глинки герои меняются — углубляется их психологический строй. Перенесенные испытания обогащают их. Такой путь проходят Руслан и Людмила: от бездумного веселья к радости, завоеванной страданиями. Но даже там, где Глинка не дает постепенного раскрытия образа, его герой или героиня выступают как носители сложных и глубоких чувств, напр., Горислава, интонации которой, по справедливому замечанию Б. Асафьева, предвосхищают интонации Татьяны у Чайковского.

Героико-эпическое начало определяет основное течение музыкального действия. В его пределах заключен мир то лирических, то гротескных, то буффонных, но всегда поэтических образов. Внешнего действия в «Руслане» мало, да Глинка за ним и не гнался. Особенности музыкальной драматургии, неисчерпаемые богатства красок ставили и ставят перед театром сложную задачу.

Первое знакомство с оперой в 1842 г. застало слушателей врасплох. Привычные в сценарном отношении схемы наполнились новым содержанием. Музыка старых волшебных опер лишь иллюстрировала смену ситуаций; здесь она приобрела самостоятельное значение. Враждебно встретила оперу реакционная печать во главе с Ф. Булгариным. Как и ранее, на защиту Глинки выступил В. Одоевский. К нему присоединились О. Сенковский, Ф. Кони. Первые спектакли из-за ряда неблагоприятных обстоятельств не имели успеха, но начиная с третьего опера все более властно покоряла слушателей (А. Воробьева-Петрова — Ратмир, С. Гулак-Артемовский — Руслан). Однако суждение об опере как о произведении неспеничном не развеялось. Партитуру подвергали сокращениям, нарушавшим логику музыкального развития. В. Стасов, выступавший на защиту оперы, назвал ее впоследствии «мученицей нашего времени». Традиционный ложный взгляд на «Руслана» как на произведение, явившееся результатом случая, а не продуманной концепции, был опровергнут советским музыковедением, и прежде всего академиком Б. Асафьевым.

Русский дореволюционный театр неоднократно обращался к великой опере. Выдающимся событием явилась ее постановка в Петербурге 22 октября 1871 г. п/у Э. Направника, спектакли московского Большого театра (1882, 1897) и особенно спектакль, посвященный 100-летию со дня рождения Глинки (Мариинский театр, 1904), в котором участвовали Ф. Шалапин, И. Ершов, В. Кас-

торский, М. Славина, И. Алчевский, М. Черкасская и др. Впервые опера была исполнена без сокращений. Не меньшее значение имел спектакль Большого театра 27 ноября 1907 г. (А. Нежданова, Г. Бакланов, Л. Собинов) в ознаменование 50-летия смерти композитора. В 1867 г. опера была с большим успехом исполнена в Праге п/у М. Балакирева. Опера Глинки — украшение репертуара советского театра, которому в лучших его спектаклях (Большой театр, 1948) удалось преодолеть ложный «феерический» подход, характерный для многих постановок, в частности, для спектакля Большого театра СССР 1937 г., в котором на сцене появлялся живой слон!

На протяжении долгой сценической истории оперы в ней выступали крупнейшие мастера русского музыкального театра — О. Петров, С. Гулак-Артемовский, А. Воробьева, И. Мельников, Ю. Платонова, Д. Леонова, Е. Лавровская, П. Радонежский, С. Власов, Е. Збруева, Ф. Стравинский, Ф. Шаляпин, М. Славина, А. Нежданова, П. Андреев, И. Ершов, Е. Степанова, В. Барсова, М. Рейзен, А. Пирогов, И. Петров, С. Лемешев и др.

Среди исполнителей партии Руслана одним из лучших был В. Касторский, обладатель голоса редкой красоты и лирической прелести, столь редкой среди басов. Высоко оценил исполнение В. Касторским партии Руслана Б. Асафьев. Он писал: «Приветствовать и радоваться — вот что остается мне сделать в данной заметке... Мастерство пения, в особенности в мелосе Руслана с его могучей выразительностью, привлекает к себе внимание бесспорно и неотразимо».

Партию Руслана исполнял и Шаляпин, однако вершины гениальный артист достиг в роли Фарлафа, превзойдя двух своих славных предшественников — О. Петрова и Ф. Стравинского. Сценическая традиция требовала, чтобы Фарлаф во II д. выбежал на сцену. Фарлаф — Шаляпин прячется в ров; медленно высовывает оттуда голову, трусливо оглядывается по сторонам. После встречи с Нанной и ее исчезновения Фарлаф — Шаляпин «...смотрит в пустое пространство, и чувствовалось, что он еще видит «страшную старушку». Вдруг обрадовался: нет! И тут же струсил. И вот, чтобы убедиться, что действительно никого уже нет, он сперва прошупывал ногой место исчезновения Нанны, потом с торжеством вступал на него всей тяжестью фигуры Фарлафа, а затем, торжествуя прихлопывая ногой, начинал рондо...». Дерзость, хвастовство, безудержная наглость, опьянение собственным «мужеством», зависть и злоба, трусость, сластолюбие, вся низость натуры Фарлафа раскрывались Шаляпиным в исполнении рондо без карикатурного преувеличения, без подчеркивания и нажима. Здесь певец достигал вершины вокального исполнительства, побеждая технические трудности с виртуозной легкостью и мастерством.

САДКО — опера-былина Н. Римского-Корсакова, в 5-ти д. (7 к.), либр. композитора при участии В. Стасова, В. Бельского, Н. Штрупа и др. Первая постановка —

Московская частная русская опера, 26 декабря 1897 г., п/у Э. Эспозито, худ. К. Коровин и С. Малютин (А. Секар-Рожанский — Садко). В последующих спектаклях партию Волховы исполняла Н. Забела, Варяжского гос-та — Ф. Шаляпин.

Тема былины о Садко волновала Римского-Корсакова с юности. Одно из первых значительных произведений композитора — симфоническая картина «Садко». В 1895—1896 гг. он снова вернулся к любимой теме и создал оперу-былину, в которой использовал эпизоды своей оркестровой пьесы. В выработке окончательного сценария оперы (первоначальный план составлен Н. Финдейзен и Н. Штрупом) решающее значение имели советы В. Стасова. По его указаниям композитор ввел образ верной жены Садко — Любавы, картину новгородского пира, сцены торжища. В создании либретто участвовал В. Бельский, насытивший лексику былинными оборотами. Музыкальная драматургия «Садко» сочетает образы реальные и сказочные, что характерно для творчества композитора. Если в *Младце* и *Ночи перед рождеством* все действие определялось борьбой добрых и злых сил, а герои оставались сравнительно пассивными, то в «Садко» исключительное значение имеют воля и решимость человека. В новом свете выступают взаимоотношения человека и природы. Обручение Садко с Волховой носит образно-символический характер.

«Садко» — произведение эпическое. Отсюда плавное, широко и свободно текущее музыкальное повествование. Опера открывается инструментальным «зачином», рисующим образ «моря-окияна», главенствующий во всем произведении. Образы фантастические охарактеризованы инструментальными средствами, реальные — песенными. Человек и природа в понимании композитора — неразторжимое единство. Образ Садко ощутимо меняется в пределах 2-й картины у Ильмень-озера. В музыке гениально выражено «лирическое волнение» героя; душа Садко раскрывается в общении с природой и выливается в песне, прославляющей ее красоту. Исключительно своеобразен вокальный язык оперы. Композитор писал в «Летописи»: «Выделяет моего «Садко» из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив... Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком».

Наряду с былинным речитативом в партиях Садко, Нежаты композитор широко применил песенный распев (Любава) и многообразные ариозные формы. В песнях торговых гостей — Веденешского, Варяжского, Индийского — он проявил глубокое постижение иноземной культуры. Мир Руси и Запада, реального и фантастического, земного мира и царства подводного глубоко и своеобразно воплощен в опере. Не менее ярко, чем индивиду-

альное, воплощено хоровое начало. Кульминация героической линии оперы — песня дружины Садко «Высота ль, высота поднебесная», завершающая 4-ю картину.

«Садко», после *Снегурочки* и до *Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии*, — едва ли не самое значительное создание Римского-Корсакова. Здесь достигнута высочайшая гармония всех элементов, вновь подтвердившая незыблемость и жизненность глинкавских заветов. Опера эта, глубоко национальная и самобытная, открывшая новую главу в истории русской музыки, пришлась не по вкусу «высочайшим» ценителям. Николай II вычеркнул «Садко» из намеченного репертуара Мариинского театра и выразил желание, чтобы дирекция «подыскала что-нибудь повеселее». «Садко» был заменен сентиментально-слащавой оперой «Гензель и Гретель» Гумпердинка. «Садко» был впервые поставлен на сцене Частной русской оперы в Москве. Этот передовой оперный театр объединял талантливую труппу, украшением которой являлись Ф. Шаляпин, Н. Забела, А. Секар-Рожанский, Е. Цветкова.

Хотя возможности Частной русской оперы, в особенности оркестра и хора, были значительно ниже Мариинского театра, постановка «Садко» явилась огромным событием в русском искусстве. Передовая критика Москвы и Петербурга, где опера была показана на гастролях, горячо приветствовала и произведение, и спектакль. Если в первых трех спектаклях наибольший успех имел исполнитель заглавной партии А. Секар-Рожанский, то начиная с четвертого, когда в роли Волхова впервые выступила Н. Забела, в сознании слушателей опера стала прежде всего ассоциироваться с образом морской царевны.

Полному торжеству спектакля способствовало выступление Ф. Шаляпина в партии Варяжского гостя. Суровая мощь, грозное величие созданного гениальным артистом образа потрясали слушателей.

Постановка «Садко» в Частной русской опере положила начало сценической жизни этого произведения. В 1898 г. опера с успехом была поставлена в Харькове п/у В. Сука, в Казани, Тифлисе; в 1901 г. — в Мариинском театре п/у Э. Направника. И. Ершов, вступивший в спектакль после премьеры, раскрыл могучий, героический образ Садко. В 1906 г. состоялась первая постановка оперы в Большом театре п/у В. Сука. Исполнители: А. Нежданова — Волхова, А. Бонавич — Садко, Ф. Шаляпин, В. Петров — Варяжский гость. С тех пор эта опера не сходит со сцены, являясь одной из основ национального репертуара.

В «Садко» выступали крупнейшие русские артисты. Традиции Н. Забелы и А. Неждановой, А. Секар-Рожанского, И. Ершова, Ф. Шаляпина, В. Петрова получили продолжение в исполнительской практике вокалистов последующих поколений. «Садко» украшает репертуар крупнейших советских оперных театров. Одна из наиболее значительных постановок оперы — спектакль Большого театра в 1949 г. п/у Н. Голованова. Исполнители: Г. Нэлепп, Н. Ханаев — Садко, В. Давыдова —

Любава, Н. Шпиллер, Е. Шумская — Волхова, М. Рейзен — Варяжский гость. С успехом опера была поставлена в Ленинграде (Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1953) и других городах. За рубежом «Садко» впервые был показан в Париже (1908); в Нью-Йорке, на сцене «Метрополитен-опера», в 1930 г., п/у Т. Серафина с Э. Джонсоном в заглавной партии. В ГДР (Берлин) опера поставлена в 1947 г.

САЛАВАТ ЮЛАЕВ — опера З. Исмагилова, в 4-х д. (7 к.), либр. Б. Бикбая. Первая постановка — Уфа, Башкирский театр оперы и балета, 15 апреля 1955 г., п/у Г. Муталова. В Москве показана на декаде башкирского искусства в 1955 г.

Действие происходит в 1773—1774 гг., во время крестьянского восстания. Салават Юлаев — один из видных сподвижников Пугачева, борец за свободу народа. Музыка свидетельствует о даровании автора и его незаурядном мастерстве. Композитор использовал башкирские народные песни, некоторые из них связаны с именем Салавата. Для характеристики Пугачева и крестьянского лагеря взяты «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка» и «Слава». Все эти мелодии органически входят в ткань партитуры, выдержанной в народно-песенном духе.

САМСОН И ДАЛИЛА (Samson et Dalila) — опера К. Сен-Санса, в 4-х д., либр. Ф. Лемеера. Посвящена П. Виардо. Первая постановка — Веймар, 2 декабря 1877 г., п/у Ф. Листа. С большим успехом была поставлена в Гамбурге, Кельне, Дрездене, Праге, но без рассмотрения отвергнута дирекцией «Гранд-Опера». Только в 1890 г. оперу «заметили» на родине композитора, в Руане. На парижской сцене впервые поставлена 23 ноября 1892 г., т. е. через 15 лет после веймарской премьеры. Правда, отрывки оперы исполнялись в концертах.

Сен-Санс занимал особое положение во французской музыке. Будучи по убеждениям и принципам классиком, он, однако, не чуждался романтических настроений и средств выражения. Но стиль его музыки, как и Берлиоза, отличался от современной французской оперы.

Композитор задумал «Самсона и Далилу» как ораторию и только уступая настояниям либреттиста, согласился переделать ее в оперу. Однако ораториальная природа сохранилась. Отсюда преобладающая роль хоров, в музыкальной драматургии — медлительность развития действия, монументальная статика. Обратившись к библейской легенде, вдохновлявшей многих композиторов — среди них Рамо и Генделя, Сен-Санс стремился воплотить в образах прошлого современное содержание. Преданный врагами на поругание, ослепленный герой, вновь обретающий силы, чтобы уничтожить завоевателей, — образ героической Франции в недавней войне с Пруссией. «Самсон и Далила» — произведение эпически-мощное, воплощающее патриотическую и героическую идею.

Действие разворачивается в легендарные времена (условно — XII в. до н. э.), в пору порабощения Иудеи филистимлянами. Самсон поднимает упавший дух народа и возглавляет его борьбу с противником. Филистим-

лянка Далила, жрица храма Дагона, с притворной радостью встречает победителя. Она решает выдать героя в руки врагов. Ее красота поражает Самсона, и он открывает ей тайну: его мощь заключена в волосах. Когда он засыпает в ее объятиях, Далила остригает его волосы, и Самсон теряет силу. Ослепленный филистимлянами, герой превратился в жалкого раба. В храме Дагона филистимляне празднуют победу. Сюда на посмешище приведен некогда могучий Самсон. Верховный жрец велит ему принять участие в обряде жертвоприношений. Самсон обращается к небу с мольбой вернуть ему хоть на миг прежнюю силу и зрение. Обхватив руками мраморные колонны, поддерживающие своды, Самсон потрясает их основание. Все рушится, погребая под развалинами Самсона и его врагов.

Музыка передает скорбь и отчаяние поработленного народа, мужественные, властные интонации Самсона, надменную кичливость филистимлян, обольстительную чувственную прелесть Далилы. Мелодика Далилы прекрасна, в ней — нега, упоение, страсть, словно она сама верит в искренность своих чувств.

Ф. Лист, поклонник замечательного произведения Сен-Санса, заметил, что в музыке Далилы один недостаток — она слишком искренна. Впрочем, прибавлял Лист, это доказывает лишь, что настоящая музыка не умеет лгать. Классически совершенной остается музыка и в знаменитой сцене оргии (III д.).

На русской сцене опера была поставлена впервые в Петербурге в Марининском театре 19 ноября 1896 г. (М. Славина — Далила, И. Ершов — Самсон, Л. Яковлев, И. Тартаков — Верховный жрец). Опера имела большой успех, а М. Славина и И. Ершов являлись лучшими исполнителями этих партий. В 1901 г. опера исполнялась в Москве, на сцене Нового театра, п/у Э. Колонна (он же дирижировал первым исполнением в Париже). Опера шла на многих сценах России, исполнялась и в советских театрах.

САНКТПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСТИНЫЙ ДВОР — комическая опера М. Матинского, в 3-х д., текст композитора. Первая постановка — Петербург, Вольный российский театр Книпера, 26 декабря 1782 г. Позднее композитор В. Пашкевич сделал новую редакцию оперы, частично изменив последовательность действия. В этой редакции опера была поставлена под названием «Как поживёшь, так и прослывишься» 22 января 1784 г. в Москве, а затем, в 1792 г., — в Петербурге.

Опера Матинского — одно из высших завоеваний русского сатирического искусства XVIII в. Это не только замечательная бытовая картина, но и художественное обличение лихоимства, обмана, плутней купцов и подьячих. Опера движется в том же русле искусства, к которому относятся комедии Фонвизина и Капниста. «Герои» оперы показаны сатирически беспощадно. Купец Сквалыгин — безжалостный ростовщик, обирающий должников, вор, лишавший кусок хлеба бедную вдову. Таков и его будущий зять — приказный Крючкодей, граблящий крестьянина и подделывающий вексель. В тексте

преобладает сатирически-обличительное начало. Не только среда (купечество), но и формы ее обрисовки роднят оперу Матинского с «Женитьбой» Гоголя и комедиями Островского. Драматургически пьеса слаба, по существу, она лишена сюжета. Но несравненная бытопись, жанровое богатство образов искупают эти недостатки.

Первоначальная редакция музыки до нас не дошла (сохранился только текст). Музыка в обработке В. Пашкевича отмечена жизненной яркостью, остротой наблюдательности, юмором. Композитор умело воспроизводит интонации живой речи (выкрики продавцов и покупателей в Гостином дворе), использует приемы оперы-буффа. Резко противостоит жанровым, словно взятым с натуры эпизодам поэтическая сцена девичника, в которой, опираясь на фольклор, композитор создал замечательную обрядовую картину. Превосходные хоры — значительное достижение русской музыки XVIII в.

СВАДЬБА ФИГАРО (*Le nozze di Figaro*) — комическая опера В. А. Моцарта, в 4-х д., либр. Л. да Понте. Первая постановка — Вена, «Бургтеатр», 1 мая 1786 г., п/у автора.

Когда Моцарт задумал писать эту оперу, уже существовали произведения на тему «Севильского цирюльника» — Паизиелло (1782), Бенды и др. Принято считать, что успех оперы Паизиелло побудил Моцарта обратиться ко второй пьесе П. Бомарше о Фигаро. Возможно, что этот мотив сыграл известную роль, но, конечно, он не был решающим. Популярность обеих пьес Бомарше, их художественные достоинства, остроумие и прежде всего социальная острота привлекли симпатии Моцарта — человека и художника, сознававшего униженное положение музыканта в феодальном обществе. Образ Фигаро, представителя поднимающегося третьего сословия, выступающего на защиту человеческого достоинства против аристократии, олицетворял передовые, демократические идеи своего времени. Именно это, а не успех оперы Паизиелло, вдохновило Моцарта. Вместе с тем он не мог не понимать, что в абсолютистской Австрии, где комедия Бомарше была запрещена, чтобы добиться разрешения на постановку оперы, необходимо было пойти на уступки цензуре. Поэтому при переработке комедии в либретто Моцарт и да Понте вынуждены были опустить многие реплики Фигаро. Однако не эти сокращения текста определяют содержание и характер оперы.

В опере ярко выражена идея превосходства умного, благородного и смелого выходца из народа над надменным и лицемерным дворянином. Моцарт не только сохранил основные и важнейшие идейные мотивы комедии; он переосмыслил, углубил и обогатил образы героев, смело драматизировал действие. Графиня в опере чувствует глубже и тоньше, чем графиня в комедии. Ее переживания носят драматический характер, хотя она остается персонажем комической оперы. Обогащены и чисто буффонные образы, как, напр., Марцелина. В тот момент, когда она узнает, что Фигаро — ее сын, мелос ее партии неузнаваемо меняется: искреннее, взволнованное

чувство вытесняет привычные для комедийного персонажа итальянской оперы интонации. Новое понимание системы оперной драматургии нашло выражение в расширении роли ансамблей. В опере Моцарта количество ансамблей (14) равно числу арий. Если раньше действие раскрывалось в речитативах, а арии являлись как бы остановкой в действии, то у Моцарта движут действие и арии, и ансамбли. По неисчерпаемости музыкального богатства, редчайшей выразительности опера Моцарта — важнейшая веха в истории мирового музыкального театра на пути к реализму.

Первые представления оперы в Вене, которыми дирижировал Моцарт, прошли с успехом, но недруги композитора добились снятия «Фигаро» с репертуара. Последовавшая вслед за этим постановка в Праге (декабрь 1786 г.) имела триумфальный успех. С этого момента начинается вечная жизнь гениальной оперы. Она обошла весь мир. В основных партиях выступали крупнейшие артисты. Перечислить их — значит назвать едва ли не всех выдающихся оперных певцов XVIII—XX вв. Лучший интерпретатор партитуры — Б. Вальтер.

Царская цензура, враждебно относившаяся к «Женитбе Фигаро» Бомарше, долгое время не допускала оперу Моцарта на русскую сцену. Немецкая труппа поставила «Свадьбу Фигаро» 31 января 1815 г. в Петербурге. На итальянском языке опера исполнялась в Петербурге в 1851 г. при участии Персиани, Тамбурини, Росси. В 1875 г. П. Чайковский отредактировал речитативы и перевел текст «Свадьбы Фигаро» для спектакля учащихся Московской консерватории, состоявшегося 5 мая 1876 г. С тех пор опера Моцарта обычно исполняется в переводе Чайковского.

На императорскую сцену «Свадьба Фигаро» была допущена поздно: 25 сентября 1901 г. состоялось первое исполнение ее в Мариинском театре п/у Э. Крушевского. Новая страница сценической истории оперы начинается после 1917 г. Она входит в репертуар Экспериментального театра (Москва, Филиал Большого театра, 1926), Большого театра, Малого оперного театра в Ленинграде и ряда других театров.

СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК (*Il barbiere di Siviglia*) — опера Дж. Россини, в 2-х д. (3 к.), либр. Ч. Стербини. Первая постановка — Рим, театр «Арджентина», 20 февраля 1816 г.

Комедия П. Бомарше «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (1775), в которой впервые появился на сцене Фигаро, вызвала живой интерес. В 1782 г. в Петербурге состоялось представление оперы Дж. Паизиелло «Севильский цирюльник», имевшей большой успех. На сюжет «Севильского цирюльника» оперы написали и другие композиторы, напр. Л. Бенда (1782), И. Шульц (1786), Н. Изуар (1797). Все же самой популярной оперной обработкой «Севильского цирюльника» до Россини оставалось произведение Паизиелло — один из самых совершенных образцов оперы-буффа XVIII в. Популярность его была столь вели-

ка, что решение Россини написать музыку на этот сюжет было сочтено дерзостью.

Россини в 1816 г. обязался написать для театра «Арджентина» в Риме к карнавалу новую оперу. Однако цензура, свирепствовавшая в Италии, запрещала все предложенные либретто. Оставалось совсем мало времени до карнавала, и тогда было решено использовать разрешенную цензурой тему. Так возникла мысль о «Севильском цирюльнике». Россини обратился к Паизиелло за разрешением, и тот ответил любезным согласием, не сомневаясь в провале оперы самонадеянного юнца. Новое либретто написал Ч. Стербини. Россини сочинял быстро. Но стремительность, с которой был написан «Севильский цирюльник» (композитор использовал многое из предыдущих своих произведений), удивительна. Сочинение и инструментовка заняли 13 дней. Опера называлась первоначально «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Первое представление (20 февраля 1816 г.) закончилось провалом. Причина заключалась в стечении неблагоприятных случайностей: исполнитель партии Альмавивы забыл взять с собой гитару во время серенады, дон Базилио зацепился за гвоздь и не мог тронуться с места; в довершение всего на сцену выбежала кошка и, ослепленная светом, заматалась в поисках выхода. Все эти «случайности» были преднамеренными, как и резко враждебное поведение зрителей, сопровождавшее оперу с первых тактов. Сторонники Паизиелло и враги Россини, представители соперничающих антреприз организовали скандал, невиданный в летописях театра. Этот скандал и сорвал спектакль (Россини спасся бегством после первого действия). Последующие спектакли принесли опере успех.

Гениальная музыка открыла новые пути в истории жанра, в ней сочетаются дерзкая буффонада, лирика, драматизм, искрящееся веселье и сатира. На место масок старой оперы пришли живые люди. Конечно, нельзя сравнивать произведение Россини со *Свадьбой Фигаро* Моцарта, но шедевр Россини ближе к ней, чем к опере Паизиелло. Ничего равноценного финалу I д. (в современных спектаклях — II д.) по сложности и разнообразию применения ансамбля опера-буффа дотоле не знала, как не знала она такого эмоционального богатства и яркой характерности. Многие средства, характерные для оперы-серии, Россини использовал в опере-буффа, неотяжлив ее стиля. Поэтому смех Россини отнюдь не только беззаботно радостен и светел. Он звучит и обличительно — напр., в арии о клевете. Да и весь образ дона Базилио — отнюдь не условная комическая маска. Это и не мелкий негодяй, клеветник, доносчик, но «идеолог» подлости. Да и Бартоло — не только забавный старик, попадающий в им же расставленный капкан. Все персонажи оперы, хотя генетически связаны с традицией, показаны в новом свете. Так, Розина — отнюдь не только «мнимая простушка», какой она предстает в опере Паизиелло, а девушка, борющаяся за свое счастье. Россини подчеркнул новую функцию образа, написав партию Розины для меццо-сопрано; обычно

контральто и меццо-сопрано поручали роли страстных, порывистых натур. Не случайно первые слушатели оперы Россини, по свидетельству Стендаля, возмущались тем, что композитор превратил Розину в «бой-бабу». Богатство, многообразие красок отличают образы всех персонажей. Россини щедро использовал в музыке мелодику народной песни и танца, жанрово-бытовые формы. Опера богата ритмами танца — от салтарелло до вальса. В финале проходит мелодия русской народной песни «Ах, зачем было огород городить», — Россини использовал музыку собственной кантаты «Аврора», посвященной вдове великого русского полководца М. Кутузова.

«Севильский цирюльник» — лучшая из комических опер Россини и едва ли не лучшая комическая опера XIX в. — вплоть до *Фальстафа* Верди. Провал первого представления вскоре сменился успехом. Опера была поставлена в других городах Италии, а затем и на других сценах Европы, став одной из самых популярных. В «Севильском цирюльнике» выступали крупнейшие певцы и певицы мира. Первое представление оперы в России состоялось в Одессе на итальянском языке. «Севильский цирюльник» был поставлен в Петербурге (1822) на русской и немецкой сценах. Первые исполнители русского спектакля: Г. Климовский — Альмавива, И. Гуляев — Бартоло, В. Шемаев — Фигаро, Н. Семенов — Розина, Е. Сандунова — Марцелина, А. Ефремов — дон Базилио. В 1828 г. опера была поставлена итальянской труппой. 31 января 1831 г. состоялось возобновление «Севильского цирюльника» на русской сцене. Партию Фигаро исполнял О. Петров, Н. Дюр — Бартоло, А. Ефремов — Базилио, С. Боркина (Каратыгина) — Розина. В последующих спектаклях роли исполняли: Л. Леонов — Альмавива, Е. Лебедева, М. Степанова — Розина.

«Севильский цирюльник» с огромным успехом исполнялся итальянской труппой в Петербурге в 40-х гг. (П. Винардо — Розина, Дж. Рубини — Альмавива, А. Тамбурини — Фигаро). Партию Розины позднее исполняли лирико-колоратурные сопрано Дж. Гризи и А. Патти. Итальянский «Цирюльник» временно вытеснил оперу из русского репертуара. Произведение Россини не ставилось на русской сцене с 1839 до 1882 г., когда было с большим успехом возобновлено (П. Лодий — Альмавива, Ф. Стравинский — Бартоло, М. Корякин — дон Базилио, И. Прянишников — Фигаро, М. Славина — Розина). Это был спектакль, исключительный во всех отношениях. Партию Розины, согласно авторскому желанию, пела меццо-сопрано.

Лучшие исполнители главных партий — И. Мельников, И. Тартаков, О. Камионский, А. Брагин — Фигаро; Э. Павловская, Е. Мравина, А. Нежданова, Р. Горская — Розина; М. Корякин, Г. Боссе, А. Пирогов, М. Рейзен — дон Базилио. Если выдающиеся русские певцы успешно соревновались с итальянскими в передаче основных партий, то вне сравнения с предшественниками находится Ф. Шаляпин, определивший сценическую традицию роли дон Базилио.

СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ (*Cavalleria rusticana*) — опера П. Масканьи, в одном д., либр. Дж. Тарджони-Тоццетти и Г. Менаши. Первая постановка — Рим, театр «Костанци», 17 мая 1890 г. В основе либретто — одноим. новелла Дж. Верги, им же переделанная в драму для Э. Дуже. Опера получила премию на конкурсе, организованном итальянским издателем и антрепренером Э. Сонцоньо.

Действие происходит в сицилийской деревне. Молодая крестьянка Сантуцца, соблазненная и брошенная Туридду, рассказывает возчику Альфио, что его жена Лола — любовница Туридду. Ревнивый Альфио оскорбляет Туридду; тот кусает его за правое ухо, что, по сицилийскому обычаю, означает вызов на смертный бой. Соперники дерутся на ножах. В поединке Туридду убит.

Опера Масканьи — самый яркий образец веризма в музыке. Стремительно и сжато развивается действие, в которое вовлечены непривычные для старой итальянской оперы герои — простые люди, жители села.

Русское название «Сельская честь» не совсем точно передает итальянское заглавие, смысл которого скорее — «сельское благородство» или «рыцарство». Драма чувств выражена в музыке правдиво, сильно. Сочетание натуралистически-бытовой картины крестьянской жизни с музыкой, впитавшей традиции старой итальянской школы, создало своеобразный эффект. Композитор использовал сицилийский фольклор, чтобы передать колорит среды. Вся драма разворачивается на фоне ярко выписанной картины сельской жизни. Симфоническое интермеццо, отделяющее финал от предшествующего действия, как бы создает временную перспективу. Драматизм музыки, ее напевность, свежесть красок определили жизненность оперы. На русской сцене «Сельская честь» была впервые поставлена 18 января 1894 г. в Маринском театре с участием М. и Н. Фигнеров, М. Славиной и А. Чернова. В 1903 г. поставлена в Москве, в Новом театре. С тех пор эта опера, как и *Паяцы* Леонкавалло, не сходит со сцены. В главных партиях «Сельской чести» выступали крупнейшие певцы и певицы мира. Опера входит в репертуар Большого театра, Киевского театра оперы и балета и ряда других театров СССР.

СЕМЕН КОТКО — опера С. Прокофьева, в 5-ти д. (7 к.), либр. В. Катаева и композитора. Первая постановка — Москва, Оперный театр им. К. С. Станиславского, 23 июня 1940 г.

Литературная основа оперы — повесть В. Катаева «Я сын трудового народа», рисующая картину гражданской войны на Украине (1918 г.). Демобилизованный солдат Семен Котко, возвратившийся с фронта в родное село, становится участником борьбы с белогвардейцами и немецкими оккупантами.

Опера показывает столкновение трудового народа и его врагов. По яркости и выразительности интонационных характеристик героев «Семен Котко» даже в творчестве Прокофьева представляет исключительное явление. Превосходно выписан жанрово-бытовой фон, придающий действию необычайную жизненную достоверность.

Картина бытового уклада села воссоздана с реалистической полнокровностью и юмором, позволяющими вспомнить Гоголя. Действие постепенно переключается в драматический и трагедийный план, достигая кульминации в финале III д. (расправа белогвардейцев с крестьянами, казнь матроса Василька, безумие его невесты Любки). К сожалению, тема народного сопротивления, победы над врагом (V д.) не получила столь же мощного и правдивого воплощения; жанровая стихия выражена в музыке сильнее, чем героическая. Тем не менее, «Семен Котко» — одно из лучших произведений Прокофьева. Опера входит в репертуар многих советских театров, ставится и за рубежом.

СЕМЬЯ ТАРАСА — опера Д. Кабалевского, в 4-х д. (8 к.), либр. С. Ценина по мотивам повести Б. Горбатова «Непокоренные». Первая постановка — Москва, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2 ноября 1947 г., п/у С. Самосуда. Позднее автор создал новую редакцию оперы — поставлена в Ленинграде, в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, 7 ноября 1950 г. п/у Б. Хайкина. На основе этой редакции были осуществлены постановки в Свердловске, Москве (Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 1951 г., нов. пост.), Куйбышеве (1951), Риге, Харькове, Софии (1952), Душанбе (1953); возобновлена постановка в Ленинграде (1964).

Действие оперы разворачивается в годы Великой Отечественной войны. Старший сын рабочего Тараса, коммунист Степан, по заданию партии возглавляет партизанский отряд на оккупированной врагом территории. Сын Андрей уходит на фронт. Младшая дочь, школьница Настя, втайне от отца вместе с комсомольцами участвует в подпольной борьбе с захватчиками. Рабочие взрывают завод, чтобы не отдать его в руки оккупантов. Сначала Тарас не принимает участия в общей борьбе. Однако, видя преступления, чинимые фашистами, Тарас дает клятву бороться с врагом. Степан и его отряд наносят удар за ударом по тылам фашистов. Младший сын Андрей оказался трусом. Тщетно пытается он спрятаться в доме отца. Старый Тарас прогоняет его. За отказ ремонтировать подбитые фашистские танки Тарас ранен гестаповцем. По заданию Степана комсомольцы, и среди них Настя, взрывают фашистский штаб, размещенный в школе. Гестаповцы арестовывают Настю. Красная Армия вступает в город, и среди ее бойцов — Андрей, искупивший вину перед Родиной.

«Семья Тараса» — одна из лучших советских опер, посвященных Великой Отечественной войне. Музыкальный язык ее суров, возвышенно-драматичен. Композитор нарисовал правдивые, контрастные образы героев. Несомненно, что имена и характеры героев — Тараса, Степана, Андрея — даны по аналогии с гоголевскими Тарасом, Остапом и Андрием. Музыка богата драматически выразительными эпизодами.

Образ Насти — самый яркий в «Семье Тараса». Ее духовный мир благороден и чист, лирика ее молодой

любви пленяет задушевностью и чистотой. Однако есть в Насте не только девичья прелесть, но и нескончаемое мужество, любовь к народу; и это дает ей силы бестрепетно пойти на смерть. Прекрасный образ Насти — высшая удача композитора, в чьем творчестве получила глубокое и разнообразное воплощение тема светлой советской юности.

СИЛА СУДЬБЫ (La Forza del destino) — опера Дж. Верди, в 4-х д. (8 к.), либр. Ф. М. Пьяве. Первая постановка — Петербург, Большой театр, 1 ноября 1862 г.; новая редакция — Милан, «Ла Скала», 20 февраля 1869 г.

Основа либретто — драма испанского драматурга А. де Сааведры «Дон Альваро, или Сила судьбы» (Мадрид, 1835 г.), проникнутая гуманистическим духом. «Дон Альваро» — произведение сложное: осуждение феодализма, расовой исключительности уживается в нем с мотивами мистического характера. Опера была написана по заказу петербургской дирекции императорских театров. Первоначально Верди предполагал написать оперу «Рюи Блаз» на сюжет драмы В. Гюго, но свободолобивые тенденции этой пьесы и неслыханная ситуация (лакей, ставший министром, любит королеву и любим ею) ужаснули дирекцию. Пьеса Гюго в то время была запрещена в России. Тогда Верди остановил свой выбор на пьесе Сааведры. Либреттист многое изменил и смягчил в тексте по сравнению с оригиналом, но сохранил основную свободолобивую тенденцию.

Верди неоднократно показывал в своих операх столкновение любви с ненавистью, противопоставляя истинное чувство социальным предрассудкам. Классовое неравенство — препятствие на пути Леоноры и Манрико в *Трубадуре*, Марии и Симона в «Симоне Бокканегра». В «Силе судьбы» композитор восстал против расовых предрассудков.

Леонора, дочь маркиза ди Калатрава, полюбила Альваро, потомка королевского рода инков, перуанца, т. е. «неверного». Отец не допускает и мысли об их браке. Застав Альваро в комнате дочери, он осыпает его оскорблениями. Альваро не хочет прибегнуть к оружию. Он отбрасывает пистолет, но раздается выстрел, ранивший старика. Умирая, маркиз проклинает дочь. Леонора уходит в монастырь. Ее брат дон Карлос ищет ее и Альваро, чтобы отомстить за смерть отца. Тщетно пытается найти возлюбленную и Альваро. Потеряв надежду, он под чужим именем вступает в армию. Увидев, как разбойники напали на неизвестного, он спасает его. Дон Карлос, не подозревая, кто его спас, клянется ему в вечной дружбе. Однако, узнав Альваро, он вызывает его на поединок. Патруль предупреждает столкновение. Альваро уходит в монастырь, где скрывается Леонора. Дон Карлос пробирается в монастырь и заставляет Альваро взять оружие. Против воли тот ранит Карлоса. Леонора склоняется над раненым, и брат убивает ее. Альваро кончает жизнь самоубийством (позднее, в новой редакции, Верди снял самоубийство Альваро).

По мрачности колорита, безысходности и неотвратимости трагической развязки «Сила судьбы» может поспорить с «Трубадуром». К тому же этот колорит обусловлен, как можно заключить из текста, предопределением, «силой судьбы». Однако в основе оперы лежит не фаталистическая концепция всемогущего рока. Верди, в отличие от Сааведры и либреттиста, показывает, что первопричиной является не судьба, не власть проклятия отца (мотив, уже использованный в «Риголетто»), а сила расовой и классовой ненависти, враждебная жизнь. В этом переосмыслении темы проявился гений Верди. Условные и неправдоподобные ситуации либретто, запутанность интриги побеждены мощной стихией гениальной музыки. В либретто выступает только личный конфликт, в музыке он слит с социальным, политическим. Ненависть и личная вражда оказываются производными от вражды и ненависти феодального общества. Верди показывает развращающее и растлевающее воздействие войны на сознание человека. Сцены в военном лагере полны ярчайшей реалистической силы, рисуя охваченную жаждой наживы армию наемников, славящих войну.

Первая постановка оперы в Петербурге прошла с успехом, хотя достоинства произведения не были полностью оценены. Факт заказа оперы иностранному композитору при полном пренебрежении к отечественной музыке возмутил передовую русскую общественность. На постановку была израсходована огромная сумма. Справедливо негодуя на антинациональную политику двора и дирекции императорских театров, критика, за исключением А. Серова, не сумела дать объективную оценку оперы. У великосветской публики «Сила судьбы» не имела успеха из-за мрачности сюжета, сложности музыки и выдержала только 19 представлений. Верди отнесся к опере критически: ее постановки в Риме и Мадриде убедили его в необходимости внесения изменений в партитуру. В результате была создана новая редакция партитуры и либретто (его переработал по указаниям композитора А. Гисланцони, будущий либреттист. *Аиды*). Написана была новая увертюра, перестроены массовые сцены, особенно солдатские, заново сочинен терцет в финале и переделана развязка. В этой новой версии опера была поставлена в театре «Ла Скала» 20 февраля 1869 г. и имела огромный успех.

Все же «Сила судьбы» долгое время оставалась одной из сравнительно менее популярных опер композитора. Возрождение ее наступило в XX в.

«Сила судьбы» исполнялась в Советском Союзе на концертной эстраде, а в 1963 г. была с успехом поставлена в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, в городе, где 100 лет назад состоялась ее итальянская премьера. Советский спектакль выгодно отличался реалистической трактовкой, отвечающей характеру оперы.

СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ — опера Н. Римского-Корсакова в 4-х д. (6 к.), либр. В. Бельского по мотивам древнерусских сказаний. Первая постановка — Петербург, Мари-

инский театр, 7 февраля 1907 г., п/у Ф. Blumenфельда.

Замысел оперы о граде Китеже, укрытом водами озера Светлый Яр и спасенном от татарского нашествия, волновал композитора с середины 90-х гг., но воплощение получил в 1903 г. В основе оперы — разнобразные источники: легенды, летописи, древняя повесть о Февронии Муромской, былины, духовные стихи, искусно объединенные либреттистом, прекрасным знатоком древнерусской литературы. Опера Римского-Корсакова, одно из величайших и своеобразнейших созданий русского искусства, утверждает величие патриотического подвига, идею верности родине. В образе главной героини Февронии композитор с неповторимой силой воспел духовную красоту русской женщины. Феврония выросла в крестьянской семье, в лесу. Ей близка и дорога родная природа, она не знает другого закона, кроме велений совести и долга. В лесу Феврония встречает молодого княжича Всеволода, и встреча эта навеки связывает их. Но союз княжича с простой девушкой не по вкусу китежской знати. «Лучшие люди» в Малом Китеже подкупают пропойцу Гришку Кутерьму, чтобы он опозорил невесту княжича. Но злобные оскорбления Гришки вызывают в Февронии только сострадание и жалость. На город нападает орда татар, стремящаяся захватить и ограбить Великий Китеж. Им нужен проводник, т. к. они не знают туда пути. Гришка, боясь истязаний, соглашается вести татар. Предательство его потрясает Февронию. Воины Китежа выступают на защиту города и погибают в неравном бою. Совершается чудо — золотой туман окутывает город, погружающийся в озеро. Сами собой начинают звонить колокола. Муки совести терзают Гришку. Его преследуют звуки китежских колоколов. По его просьбе Феврония развязывает путы, и Гришка убегает. Татары, охваченные ужасом, видят отражение в воде исчезнувшего города. Февронии является призрак княжича Всеволода. Райские птицы Сирин и Алконост предвещают ее судьбу. Вместе с призраком княжича Феврония уходит из леса. В преображенном Китеже завершается свадебный обряд Февронии и Всеволода. Феврония счастлива, но ее мучит воспоминание о Гришке. Она направляет ему грамоту, указывая на возможность искупления его вины.

В музыке воплощены образы Руси, ее природа, национальные характеры. Но композитору чуждо любование стариной. Он показывает не только чистых сердцем людей, но и надменных, чванлых представителей феодальной знати, и пропойцу Гришку. Композитор не ограничивается осуждением: он объясняет причины падения Кутерьмы. Образам русских людей противопоставлена грозная и неведомая сила (в опере показана первая встреча русского народа с татарами). В гениальной симфонической картине «Сеча при Керженце» композитор рисует столкновение русских воинов и татарских захватчиков, трагическую гибель китежан. Композитор стремился идти от народных преданий. Отсюда эпический,

повествовательный тон произведения, связанного с традициями *Руслана и Людмилы* и *Князя Игоря*.

Первая постановка оперы состоялась после поражения революции 1905 г., когда в буржуазно-интеллигентской среде распространились теории «богоискательства» и «богостроительства». Воздействие их сказалось на постановках оперы Римского-Корсакова и ее восприятии. Тенденции эти в меньшей мере проявились в петербургском спектакле 1907 г., благодаря гениальному исполнению партии Гришки И. Ершовым, но они определили стилизованный спектакль Большого театра в 1908 г. Вопреки недостаткам постановочного решения, оба спектакля обладали выдающимися достоинствами в музыкально-исполнительской области. Традиция исполнения главных партий оперы восходит к трактовке замечательных русских певцов, прежде всего И. Ершова, К. Держинской (первые исполнившие роль Февронии в Большом театре в 1916 г.).

Роль Гришки — едва ли не вершина исполнительского творчества И. Ершова. Великий артист не расставался с ней на протяжении всей жизни, углубляя и обогащая трактовку. В его исполнении образ поднимался до высочайшего социального обобщения, не утрачивая конкретных, живых черт. Нужда, горе — вечные спутники жизни Гришки — озлобили его. Ершов создал образ потрясающей трагической силы, заставивший вспомнить о персонажах Достоевского. Не оправдывая и не осуждая Гришку, артист раскрывал социальную обусловленность его падения. Но на дне души предателя таилось нечто человеческое — сознание безмерности совершенного преступления. Вершина исполнения Ершова — сцены в лесу, в которых артист раскрывал муки совести предателя. К. Держинская была лучшей исполнительницей роли Февронии. Она раскрывала высокий нравственный строй души героини, ее величие. Кротость и чистота Февронии были земными, человеческими свойствами. Феврония — отнюдь не монахиня, не подвижница, а русская девушка, кровно связанная с родной землей. Жизнь ее — подвиг во славу отчизны. Высокая поэзия и благородство роднили образ Февронии, созданный Держинской, с лучшими женскими образами, запечатленными в русской литературе. Велика заслуга в интерпретации сложной партитуры дирижеров В. Сука, А. Коутса, Н. Голованова, З. Халабалы.

В первые послеоктябрьские годы опера продолжала идти в старой постановке на сценах Большого и бывшего Марининского театров, с участием многих прежних исполнителей. Однако старый спектакль явно не отвечал требованиям новой эпохи, как не соответствовал он самому произведению. Нелегко и не сразу нашел советский театр верное решение. Первым, хотя и не во всем удачным, новым прочтением гениальной оперы явился спектакль Латвийского театра оперы и балета в 1949 г. (Ж. Гейне-Вагнер — Феврония, А. Фринберг — Гришка). В 1958 г. оперу поставил п/у С. Ельцина Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (реж. Е. Соколов).

Среди крупнейших исполнителей главных партий в русском и советском театрах: М. Черкасская, Н. Салина, С. Акимова, Л. Балановская — Феврония, В. Пикок, А. Бонавич, М. Микиша, Н. Озеров — Гришка, Л. Савранский, П. Андреев — Поярок и др. Опера с успехом ставилась за рубежом — в Брно (1934), Берлине (1937), Праге (1938) и других городах.

СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ, о сыне его, славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной Царевне Лебеди — опера Н. Римского-Корсакова, в 4-х д. (6 к.) с прологом, либр. В. Бельского по одноим. сказке А. Пушкина. Первая постановка — Москва, Частная русская опера, 21 октября 1900 г., п/у М. Ипполитова-Иванова, худ. М. Врубель (Е. Цветкова — Милитриса, А. Секар-Рожанский — Гвидон, Н. Забела — Царевна Лебедь, В. Шкафер — Старый дед).

Сказочные образы Пушкина давно привлекали Римского-Корсакова. Впервые он попытался воплотить их в симфонической «Сказке», навеянной прологом к «Руслану и Людмиле». В 80-х гг. В. Стасов посоветовал написать оперу на сюжет «Сказки о царе Салтане». Реализована эта мысль была позднее (1899—1900), в дни празднования 100-летия со дня рождения великого поэта. Композитор стремился сохранить верность содержанию сказки. Либретто В. Бельского включает многие стихи поэта. Однако при создании оперы пришлось развить некоторые мотивы, лишь намеченные у Пушкина, ввести новых персонажей.

Наибольшим изменениям подвергся образ Царевны Лебеди. Сохранив черты литературного прообраза, она приобрела и новые, превратившись в олицетворение красоты, поэзии и искусства. Усиlena в опере сатирическая линия. В образах Салтана, Бабарихи и двух старших сестер есть не только добродушная усмешка, но и ирония. Конечно, Салтан — не Додон из *Золотого петушка*, но его образ близок к Додону. При дворе Салтана царят раболепие, тупая покорность, пресмыкательство перед волей царя. Царству Тмутараканскому противопоставлен город Леденец, вырастающий на острове Буяне. Салтану и его окружению противостоит светлый образ Лебедь-птицы, превращающейся в Царевну Лебедь. Образ Салтана, комически-грозного, туповатого, вздорного, отнюдь не безобиден. В нем нет ничего от просветленной мудрости царя Берендея в *Снегурочке*. В то же время Салтан не лишен и человечности. По-своему искренне он любит жену, с которой был разлучен обманом. Поэтическая стихия «Сказки» связана с образами Милитрисы, Гвидона, Царевны Лебеди, картинами природы, морской и небесной стихий, изображением чудес Леденца, воплощенных в несравненных по красоте симфонических вступлениях.

В опере использованы традиции народного театра, скоморошья игры, приемы сказа. Основная мысль оперы — искусство и красота побеждают трудности жизни, преображают мир — воплощена в высокопоэтических образах. Поэзия сочетается с сатирическим осмеянием тупости, раболепия. Несмотря на фантастический колорит,

рит, в опере запечатлены реальные черты самовластья. От «Сказки о царе Салтане» путь ведет к *Кащей Бессмертному* и *Золотому петушку*, т. е. к политической, антисоциальной сатире.

В первых постановках оперы главенствовало любовное поэтическое стороной и выдвинулся образ Царевны Лебеди, в особенности благодаря вдохновенному исполнению Н. Забелы, а позднее — А. Неждановой. В изображении Салтана и его окружения подчеркивались комедийные черты. К сожалению, карикатурность, шаржировка явились своеобразной «традицией». Замысел Римского-Корсакова намного сложнее, глубже и богаче подобного подхода. Осмеяние Салтанова мира не может осуществляться только внешними приемами, к тому же утрированными. Салтан — не кукла, не паяц, а человек. При всей своей тупости он не лишен и некоторых положительных качеств — иначе непонятно, за что его полюбила Милитриса.

Наиболее крупные исполнители главных партий — Г. Пирогов, М. Донец, П. Журавленко, В. Шаронов, И. Петров (Салтан), А. Богданович, И. Ершов, С. Стрельцов, Г. Нэлепп (Гвидон), А. Нежданова, Е. Степанова, В. Барсова (Царевна Лебедь) и др. Самые значительные постановки: Большой театр, 1913 г. (дириж. Э. Купер, реж. В. Лосский, худ. К. Коровин); Мариинский театр, 1915 г. (дириж. А. Коутс, реж. В. Лосский, худ. К. Коровин, А. Головин); Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1937 г. (дириж. А. Пазовский, реж. В. Лосский, худ. И. Билибин, А. Шекотихина-Потоцкая); новая постановка в Большом театре, 1959 г. (дириж. В. Небольсин, реж. Г. Ансимов, худ. В. Клементьев) и др. За рубежом опера ставилась в ФРГ (Кельн, 1959).

СКАЗКИ ГОФМАНА (*Les Contes d'Hoffmann*) — фантастическая опера Ж. Оффенбаха, в 3-х д. с прологом и эпилогом, либр. Ж. Барбье. Первая постановка — Париж, «Опера комик», 10 февраля 1881 г.

Фантастические рассказы Э. Т. А. Гофмана нашли яркое воплощение в опере и балете. В опере Оффенбаха отражены не только темы и сюжеты произведений великого писателя, но и сам он выступает в качестве главного героя, переживающего наяву то, что воплощал в образах фантазии. Реальный Гофман имеет мало общего с мечтателем и несчастным влюбленным, каким он выведен в опере. Но музыка Оффенбаха, сочетающая причудливую и гротескную, а по временам — зловеще-мрачную фантастику с иронией, своеобразно передает некоторые стороны творчества писателя. Либретто переработано из одноименной драмы Ж. Барбье и М. Карре (1851).

В винном погребе, окруженный группой друзей, Гофман вспоминает былые любовные увлечения. Теперь он влюблен в артистку Стеллу, которую преследует советник Линдорф. В Стелле соединены образы всех женщин, которых любил Гофман, тогда как Линдорф концентрирует черты его врагов. То, о чем рассказывает Гофман, воскреснет в трех сценических образах

оперы. Гофман влюбляется в прекрасную Олимпию, дочь физика Спаланцани, не зная, что это не живая девушка, а заводная кукла. Злой Коппелиус, враг Гофмана, на глазах поэта ломает куклу, уничтожая веру Гофмана в красоту и любовь. По наущению злодея Дакертутто куртизанка Джульетта обольщает Гофмана и побуждает его убить соперника, а затем, насмеявшись над влюбленным, покидает его. Гофман полюбил молодую тяжелобольную певицу Антонию, которой запрещено петь. Доктор Миракль (новое воплощение преследующего Гофмана зла) заставляет девушку петь, доводя ее до гибели. В эпилоге уставший Гофман засыпает, а в погребок входит Стелла. Когда поэт пробуждается, никого нет: Линдорф увел Стеллу.

Лирическое начало, столь характерное для творчества Оффенбаха, лишь частично проявившееся в его опереттах (особенно сильно — в «Периколетте»), определяет весь характер музыки «Сказок Гофмана». Оффенбах, автор многочисленных оперетт, всю жизнь стремился к опере, но лишь на склоне жизни сумел осуществить свое намерение; однако он не дождался постановки своего произведения. Образное содержание музыки и либретто совпадают далеко не в полной мере. Автор текста Барбье придал событиям мистический и пессимистический характер. Музыка лишена этих черт, злое начало не имеет в ней всеобщего характера, и носителями его являются люди, которые, как и в творчестве Гофмана, сочетают черты фантазии и реальности. Музыка Оффенбаха представляет своеобразный синтез французской лирической оперы с немецкой романтической. Мелодика ее богата, выразительна, остро характерна; музыка выражает и романтическое томление, неудовлетворенность, и протест против жестокости мира. Сфера фантастического получила своеобразное воплощение.

Оффенбах умер, не успев оркестровать оперу. Эту задачу выполнил Э. Гиро. Первая постановка (Париж, 1881), хотя и прошла с большим успехом, дала неверное представление об опере, т. к. в ней было много пропусков и искажений. Став репертуарной, обойдя сцены всего мира, опера Оффенбаха неоднократно подвергалась переработке и переинструментовке. Наиболее значительная постановка п/у Г. Малера (Вена, 1901); В. Фельзенштейна (Берлин, ГДР, 1958), придавшая сценическому действию жизнеутверждающий характер.

В России опера Оффенбаха впервые поставлена в Мариинском театре в 1899 г., позднее — в Новом театре (Москва, 1908), в Театре музыкальной драмы (Петроград, 1915), Малом оперном театре в 1920 г. (И. Ершов — Гофман). Из постановок последующих лет нужно отметить спектакль Латвийского театра оперы и балета (1957).

СКУПОЙ РЫЦАРЬ — опера С. Рахманинова, в одном д. (3 к.), на текст одноим. трагедии А. Пушкина. Первая постановка — Москва, Большой театр, 11 января 1906 г. (в один вечер с *Франческой да Римини*), п/у автора. Заново поставлена в Большом театре 27 сентября 1912 г. п/у Э. Купера.

«Скупой рыцарь» Рахманинова примыкает к типу речитативно-декламационных опер, начало которым положено *Каменным гостем* Даргомыжского и продолжено произведениями Римского-Корсакова и Кюи на тексты пушкинских драм. Композитор широко развил симфоническое, оркестровое начало, которому принадлежит ведущая роль в опере.

«Скупой рыцарь» сочинялся в расчете на исполнение заглавной партии Шаляпиным, но великий певец отказался от нее, не будучи удовлетворен воплощением в музыке пушкинского текста. О причинах отказа Шаляпин рассказал Римскому-Корсакову. В «Воспоминаниях» В. Ястребцова (запись 4 января 1906 г.) читаем: «По мнению Шаляпина, музыка «Скупого рыцаря» написана как бы не на самый текст пушкинских сцен, а лишь на общие настроения отдельных картин этой драмы. Отсюда несоответствие и недочеты». Шаляпин считал партию Барона инструментальной, а не вокальной. Позднее Шаляпин исполнил монолог Барона в концерте (1907), и критика снова подчеркнула блистательный симфонизм музыки, указав на то, что «даже удивительный трагический талант Шаляпина оказался не в состоянии сделать [из партии] что-либо яркое и проникающее в душу».

Точку зрения Шаляпина разделял критик С. Кругликов, писавший: «Рахманинов как ни стремился к «Каменному гостю», а Даргомыжским не стал. Слишком он для того инструменталист... Певучий речитатив Даргомыжского настолько часто приближается к настоящей мелодии, настолько заключает в самом своем музыкальном существе мелодическое значение, что если даже его отделить от текста, с которым он так органически сросся, то он все-таки не утонет среди волн аккомпанирующего оркестра... на себя обратит главное внимание. У Рахманинова иначе... Оркестр главное. И сам оркестр сложнее».

Партию Барона исполнял талантливый певец и актер Г. Бакланов. Едва ли не лучшим исполнителем этой партии явился П. Журавленко (Театр комической оперы, 20 мая 1921 г.).

СЛУЖАНКА-ГОСПОЖА (*La serva padrona*) — интермедия Дж. Перголези, в 2-х сценах, либр. Дж. Федерико. Первая постановка — Неаполь, театр «Сан-Бартоломео», 28 августа 1733 г. Первоначально намерение автора сводилось к тому, чтобы написать веселую и несложную интермедию, контрастную по характеру медлительно развертывающемуся действию оперы-серии («Служанка-госпожа» исполнялась в антрактах оперы Перголези «Гордый пленник»); успех произведения доказал возможность его самостоятельного исполнения.

Повсеместному успеху «Служанки-госпожи» способствовала простота оперы, рассчитанной на двух певцов (третья роль — без слов). Вскоре эта комическая интермедия была поставлена в Германии (1740), Париже, сначала на итальянском языке, затем на французском (1754), вызвав ожесточенную дискуссию о путях развития национальной комической оперы. Результатом этого

спора явилась опера «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо. «Служанка-госпожа» — родоначальница позднейшей итальянской оперы-буффа. Несложное действие, ярко очерченные комические характеры, музыка, близкая к народной, полная блеска, юмора, жизненной энергии и доступная для самых неподготовленных слушателей, чередующая арии и речитативы-секко и лишь в финале каждой из сцен обращающаяся к дуэту, — таково построение этого интермеццо.

Старый холостяк доктор Уберто возмущен поведением служанки Серпины, которая совершенно не заботится о нем. Он грозит положить конец ее своеволию и найти себе жену. Серпина отвечает, что лучшей жены, чем она, ему не сыскать. Доктор взбешен ее дерзостью. Серпина решает прибегнуть к хитрости. Ей помогает Веспоне, слуга доктора, который переодевается кроатским офицером и выдает себя за ее жениха. В сердце доктора вспыхивает ревность, к тому же Серпине удается взволновать его своими слезами. Он не прочь жениться на Серпине, но опасается пересудов. Мнимый офицер требует за Серпиной огромного приданого, угрожая в противном случае убить старика. Скупой Уберто решает жениться на служанке, чтобы не расставаться с деньгами.

Впервые в России интермедия была исполнена итальянскими певцами в середине XVIII в.

СНЕГУРОЧКА — «весенняя сказка», опера Н. Римского-Корсакова, в 4-х д. с прологом, либр. композитора по одноим. пьесе А. Островского. Первая постановка — Петербург, Мариинский театр, 29 января 1882 г., п/у Э. Направника.

В оперном творчестве Римского-Корсакова, как и во всей русской музыке, «Снегурочка» занимает исключительное место. По проникновенности и поэтической красоте, глубине и силе воплощения русской народной стихии — это одна из вершин национального искусства. Драматическая сказка Островского, вызвавшая к жизни музыку Чайковского, получила в опере Римского-Корсакова гениальное воплощение, хотя трактовка образов у композитора и драматурга далеко не во всем совпадает. По Островскому, Снегурочка, дочь Мороза и Весны, своим рождением нарушает извечный, незыблемый порядок. Разгневанное Солнце отворачивает свое лицо от земли. Зима не хочет уступить прав Весне. В сердцах людей царит холод. Снегурочка не знает любви, но, приглядываясь к жизни людей, начинает тянуться к ним. Отвергнутая Лелем, она испытывает ревность и обиду. Только дар Весны — способность чувствовать — вызывает у нее любовь к Мизгирю. Но, узнав любовь, Снегурочка погибает. Ей не место в кругу людей. Гибнет и Мизгирь. А мудрый царь Берендей славит вечный и неизменный закон природы.

Сохранив верность Островскому в последовательности развития действия, лишь сократив текст, отбросив второстепенные фигуры, Римский-Корсаков разошелся с драматургом в трактовке образа Снегурочки. Если героиня Островского в большей мере дочь Моро-