



ЮРИЙ ДИМИТРИН
ИЗБРАННОЕ
В ПЯТИ КНИГАХ

ДО САМОЙ СУТИ

ИССЛЕДОВАНИЯ,
СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ



- Д 46** **Димитрин Ю. Г.** Избранное в пяти книгах. До самой сути. Исследования, статьи, интервью : учебное пособие / Ю. Г. Димитрин. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 300 с.: ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46469-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2501-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данная серия книг включает в себя сочинения драматурга Юрия Димитрина «Избранное» в пяти книгах. Пятая книга посвящена историко-теоретическим работам автора. Она включает в себя исследование, статьи и интервью с автором об актуальных проблемах сегодняшнего музыкального театра.

Издание адресовано практикам и теоретикам оперного жанра, композиторам, драматургам, опероведам, педагогам и студентам музыкальных и художественных вузов, широкому кругу любителей музыкально-сценического искусства.

УДК 782

ББК 85.319

- Д 46** **Dimitrin Y. G.** The Selection in five books. To the very essence. Researches, articles, interviews : textbook / Y. G. Dimitrin. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 300 pages : ill. — Text : direct.

The series of books includes the compositions of a playwright Yuri Dimitrin “The selection” in five books. The fifth book is dedicated to the historical theoretical works of the author. It includes the research work, articles and interviews of the author about the current problems of contemporary music theatre.

The book is intended for the musical theatre performers, composers, librettists, music experts, the teachers and students of art academies, and for a wide range of the enthusiasts of the performing art.

В оформлении обложки использованы картины художника Аллы Киселёвой

Оглавление

«Театральный роман об опере»
(Предисловие Е. Цодокова)
6

I . ОПЕРА ДО ОПЕРЫ
15

Из чего оно состоит?
16

Рондо-каприччиозо вокруг либретто
20

Оперная реформа XVIII века.
Что реформировалось, кто реформатор?
30

Зачёт по технологии
44

II. ПОСОТРУДНИЧАТЬ С МОЦАРТОМ
57

Либретто во сне и наяву
(Интервью)
57

Спасибо, учту.
Об опере «Мастер и Маргарита» и не только
(Интервью)
65

Выбранные места из переписки либреттиста
с дирижёром
79

Оперные купюры и подвиг Самсона
97

III. ОПЕРА НА ОПЕРАЦИОННОМ СТОЛЕ

103

Право на бесчестье

104

Опера на операционном столе

114

Категорический императив Юрия Димитрина
(Интервью)

130

Бермуды новосибирского
«Тангейзера». Итоги

140

IV. ГРЕМУЧАЯ СМЕСЬ «МЦЕНСКОЙ ЛЕДИ»

161

Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»

161

Либретто оперы Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»
в редакции Ю. Димитрина

247

* * *

Пьесы для музыкальной сцены
Юрия Димитрина

290

Ю. Димитрин. ИЗБРАННОЕ в пяти книгах
Содержание

293

Либретто...

**Чему подчиняется? Что диктует?
Формирует ли форму, стиль? Или предугадывает?
Способно ли влиять на художественность результата?
Есть ли для него место в нашем восприятии
звучащего, зримого спектакля?**

**Существует теория музыки, театра.
Есть теория драмы. Теории либретто нет.
За многие века своей жизни музыкальный театр
без либретто не прожил и часа.
Но он обошёлся без полноценного
«либреттоведения».
Исторические работы о либретто существуют.
Теоретических — нет.
Неясно даже, кто мог бы стать их автором?
Музыкант? Литератор?**

**Предлагаемые здесь попытки теоретизирования
фрагментарны, разрозненны,
сюрреалистичны...
Во многом случайны.
И «теорией», даже «введением в теорию»
могут быть названы лишь условно.
Скорее, они — выстраданное осмысление
долголетней практики
драматурга-алхимика.**

I

ОПЕРА ДО ОПЕРЫ*



* Этот раздел книги включает в себя две главы книги Ю. Димитрина «Либретто: история, творчество, технология. Учебное пособие в жанре эссе». Изд. Композитор. СПб. 2012. На англ. языке Yuri G. Dimitrin. Libretto: Its History, Art, and Craft (a textbook in the form of an essay). 2013. Изд. Lap Lambert. Academic Publishing GmbH & Co. KG.

ИЗ ЧЕГО ОНО СОСТОИТ?

— А теперь, господа студенты, вопрос на сообразительность. Из чего Оно состоит? И приготовьте ваши зачётки. Ну-с? Слушаю вас.

— Оно состоит из либретто и музыки.

— Да?.. Ну что ж, будем считать, что вы достаточно сообразительны. Есть другие мнения?

— Есть. Во всём Этом ничего кроме музыки нет. Ничего, о чём стоило бы думать и говорить. Ничего, что нельзя было бы отбросить как бесконечно малую величину.

— Н-да... Давайте ваши зачётки, и — до встречи в будущем семестре.

* * *

...Собственно говоря, всё, о чём я здесь собираюсь поведать миру, это своего рода пособие для Будущего Семестра. Прошедший — длился четыре века. В 1596 году во Флоренции был «изобретён» театр, который в поисках «драмы через музыку» оказался способным петь пьесы. Театр пел, разумеется, и раньше. В том числе и пьесы. Но то, что мы сейчас называем музыкальным театром (театром, где поют, балета мы здесь не будем касаться), началось именно тогда. Четыре века назад. Срок немалый. И куда уж дальше-то откладывать? Пора всё ж таки выяснить, наконец, из чего Оно состоит.

— Скромнее, господин либреттист. Не вы первый рассуждаете о музыкальном театре. И до вас были толпы неглупых людей, которые время от времени знакомили мир со своими мыслями на этот счёт.

Справедливо. ...Сформулируем вопрос аккуратнее. Глядя с колокольни Будущего Семестра и сверяя собственные выводы с мыслями неглупых людей Семестра Прошедшего, попытаемся понять: из чего состоит музыкально-сценическое произведение? Правильно-скучное: «...из либретто и музыки» — формула бесплодная. Она ничего не разъясняет и никуда не ведёт. К тому же точность её более чем сомнительна. Впрочем, с первой её частью — «из либретто и...» — можно, пожалуй, согласиться, несмотря на то, что формула эта не учитывает лежащий в основе либретто литературный (или мифологический) первоисточник. А ведь иногда в качестве либретто может предстать и первоисточник в девственно нетронутым виде, без единого изменённого слова. К примеру, либретто оперы Даргомыжского «Каменный

гость» — просто-напросто текст трагедии Пушкина, никак не переработанный. Это, разумеется, в музыкальном театре такая же исключительная редкость, как и безбрежно оригинальное, не имеющее литературной первоосновы либретто. И потому будем считать, что понятие «первоисточник» содержится в самом термине — «либретто». Либретто — это созданная на основе литературного первоисточника пьеса, способная выразить себя музыкой.

Важно, однако, осознать вот что. Трансформация первоисточника в либретто происходит в однородной жанровой среде. Из одного жанра кристаллизуются иной, но родственный жанр. Оба они — и родитель, и новорождённый — суть жанры литературы. Но как только либретто ложится на стол композитора, картина радикально меняется. Однородной жанровой среды, в которой один жанр плавно перетекает в другой, здесь не существует. Опираясь на либретто, произведение литературное, композитор строит музыкальную драматургию будущего произведения. Идеи одного искусства со своими средствами выразительности, со своей хваткой, со своими «замашками», должны выразиться другим искусством. Другим — по самой своей природе, по своим генам. И как ни раскрывай объятия, приветствуя «двух муз союз прекрасный», конфликты между ними неизбежны. Они предопределяют мучительную подчас ломку формы, идей, принципов, бесчисленные компромиссы, необходимость для обоих искусств отказываться от предельной выразительности каждого из них. Но что удивительно? Этот союз «под сенью дружных муз», союз двух закадычных врагов и непримиримых друзей, осиливая вымощенную костями своих жертв дорогу к сценам музыкальных театров, научился создавать художественный сплав исключительной однородности. И восприятие публики, словно безотказный прибор, неизменно фиксирует эту однородность. Однородность и нераздельность. Выделить либретто из нашего восприятия того, что происходит на музыкальной сцене, — невозможно. Вне театрального восприятия — возможно. Ничего нет легче. Вот оно — либретто. Отделённое от музыки. Возьмите эти вот исполосованные строчками два-три десятка страниц и читайте, воспринимайте, оценивайте. Но учтите, перед вами либретто вне художественного сплава, либретто из первой части нашей формулы: «либретто и...». А вот выделить либретто из второй части формулы (той, что после «и»)... Нет, там либретто от музыки наше восприятие отделить не в состоянии. И что поразительнее, и музыку от либретто

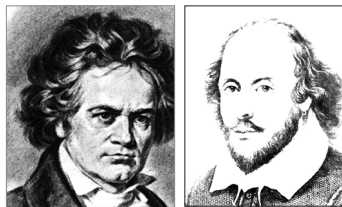
тоже. Никакими силами. В любой музыкальной фразе либретто будет присутствовать.

Вот, наконец, он и пришёл, этот час — время вывести на свет божий нашу формулу музыкально-сценического произведения. Так из чего Оно состоит? Оно состоит из двух частей. Первая — Либретто, второе — МузыкаНаЛибретто. Я ставлю заглавные буквы в этом тройном слове-монстре только для удобства чтения. Чтобы соответствовать неразрывности сплава, названного нами «МузыкаНаЛибретто», буквы в обозначающем его термине вообще должны бы быть перемешаны как попало. Ну например, — «нататыбрезликумо». А если так, если вы принципиально согласны с этой формулой музыкально-сценического произведения — «Либретто плюс МузыкаНаЛибретто», то вам не избежать и следующего вывода. В музыкальном театре музыка как «чистая музыка» вообще не существует. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста. Даже если речь идёт о каком-то фрагменте музыки без текста. Даже если композитор и либреттист незнакомы друг с другом. Даже если один из них — велик, а другой — безлик. Нататыбрезликумо!

А теперь вернёмся к началу наших рассуждений, ко второму ответу на вопрос «Из чего Оно состоит?» Есть, оказывается, мнение, что состоит Оно только из музыки. Всё остальное — величины бесконечно малые. Не будем отмахиваться от этой точки зрения. Она талантлива, потому что искренна до бесстрашия. И каждый из нас, находясь под сильным впечатлением какого-нибудь музыкального спектакля, готов присоединиться к ней. Так что же, она верна? Нет. Не верна. Но осознать, почему все мы в определённые минуты общения с музыкальным театром готовы присягнуть ей на верность, — необходимо.

Природа искусства, называемого «музыкой», такова, что искусство это во многом (если не целиком) вытесняет из нашего восприятия все другие искусства, выступающие в союзе с ней. Это странным образом справедливо даже в тех случаях, когда творческий уровень музыки меньший, чем уровень соратничающего с ней искусства. А в случаях классического уровня музыки и говорить нечего. Когда мы, к примеру, слушаем романс Глинки «Я помню чудное мгновенье», наше восприятие не фиксирует стихи Пушкина (отчего они, разумеется, не становятся менее прекрасными). Восторгаемся мы этим романсом или он (его исполнение) оставляет нас неудовлетворёнными, вся мера нашего впечатления относится к музыке. Вся мера. Я студентам на лекциях в Театральной

академии рассказываю по этому поводу байку собственного сочинения. Она называется «Людвиг и Вильям». «...Лет двести назад — эпически начинаю я — жили-были два друга. Один — Вильям — был великим драматургом, другой — Людвиг — великим композитором. И они решили написать оперу, ну, скажем, о датском принце. Вильям, советуясь с Людвигом, написал либретто (пьесу). Людвиг, советуясь с Вильямом, написал музыку. Спрашивается, кто же, господа студенты, автор этой работы?» Студенты, подумав и поёжась, отвечают: «Оба». А теперь, разумники вы мои, я поведу вас на спектакль этой оперы, сделанной двумя гениями. И по окончании спектакля спрошу. Кто автор? И вы ответите мне, причём абсолютно искренне: Людвиг. Только Людвиг». — Как это, «только Людвиг»? А кто придумал «мышеловку», «череп Йорика»? А кто придумал монолог принца о флейте? А кто... «Да, умозрительно — оба. Но эмоционально — один».



Людвиг и Вильям



«Я помню чудное мгновенье...»

Несколько лет назад мне, либреттисту, вручали литературную премию. Происходило это в день двухсотлетнего юбилея Пушкина, и подумалось мне вот что. Стихи и проза Пушкина положены в основу нескольких сот музыкальных сочинений. Музыка нескольких десятков из них создана гениями. Но! Если бы мы знали Пушкина только по музыкально-сценическим и вокальным сочинениям, то мы бы... Пушкина не знали. Не знали бы вообще такого имени. Автора-литератора в соседстве с создателем музыки публика как автора не воспринимает. И, к слову сказать, сам Пушкин об этом задумывался. И сделал для себя весьма определённые выводы. Вот фраза из его письма П. Вяземскому: «Что это ты вздумал писать либретто, поэзию музыке подчинять. Я бы и для Россини не пошевелился».



Россини и Пушкин

На какую же захватывающую интригу оказался способен в Прошедшем Семестре музыкальный театр! Флорентийцы

сделали первые шаги в освоении «Драмы через музыку». Союз двух муз, осиливая, как было замечено выше, вымогательную костью своих жертв дорогу, сумел создать художественный сплав исключительной однородности. Людвиг и Вильям получили гипотетическую возможность объединить своё творчество во славу нового жанра. Толпы неглупых людей познакомили мир со своими мыслями на этот счёт. А Пушкин наотрез отказывается пошевелиться. Даже для Россини.

Что же, любопытно узнать, сулит нам Будущий Семестр?

РОНДО-КАПРИЧЧИОЗО ВОКРУГ ЛИБРЕТТО

Познакомимся сначала с одним прелюбопытным высказыванием.

«Великим несчастьем лирической драмы (так автор называет изобретение флорентийцев 1596 года. — Ю.Д.) явилось, на мой взгляд, то обстоятельство, что оперная реформа во Флоренции не развивалась рука об руку с реформой поэтической, и уж во всяком случае то, что литературные реформаторы, поборники правды и естественности не пожелали... заключить союз с оперой, а, напротив, отреклись от неё, так что музыкантам пришлось довольствоваться общением с придворными поэтами. Их безвкусное, глупо-притязательное творчество, обескровленный стиль, неестественные чувства, полное отсутствие непринуждённости и жизненности — оказали пагубное влияние на композиторов; они подсказали им вялые формулы, тяготевшие надо всей «драматической» музыкой вплоть до наших дней...»

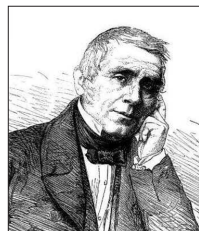
Кто бы это мог написать? Музыкант? Литератор? К этому мы ещё вернёмся. А пока поведём речь об этом «Великом Несчастье». И посмотрим, из какой среды — музыкантской или литературной — рекрутировал жанр тех либреттистов, на костях которых в Прошедшем Семестре развивался музыкальный театр? Как правило — из литературной среды.

Что же это были за литераторы? Много ли среди них авторов, оставивших своё имя в литературе? Их — единицы: К. Гольдони — реформатор итальянского театра, автор около 300 пьес и 100 либретто, француз Э. Скриб — на его либретто писали оперы Д. Мейербер, Д. Верди, Ф. Ибер; австрийский драматург Г. Гофмансталь — автор нескольких либретто опер Рихарда Штрауса. Редкие случаи обращения к жанру

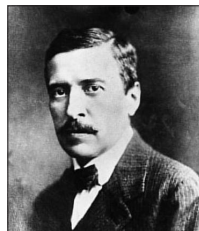
либретто есть в творчестве В. Гюго, Э. Золя, С. Цвейга, Ж. Кокто, П. Клоделя. В доглинковской России либретто писали — А. Сумароков, В. Капнист, М. Херасков, И. Крылов, М. Загоскин, А. Писарев. Позже — И. Тургенев, А. Островский, В. Сологуб, Я. Полонский, М. Булгаков. Вот, собственно, и почти всё. Остальные (их тьмы и тьмы) — как вежливо выражается «Музыкальная энциклопедия» советских времён — «второстепенные драматурги». Среди этих «второстепенных» в мире музыкального театра встречаются и заслуженно знаменитые имена, но всё же их значение и слава за пределы этого мира не выходят. Думаю, что причин здесь две. Во-первых, создание пьес для драматического театра и создание либретто — это профессии, требующие разных навыков. Драматическому писателю надо многое осмыслить и многому научиться, чтобы освоить профессию либреттиста. Иначе, будь он трижды Шекспиром, талантливое либретто он, быть может, и напишет, сценически и музыкально грамотное — нет. Во-вторых, психологический климат, в котором объективно оказывается творчество либреттиста, для человека, осознающего себя автором, творцом, скажем мягко, мало комфортен. Раз попробовав, наш «творец» немедленно «ушмыгнёт» обратно в драматический театр. Работать для театра музыкального и дальше осваивать профессию либреттиста он вряд ли станет. Развивая эту мысль, обратим внимание на следующее обстоятельство. Либретто всегда пишется



*Карло Гольдони
(1707—1793).
великий итальянский
драматург, либреттист.
Реформатор
итальянского театра*



*Огюстен Эжен Скриб
(1791—1861). Французский
драматург. Автор множества
оперных либретто. Его пьесы
часто становились основой
либретто опер XIX века*



*Гуго Гофмансталь
(1876—1929)
Представитель неоромантизма
и символизма в Австрии.
Писатель, поэт, драматург,
(более десятка пьес),
либреттист. Автор либретто
к операм Р. Штрауса:
«Электра», «Кавалер розы»,
«Ариадна на Накосте»,
«Женщина без тени»,
«Интермеццо», «Елена
Египетская», «Арабелла».
На тексты его драм созданы
оперы и др. композиторами*

раньше музыки. Здесь есть нюансы, иногда не целиком, сценарно, но в принципе — всегда. Кстати, эта прописная истина для профессионалов музыкального театра для большинства публики — великая тайна. Театральное восприятие музыкального спектакля внушает публике, что поющий текст словно бы создаётся самой музыкой. Таковы её едва осознанные ощущения. Специально она, разумеется, об этом не задумывается. А профессионалы задумываются. Иногда. Вот свидетельство французского композитора А. Гретри, младшего современника Глюка. Говоря о либреттисте и переводчиках либретто реформаторских опер Глюка «Орфей и Эвридика» и «Альцеста», он признаётся: «...Правильно будет считать этих поэтов истинными родителями лирико-трагической драмы, но зная, каким образом Глюк использовал их тексты, хочется думать, что он сам внушал план, сделавшийся его достоянием...ведь идея становится уже твоею, когда ты её украшаешь». В этом очаровательном «хочется думать» заключена глубокая правда, причём довольно горькая для либреттистов. Вот сидишь, понимаешь, с утра до вечера, возрождаешь что есть силы лирико-трагическую драму, а всем вокруг «хочется думать» что ты-то как раз здесь и не при чём.

«...Я бы и для Россини не пошевелился».

Перу И. И. Соллертинского принадлежит статья крайне редкой тематики. Она называется «Драматургия оперного либретто». Вот посмотрите, что он там советует. «...Даже тогда, когда либреттисту приходит в голову исключительно яркая идея, он, прежде всего, должен заставить композитора поверить, что идея принадлежит ему, композитору». «...Если идея, общий замысел, приходит в голову одному лишь либреттисту, то совершенно обязательно, чтобы композитор поверил, что это его собственный замысел». Это, вообще говоря, наблюдение глубокое. Азарт по поводу собственного замысла исключительной яркости является мощным стимулом того, чтобы этот замысел воплотить. Стимул этот — старто-



*Иван Иванович
Соллертинский
(1902–1944).*

*Крупный российский
музыкальный
и театральный критик.
В 1920–1930-х годах был
одной из наиболее заметных
фигур в культурной жизни
Ленинграда.*

*Одним из первых в СССР
исследовал творчество
Малера и Шёнберга,
автор ряда монографий
о советских и зарубежных
композиторах*

вая площадка вдохновения. И так как Соллертинский (как и остальное человечество) считает, что всё в музыкальном театре решает вдохновение композитора, в случае «исключительно яркой» идеи — одной на двоих — именно его, композитора, надо обеспечить соответствующим самосознанием. Однако неясно, на какого либреттиста при этом рассчитывает Соллертинский? Очевидно, на человека поразительно одарённого. Мало того, что именно его посетила исключительная для успеха общего произведения идея, он ещё должен, проявляя завидную дипломатичность и изворотливость, убедить вполне здравомыслящего соавтора в том, что тот придумал то, чего не придумывал. Этот либреттист, стало быть, личность просто необычайных талантов, и творческих, и житейских. И нет никакой уверенности, что, экстраполируя свою дальнейшую творческую судьбу вечного дарителя исключительно ярких идей, этот талант всю свою жизнь посвятит либреттному делу. Может быть, Соллертинский имеет в виду либреттиста с одарённостью весьма и весьма умеренной? Тогда — да. Ему экстраполировать нечего. Вот только одна неловкость. В его голову не придёт исключительно талантливая идея. Ибо тот, кому она приходит...

«...Я бы и для Россини не пошевелился».

Всё эти довольно безрадостные сценции приводятся здесь не для того, чтобы поязвить над музыкантами или позабавить публику. Но если мы задумаемся, каким психологическим лабиринтом угрожает музыкально-сценическое сочинительство любой соавторствующей паре, то обещанная в прошлой главе интрига жанра — драма через музыку — при всей своей серьёзности окрасится прямо таки в трагифарсовые тона.

Ну хорошо, «оперная реформа во Флоренции не развивалась рука об руку с реформой поэтической» И что из этого? Может быть, для композиторов это и не несчастье вовсе?

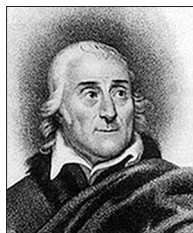
Моцарт, как известно, был убеждён, что в опере «поэзия — послушная служанка музыки». Однако он не был избалован послушанием этой послушной служанки. В 1783 году в период бесплодных пререканий с очередным либреттистом (приведших к тому, что он отказался продолжать работу над музыкой оперы «Каирский гусь») он пишет



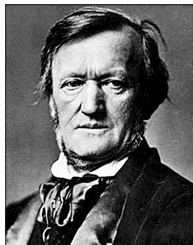
*Вольфганг
Амадей Моцарт
(1756–1791)
Великий
австрийский
композитор.
Автор
четырёхнадцати
опер*

отцу: «Я просмотрел пятьдесят итальянских пьес и не нашёл среди них ни одной подходящей для себя. ... Между тем, здесь у нас некто аббат Да Понте обещал мне либретто, но раньше он обязан сделать либретто для Сальери. Он дал слово обратиться ко мне через два месяца. И пока он держит слово, данное Сальери, я могу прождать его либретто целую жизнь. Как известно, Лоренце да Понте всё же обратил свой взор на Моцарта, и результатом их соработничества явились три оперных шедевра: «Так поступают все», «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» (В Вене существует целый «Институт либреттологии им. Л. да Понте»). Стало быть, можно утверждать, что на радость всем нам «Великое Несчастье», изрядно потрепав Моцарту нервы, всё же отступило.

Для Рихарда Вагнера — либреттиста всех своих опер — проблема либретто совсем не несчастье, а великое счастье творчества. «Религию» Моцарта — «поэзия — послушная служанка музыки» — Вагнер, судя по его операм, не исповедует. Именно поэзии он отводит едва ли не ведущую роль в оперном синтезе (поэзия, музыка, театральная игра). На создание либретто он, как правило, затрачивает больше времени, чем на их «озвучивание» и никогда не приступает к сочинению музыки, пока текст либретто им окончательно не отшлифован. Причём уже на стадии либретто Вагнер обеспечивает опере едва ли не всю реформаторскую полноту своих музыкальных идей — музыка льётся сплошным потоком, не прерываемым сухими речитативами или разговорными вставками, традиционные оперные арии и ансамбли с их изолированностью друг от друга и репризной симметрией заменены свободными монологами, диалогами, рассказами. Отважимся утверждать, что и лейтмотивная система Вагнера, и перевес повествовательного начала над сцениче-



*Лоренце да Понте
(1749—1838)
Итальянский либреттист.
Автор 28-ми либретто
к операм 11-ти
композиторов, вклю-
чая оперы В. Моцарта
(«Свадьба Фигаро»,
«Дон Жуан»
и «Так поступают все»)
и А. Сальери («Талисман»,
«Богач на день» и др.)*



*Р. Вагнер
(1813—1883)
Великий немецкий
композитор.
Автор тринадцати опер*

ски-действенным (чем его оперы резко отличаются от опер его предшественников и современников) тоже во многом являются производными от сочиняемых им либретто. И, наконец, нам важно осознать, что каждое либретто Вагнера — это мучительно-счастливый творческий акт создания на основе мифологических первоисточников полнокровной пьесы в стихах, пьесы, окрашенной философскими идеями и человеческой страстью. Попробуйте написать хотя бы одну подобную пьесу. А у него их больше десятка. Таков феномен оперного композитора Вагнера. И, право же, говорить о нём, как об «исключении из правил», язык не поворачивается. Он не исключение. Он — Вагнер.

А теперь поговорим о «правиле». Попытаемся отследить тот, связанный с поисками либретто, «данс-макабр», который вовлекал в свои рваные ритмы не столь отдалённого от нас композитора.

В работе над книгой «Нам не дано предугадать» мне представилась возможность проследить некое «рондо-капричиозо вокруг либретто», которое Дмитрий Дмитриевич Шостакович вынужден был «танцевать» всю жизнь.

Так как же Шостакович воспринимал проблему либретто в музыкальном театре? Многочисленные статьи, с которыми выступал Шостакович в 1933 году, говорят об очень простых вещах — о композиторе, который без соавтора, умеющего делать то, чего не умеет делать он сам, лишён возможности делать то, в чём он гений. В конце концов, гениальный композитор вовсе не обязан быть ни способным литератором, ни умелым подтекстовщиком. Не обязан... А где же найти их, этих обязанных, способных и умелых, согласных на роль авторской тени в опере? Сколько замыслов Шостаковича умерло из-за их отсутствия? Вот фрагменты из этих статей. «Культура либреттиста у нас ещё очень слаба... Следует подумать о подготовке музыкальных драматургов, в частности, ввести в консерватории преподавание музыкальной драматургии. Тогда кустарничество, схематизм, приспособленчество будут выбиты из оперного либретто... Наши большие мастера относятся достаточно небрежно к работе в музыкальном театре... Они отказываются от такой „мелкой“, как оперное либретто, работы...»



*Дмитрий Шостакович
(1906–1975)
Великий русский композитор.
Автор трёх опер:
«Нос» (1930), «Леди Макбет
Мценского уезда» (1932),
«Игроки» (1942, не окончена)*

«Наши большие мастера...» Если кто-то из больших мастеров, вдруг потеряв бдительность, и не откажется от такой «мелкой» работы, как оперное либретто, его большого мастерства для пьесы, выражающейся через музыку, может и не хватить. Наши большие мастера (сколь угодно большие) — прозаики, драматурги, поэты — либреттистов не заменят. Все эти горькие истины Шостаковичу пришлось проверять на себе в течение всей своей жизни. В разные годы для него писали либретто (или намеревались писать) Э. Багрицкий, Н. Асеев, А. Толстой, Н. Олейников, М. Шолохов, В. Мейерхольд, М. Булгаков, Е. Шварц... А написал — А. Прейс, литератор, за всю свою жизнь почти не проявивший себя. Профессия либреттиста требует иных навыков, иных способов литературно-сценической выразительности.

Вот перечень театральных работ, которые обдумывались Шостаковичем и до, и после «Леди Макбет...».

1930 год — после «Носа» Шостакович ожидает либретто к включённым в план МАЛЕГОТа* операм «Карась» (на текст Н. Олейникова) и «Затон». Либретто написаны не были.

1932 год — композитор, с восторгом прочитавший поэму Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» (по ней его друг В. Шебалин пишет оперу), встречается с поэтом, очевидно, чтобы договориться о совместной оперной работе. До либретто, однако, дело не дошло.

По договору с Большим театром либретто оперы «Оранго» на современную тему для Шостаковича пишет А. Толстой (в соавторстве с А. Сторчаковым.) Подробно разработан сюжет. Композитору передан пролог, музыкой к которому работа Шостаковича над оперой завершилась. Дальнейшего текста либретто не последовало.

1933 год — Шостакович пишет на либретто Н. Асеева девять номеров комической оперы «Большая молния», но, убедившись в никудышном качестве либретто, прекращает работу.

Очевидно, то же можно сказать и о полученном композитором от Прейса либретто трагического фарса «Народовольцы». Опера не создана.



*Александр Германович
Прейс
(1905–1942).*

*Литератор. Автор либретто
двух опер Шостаковича:
«Нос» (совм. с Н. Замя-
тиним, Г. Иониним,
Д. Шостаковичем) и «Леди
Макбет Мценского Уезда»
(совместно с композитором)*

* Малый ленинградский оперный театр.

Шостакович с энтузиазмом обдумывает замысел некой оперы-фарса на собственный сюжет. Разочаровавшись в сюжете, прекращает работу.

1935 год — композитор встречается с М. Шолоховым для совместной работы над оперой «Поднятая целина». Либретто Шолоховым написано не было.

Возникают идеи оперных работ с Вс. Ивановым и М. Булгаковым. Либретто не написаны.

1937 год — подписан договор с Ленинградским театром им. Кирова о создании опер по фильмам (с музыкой Шостаковича) «Волочаевские дни» и «Великий гражданин». В 1940 г. договор на оперу «Волочаевские дни» расторгнут «...из-за неудовлетворительного либретто». Либретто к «Великому гражданину» не было написано.

1934 год — композитор объявляет о замысле своего рода нового «Кольца нибелунгов» — музыкальной тетралогии (начало которой — «Катерина Измайлова») о судьбах русской женщины. Но... нет либретто, нет и тетралогии. Либретто А. Прейса по роману Горького «Мать» композитора не вдохновило.

1938 год — В. Мейерхольд обсуждает с Шостаковичем планы создания для него оперных либретто по лермонтовским «Маскараду» и «Герою нашего времени». Либретто не созданы.

Театровед Р. Беньяш завершает для Шостаковича либретто оперы «Поэт народа» о туркменском поэте и полководце Сеиде. Композитор либретто одобрил, но к сочинению музыки не приступил.

1940 год — с театром им. Кирова заключён договор на создание оперы «Снежная королева» по либретто Е. Шварца. Либретто не создано.

Для того же театра А. Мариенгоф пишет либретто оперы «Катюша Маслова» по толстовскому «Воскресению». В марте 1941 г. Шостаковичем и театром либретто одобрено. Однако в мае театром получена краткая телеграмма Главреперткома: «Либретто оперы „Катюша Маслова“ запрещено».

1942 год — Шостакович пишет оперу «Игроки» по пьесе Н. Гоголя. Работает без либреттиста. Планирует использовать весь текст Гоголя, без сокращений. Написав 50 минут музыки и не выбравшись даже из экспозиции, безлибреттный композитор прекращает работу.

1948 год — после постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“» Шостакович заявляет о планах создания

оперы «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева. О создании либретто для «Молодой гвардии» ничего не известно.

1957 год — Шостакович получает либретто оперетты «Москва — Черёмушки», написанное ведущими мастерами советской эстрады того времени В. Массом и М. Червинским, и приступает к созданию музыки. (Если вас давно не заливала краска стыда, прочтите это либретто. Зальёт.) Московский театр оперетты в 1958 г. осуществляет постановку спектакля.

1964 год — Шостаковичем объявлено, что им создаётся опера «Тихий Дон» по второй части романа М. Шолохова. Достоверных сведений о создании либретто и судьбе всего этого замысла в дальнейшем не последовало. Очевидно, однако, что к созданию музыки композитор не приступал.

1971 год — Шостакович задумывает оперу по рассказу А. Чехова «Чёрный монах». Либретто должен был написать А. Медведев. Написано ли либретто — неизвестно. Опера не создана.

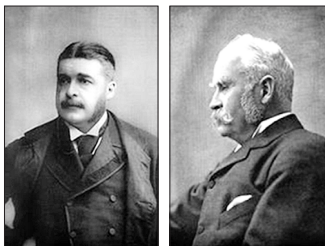
Как всё это комментировать?* По существу, проблема оперного творчества оказалась драмой в жизни Шостаковича. Именно опера, сама опера явилась для него «драмой через музыку». И либретто стало едва ли не главным злодеем этой драмы. Существует мнение, что экзекуцией 1936 года (редакционная статья в партийной «Правде» «Сумбур вместо музыки») погублены несколько опер, которые оперный композитор Д. Шостакович мог бы создать. Этот перечень вносит существенное уточнение. Погублены. Но не только статьёй... Губителей много. И житейских, и творческих. Но едва ли не главный Его Величество Губитель — отсутствие либретто, которых ожидал композитор, и качество тех, которые он получал.

Да, для Шостаковича «Великое Несчастье», о котором я веду речь, похоже, оказалось несчастьем, и возможно, великим. Другим композиторам везло больше. Третьим меньше. Четвёртые сами сочиняли либретто... Отметим и случай, когда один замечательный композитор являлся либреттистом другого композитора, гениального (А. Бойто написал либретто к трём операм Д. Верди).

Вообще создаётся впечатление, что жанр с этим «Великим Несчастьем» смирился, притерпелся к нему. Во всяком случае, в Прошедшем Семестре мученики текста, потребные

* Подробнее об этом перечне см. Д. Шостакович. Письма; С. Хентова. «Шостакович. Жизнь и творчество»; И. Райскин. «Как театр им. Кирова не стал театром Шостаковича»; Л. Акопян. «Шостакович»; О. Дигонская. «Незавершённые оперы Шостаковича».

жанру худо-бедно отыскивались, и среди них иногда встречались люди яркие, талантливые. На музыкальную сцену подчас попадали произведения с великой музыкой и профессиональным либретто, сделанным одарённым, изобретательным литератором. Кстати, отметим ещё одну странность. За этот долгий Семестр на музыкальной сцене иногда вспыхивали совершенно необычно расцвеченные картины, словно бы приглашающие литераторов, драматургов первой величины не ставить окончательный крест на профессии либреттиста. В 70-х годах XIX века в Англии вдруг обнаружилась неслыханная аномалия — едва ли не единственный случай в практике музыкального театра. Авторами музыкально-сценического произведения стало принято называть... кого бы вы думали? Его авторов, а не одного из них. В англоязычных странах эти два имени — У. Гилберт и А. Салливан — и поныне вызывают восторг и звучат столь же неразрывно, как у нас, скажем, Ильф и Петров.



У. Гилберт и А. Салливан

В XX веке промелькнула ещё одна пара, вошедшая в сознание публики: Брехт — Вайль.



Брехт — Вайль

Появились новые жанры — мюзикл, рок-опера, в которых иногда (редко) стали замечать драматурга и признавать в нём автора: Уэббер-Райз («Иисус Христос — суперзвезда»). Ваш покорный слуга имеет свои миллиграммы признания за счёт работы в двух жанрах: в рок-опере и в создании русских версий либретто «буфононой классики», где роль комедийного текста, если к нему подходить с позиции комедии, а не оперной жвачки, уж слишком заметна.



Л. Уэббер и Т. Райз

Можно ли всё это воспринимать как робкие едва слышные сигналы того, что в скором будущем жанру понадобится иной взгляд на профессию либреттиста? Не знаю. А пока, в ожидании Будущего Семестра...

«...Я бы и для Россини не пошевелился».

ОПЕРНАЯ РЕФОРМА XVIII ВЕКА. Что реформировалось? Кто реформатор?

«Маскарад» — одна из последних моих работ. И, быть может, одна из лучших. Многие из фабулы лермонтовской пьесы в ней сохранены. Однако герои её действуют в иную эпоху — в исторические дни лета 1914 года. Их маскарад — последний бал России. Его поглощает начало Первой мировой войны. После августа четырнадцатого, как известно, России было уже не до балов.

Работа эта задумывалась и была мною завершена без композитора. С моим заказчиком — будущим постановщиком «Маскарада» — мы письменно договорились, что композитора выбирает он. Таким образом, я не знал, кто будет писать музыку на мою пьесу. И не желал знать. И это моё нежелание было вполне осознанным.

Закончив пьесу, я написал к ней послесловие. Вот его текст.

О музыке к спектаклю «Маскарад»

Читатели этой «пьесы для музыкального театра», возможно, заметили некую необычность в её изложении. Ремарки пьесы иногда включают в себя не только сценические, но и музыкальные «предписания» автора, который во многих эпизодах пьесы пытается очертить характер и драматургическую функцию будущей музыки. Такой «набег» драматурга на территорию композитора объясняется следующими причинами, причём о творческом недоверии будущему композитору, взявшемуся за создание музыки к «Маскараду», здесь речь не идёт. Суть этой идеи в другом. В истории музыкального театра есть красноречивый пример успеха либретто таким образом написанного. Именно так в XVIII веке осуществилась оперная реформа. Либреттист реформаторской оперы «Орфей и Эвридика» Р. да Кальцабиджи написал её либретто до своего знакомства с Х. Глюком.

«Я прочёл г-ну Глюку моего „Орфея“ и многие места декламировал по нескольку раз, указывая ему на всё, что — как мне хотелось — он должен был применить в композиции. Г-н Глюк проникся моими воззрениями.

Я искал обозначений, чтобы записать хотя бы самые выдающиеся моменты. Кое-какие я изобрёл; я поместил их между строками на всём протяжении текста „Орфея“. На основании такой рукописи, снабжённой нотами в тех местах, где значки давали слишком несовершенное представление, г-н Глюк

сочинял свою музыку. То же самое я сделал впоследствии и для „Альцесты”».

Ремарки драматурга, обращённые к будущему композитору «Маскарада», разумеется, гораздо менее подробны и значимы — никаких реформаторских задач они не ставят. Тем не менее, автор пьесы надеется, что его «Маскарад» окажется полнокровным либретто для сценических произведений в разных жанрах, с музыкой разных композиторов и что его видение музыки «Маскарада» в каждом из них будет принято во внимание. Автор также надеется, что этот воскресший из прошлого способ создания либретто сможет стать полноценным в практике современного музыкального театра.

* * *

Отставим в сторону «Маскарад». Сосредоточим внимание на Кальцабиджи.

Стало быть, что же?.. Автор оперной реформы XVIII века — единственной по сути дела реформы в истории жанра либреттист? Музыковедение так не считает. Оно не может игнорировать совершенно необычную роль Кальцабиджи в этой реформе и иногда даже называет её «реформой Глюка-Кальцабиджи». Но признать за либреттистом первенство в оперном реформаторстве? Нет, профессиональной психологии музыканта смириться с этим крайне сложно.

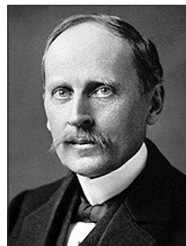
Попробуем взглянуть на эту реформу глазами исследователя, профессиональная психология которого как бы нейтральна. Кто же он, этот исследователь? Он писатель, публицист, драматург. Но! Преподавал в Сорбонне историю музыки. Название его докторской диссертации звучит так: «Происхождение современного лирического театра: история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти». Речь идёт о Ромене Роллане. Воззрения Роллана на музыкальный театр, ракурс его взгляда на историю оперы представляются мне уникальным явлением во всей музыкальной истории. Эта уникальность объясняется именно «двоякостью» его профессиональной психологии. В опере его интересует не только музыка. Это самое «не только» в отношении музыкального театра играет, быть может, решающую роль. Ведь и природа музыкального театра двояка, тройка даже: слово, музыка, сцена.

Предыдущая глава («Рондо-каприччиозо») начиналась с анонимной цитаты о «великом несчастье». Раскроем анонимность. Это — высказывание литератора-музыканта Ромена Роллана об эпохе становления оперного жанра после изобретения Флорентийской камератой оперы в 1596 году.

Как известно, суть этой театрально-музыкальной новации — так продекламировать античную трагедию, чтобы эта декламация стала музыкой. И здесь невозможно не назвать имени первого оперного либреттиста. Поэт Оттавио Ринуччини (1563—1621) — автор либретто всех опер конца XVI века, главный идеолог и практик Флорентийской камераты. Кем же были эти могучие флорентийцы?

«Флорентийская опера (осилим ещё одну цитату из Роллана — Ю. Д.) была создана знатным любителем музыки графом Барди, учёным светским человеком Якопо Корси, высоким должностным лицом, умным и художественно одарённым управляющим театрами Флоренции Эмилио дель Кавальери, образованным дилетантом Винченцо Галилем (отцом Галилео Галилея — Ю. Д.), поэтом Оттавио Ринуччини, поэтессой Лаурой Гвидиччони, двумя певцами Пери и Каччини. Во всём этом списке нет ни одного на настоящего музыканта, я имею в виду композитора. И эта простая констатация факта доказывает, что опера явилась созданием не музыкантов, а поэтов и литераторов». А вот слова Роллана об Оттавио Ринуччини: «Выходец из знатной флорентийской семьи и придворный поэт герцога Флоренции, Ринуччини добился своего рода художественной диктатуры над поэтами и музыкантами, подчинявшимися ему беспрекословно. ...Совершенное сочетание поэзии и музыки в драме предполагает строгое единство направления и, следовательно, почти неизбежно главенство одного из художников над другим. Почти всегда доминирует музыкант. В данном случае главенствовал поэт Ринуччини, который считал себя гением, чей высокопарный идеализм должен и был, в конце концов, вызвать противодействие со стороны реалистов ...имел скорее элегический талант, нежели драматический, однако он хорошо чувствовал, что подходит музыке... Именно он написал „Дафну“, „Эвридику“ и „Ариадну“ первые оперные либретто. К этим либретто обращались поочередно самые прославленные композиторы. Одна только „Дафна“ перекладывалась на музыку четыре раза в течение десяти лет».

Уже несколько лет спустя музыка, уйдя от речитативного стиля, ушла и от главенства поэта над музыкантом («Орфей»



*Ромен.
Роллан
(1866—1944)
Великий*

*французский писатель,
крупнейший историк
музыки, общественный
деятель. Лауреат
Нобелевской премии
(1915)*

К. Монтеверди на либретто А. Стриджо,
1607 г.).

Тем не менее, попробуем вникнуть ещё раз в то, что говорит Ромен Роллан о становлении оперы, последовавшей за эпохой Ринуччини. «Великим несчастьем лирической драмы явилось то обстоятельство, что оперная реформа во Флоренции не развивалась рука об руку с реформой поэтической... так что музыкантам пришлось довольствоваться общением с придворными поэтами. Их безвкусное глупо-притязательное творчество, обескровленный стиль оказали пагубное влияние на композиторов; они подсказали им вялые формулы, тяготевшие надо всей „драматической” музыкой вплоть до наших дней...» (Как разительно отличается «панорама охвата», открываемая этим постулатом Роллана, от восторженных суждений «чистого музыканта», полных, зачастую, прямо-таки эротических придыханий в адрес великих опер.) А теперь, в поисках авторов оперной реформы XVIII века, раскроем в собрании музыкально-исторических сочинений Р. Роллана «Музыканты прошлых дней» главу о Глюке и глазами Роллана попробуем выяснить, что именно реформировалось этой оперной реформой.

Опустим широко известные события «войны буффонов», начавшейся за 20 лет до появления глюковского «Орфея» в Париже, когда «Служанка-госпожа» Дж. Перголези — маленькая опера-буфф заезжей итальянской труппы — взбудоражила столицу мира и буквально низвергла тогдашнего властителя оперных дум Франции Жана Батиста Рамо с его монументальными операми-серия. Обратимся к тому, как описывает Роллан роль в подготовке оперной реформы французских энциклопедистов.

Вот три отрывка из роллановского очерка о Глюке.

«...Дидро предвещал её (оперную реформу — Ю.Д.) на пророческих страницах своей „Третьей беседы о «Побочном сыне»». Он призывает там оперного реформатора: „Пусть явится гениальный человек, который выведет подлинную трагедию и подлинную комедию на сцену лирического театра!.. Ни поэты, ни музыканты, ни декораторы, ни танцовщики не имеют ещё настоящего понятия о своём театре”».



Фрагмент
«Пролога»
оперы «Дафна» —
первой оперы
в истории жанра.
Либретто
О. Ринуччини.
Музыка
Я. Пери
(1596 г.)

«...На очереди стояла куда более неотложная реформа, реформа оперного текста. Хватит ли мужества у тех, кто восхваляет оперы Рамо, прочесть либретто, над которыми он трудился? Хорошо ли они знают этого Зороастра, „учителя магов“, на четырёх страницах воркующего вокализы в триолях? („Любите, любите друг друга неустанно. Любовь пустит все свои стрелы, любовь пустит, пустит, любовь пустит, пустит, пустит, любовь пустит, пустит все свои стрелы...“)».

«...Энциклопедисты требовали троякой реформы: реформы игры, пения и музыкального исполнения; реформы оперных текстов; реформы музыкальной драмы как таковой. ...Он (Глюк — Ю.Д.) был орудием театральной революции, которую философы осуществляли в течение 20 лет».

И ещё одна реплика Роллана в адрес этой «театральной революции», стоящая, быть может, многих томов исследований: «...всё дело в реформе драматической, а не музыкальной».

Вот оно что. Оперная реформа была реформой драматической, театральной. Музыка, разумеется, тоже реформировалась. Но не музыкой рождались основные требования этой оперной реформы. Скорее, музыка рождалась исходя из этих требований. И, разумеется, без участия композитора осуществить такую реформу невозможно. Однако очевидно и то, что идея этой театрально-музыкальной реформы не могла исходить от музыканта, что наиболее естественным автором такой оперной реформы должен был оказаться театральный деятель, драматург, либреттист, взявший себе в соавторы композитора, без которого в музыкальном театре, разумеется, не обойтись. Такой реформатор появился. И он оказался либреттистом. Это подтверждает и Ромен Роллан: «...главная заслуга этого изобретения принадлежит итальянцу Раньеро да Кальцабиджи, либреттисту, который яснее, чем сам Глюк, осознал идею предстоящей драматической реформы». Это признаёт и сам Глюк: «Я бы сделал себе ещё более чувствительный упрёк, если бы согласился



*Денни Дидро
(1713–1784)*

*Французский писатель,
философ-просветитель
и драматург*



*К. Глюк
(1714–1787)*

*Великий немецкий
композитор.
Автор реформаторских
опер и балетов, оказавший
Фундаментальное
влияние на развитие
этих жанров.*