

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова*

Кафедра истории зарубежной музыки

А.К. Кенигсберг



*Итальянская опера на
рубеже XIX–XX веков*

*Санкт-Петербург
2014*

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова*

Кафедра истории зарубежной музыки

А.К. Кенигсберг

Итальянская опера на рубеже XIX–XX веков

Рекомендовано Учебно-Методическим объединением высших
учебных заведений Российской Федерации по образованию
в области музыкального искусства в качестве учебного пособия
для педагогов и студентов высших учебных заведений
по специальности 072901 «Музыковедение»

*Санкт-Петербург
2014*

ББК – 85.31

К – 354

Кенигсберг А.К. Итальянская опера на рубеже XIX-XX веков. Учебное пособие. Издание 2-е.

В учебном пособии представлено творчество пяти итальянских композиторов на рубеже XIX–XX веков: Дж. Пуччини, авторов популярных опер «Сельская честь» и «Паяцы» П. Масканьи и Р. Леонкавалло, а также У. Джордано и Ф. Чилеа, не привлекавших до сих пор внимания исследователей. Информационная насыщенность, множество интересных деталей, рассмотрение ряда дискуссионных эстетико-стилевых проблем сочетаются с доступностью изложения и увлекательностью повествования. Книга рассчитана на студентов вокальных факультетов различных учебных заведений и широкий круг любителей музыки.

Рецензент:

Н.И. Дегтярева – докт. иск., профессор

На обложке: слева – П. Масканьи, Р. Леонкавалло; справа – У. Джордано, Ф. Чилеа.

© А.К. Кенигсберг, 2014

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2014

На рубеже 80–90-х годов XIX века на сценах итальянских театров прошло множество премьер. Большая часть их принадлежала композиторам молодого поколения, родившимся между 1857 – 1867 годами: «Сельская честь» 26-летнего Масканьи увидела свет рампы в 1890 году, его же «Друг Фриц» – в следующем, в 1892-м «Паяцы» Леонкавалло и «Пропадающая жизнь» 25-летнего Джордано, в 1893-м – третья опера Пуччини «Манон Леско»; ее отделяло от премьеры 26-й оперы 75-летнего Верди всего 8 дней. В это время происходит смена стилевых направлений – рождается оперный веризм.

Первоначально итальянский веризм (*ит.* истинный, правдивый), близкий общеевропейскому натурализму, возник в литературе. Его основатель – Джованни Верга, теоретик – Луиджи Капуана, выступившие в конце 1870-х годов. Герои веристов – обычные люди, представители низших слоев общества. Чаще всего это крестьяне с юга Италии или Сицилии (показательно название первого сборника новелл сицилийца Верги – «Жизнь полей», 1880) – самых отсталых областей страны, где царят бедность, невежество, дикие средневековые нравы. Современная повседневная жизнь предстает в сочинениях веристов во всей своей обыденности, грязи, безобразности. И внутренняя жизнь персонажей груба, ограничена, примитивна, лишена высоких идеалов, порывов к прекрасному, сложных психологических переживаний; необузданные, жестокие страсти, ревность, измена приводят к кровавой развязке, нередко в подчеркнуто отталкивающей форме. Для воплощения такой жизни не нужен большой роман или пятиактная трагедия – веристы отдавали предпочтение малому жанру новеллы, которую часто перерабатывали в сжатую одноактную драму.

Пьетро Масканьи (1863–1945)



Первой веристской оперой стала «Сельская честь» Масканьи.

Пьетро Масканьи родился 7 декабря 1863 года в Ливорно. Мать умерла, когда ему исполнилось 10 лет, и отец, состоятельный булочник, остался с пятью детьми. Пьетро был самым желанным, и отец отдал его учиться в гимназию. Но, видя в нем продолжателя своего дела, всячески противился мечте сына, рано про-

явившего способности к музыке, стать композитором. Мальчика горячо поддержал дядя, оплачивавший его частные уроки игры на фортепиано. Красивый альт привел Пьетро в Schola Cantorum при церкви Сан Бенедетто. В 13 лет против воли отца Масканьи поступил в Ливорнский музыкальный институт, в класс его основателя Альфредо Соффредини. Тогда же, по утверждению некоторых исследователей, он начал сочинять оперу «Зилия» на либретто знаменитого либреттиста первой половины XIX века Феличе Романи, постоянного сотрудника Беллини. Первые сочинения Масканьи были написаны в 1880 году. Хотя среди них была симфония, все же обнаружилось явное тяготение композитора к вокальным жанрам (Элегия для голоса, скрипки и фортепиано, Ave Maria, Pater noster). По некоторым сведениям, именно в этом году Масканьи работал над оперой под названием «Пинотта», которую называют первой. Композитор привлек к себе внимание, обратившись к жанру кантаты: в 1881 году в Ливорно была исполнена его кантата «В шелкопрядильне», за которой последовала вторая, «К радости», на знаменитый текст оды Шиллера.

Благодаря материальной помощи одного аристократа (графа Флорестана де Лаудереля), Масканьи получил возможность поехать в Милан и в октябре 1882 года выдержал экзамены

в консерваторию. Его педагогами стали Микеле Саладино и Амилькаре Понкиелли (автор популярной оперы «Джоконда»), а соучеником и другом – Пуччини. Во время учебы, подрабатывая игрой на контрабасе в оркестре миланского театра Даль Верме, Масканьи принял участие в оперном конкурсе, для чего переработал кантату «В шелкопрядильне» в оперу «Пинотта», и мечтал о создании большой романтической оперы «Вильям Ратклиф» (по некоторым сведениям, он работал над ней уже в 1882 году, используя материал «Пинотты»). Несмотря на то, что Масканьи учился в знаменитой Миланской консерватории, полноценного профессионального образования он не получил: учеба длилась менее трех лет и закончилась в 1885 году в результате ссоры с директором.

Покинув консерваторию, Масканьи начал странствия по городам Италии в качестве руководителя оркестра захудалой опереточной труппы. В 1885 году в Кремоне он поставил свою оперетту «Король в Неаполе», в следующем в Парме познакомился с Линой Карбоньяни, осел в городке Чериньола в Апулии, женился, похоронил четырехмесячного сына. В 1887 году Масканьи получил от общественного совета Чериньолы должность «маэстро игры и пения» в только что учрежденной Филармонии, а год спустя в кафедральном соборе уже дирижировал своей Мессой ди Глория в исполнении собственных учеников.

В июле 1888 года в журнале «Иллюстрированный театр» появилось сообщение о конкурсе на одноактную оперу, объявленном миланским издателем Эдоардо Сонцоньо. Решив принять в нем участие, Масканьи остановился на новелле основоположника веризма Джованни Верги «Сельская честь» из сборника «Жизнь полей» (1880), спустя четыре года переделанной автором в пьесу, где блистала прославленная итальянская трагическая актриса Элеонора Дузе. В качестве либреттиста композитор выбрал своего ливорнского друга и ровесника Джованни Тарджони-Тоццетти, который привлек к сотрудничеству совсем молодого, 21-летнего Гвидо Менаши. Работа шла быстро, и за восемь месяцев, в мае 1889 года, «Сельская честь» была завершена. На конкурс, проходивший в Риме, было представлено 73

оперы, и приехавший в столицу Масканьи с трепетом ожидал решения жюри.

8 марта 1890 года «Сельская честь» была признана лучшей. 17 мая состоялась ее премьера в римском театре Костанци с участием знаменитых в то время сопрано Джеммы Беллинчони и тенора Роберто Станьо. Имя неизвестного автора не могло собрать полный зал, но публика, заполнившая его наполовину, шумно выражала восторг уже после первого номера – сицилианы Туридду. По окончании спектакля аплодисменты продолжались пять минут. По словам присутствовавшего в театре 13-летнего Титта Руффо, будущего великого баритона, «энтузиазм был так велик, что походил на безумие». Наутро Масканьи проснулся знаменитым. Меньше чем за год «Сельская честь» обошла театры всего мира, напомнив о триумфах Россини в начале века. О причинах ее успеха писал Чайковский: «Напрасно думают, что колоссальный, сказочный успех этого молодого человека есть следствие ловкой рекламы. Сколько ни рекламируй произведение бездарное или имеющее лишь мимолетное значение, ничего не сделаешь и уж никак не заставишь всю европейскую публику просто захлебываться от фанатического восторга... Судя по выбору сюжетов, Масканьи действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя... он с чисто итальянской пластичностью и красотой иллюстрирует избираемые им жизненные драмы и в результате получается произведение, почти неотразимо симпатичное и привлекательное для публики».

По прошествии десятилетия Верга признавался: «Из всех моих сочинений живет одна только «Сельская честь», да и то заслуга в том не моя, а Пьетро Масканьи».

«Сельская честь» открыла новый период в истории итальянской оперы. Она резко отличалась от поставленных в предшествовавшие годы «Отелло» (1887) – предпоследней оперы 75-летнего Верди или «Эдгара» (1889) – второй оперы 30-летнего Пуччини. В основе сюжета – не историческая (Шекспир, Мюссе), а современная литература. Действие происходит не в далеком прошлом, где-то на Кипре или во Фландрии, а в настоящее время, в недалеко расположенной сицилийской деревне, его

участники – крестьяне. Их жизнь не только проста, но груба, грязна, переживания прямолинейны, лишены интеллектуализма, психологической сложности, возвышенных порывов. Измена рождает безудержную ревность, в поединке нет ничего романтического: вызывая на него, герой кусает противника за ухо, они дерутся на ножах, окружающие узнают о свершившейся кровавой мести из истошных воплей женщин. Не возникает никаких общественных, социальных, философских проблем, нет ни богатых, ни бедных – лишь любовные отношения двух мужчин и двух женщин. Рампа исчезает, ничто не отделяет зрителей от персонажей. Как в новелле или одноактной драме действие начинается без развернутой экспозиции, накануне развязки, развивается стремительно и заканчивается в момент катастрофы, без обобщения в арии, дуэте или хотя бы в развернутом оркестровом заключении. Сжатость драматургии, острое чувство сцены, яркая театральность держат слушателя, подобно зрителю веристской пьесы, в постоянном напряженном ожидании.

Краткости построения одного акта соответствуют составляющие его небольшие сольные номера в простых формах. Все персонажи, за исключением Сантуццы, охарактеризованы жанром бытовой песни, опирающейся на фольклорные истоки: деревенский донжуан Туридду – сицилианой (на сицилийском диалекте, хотя композитор дает и итальянский перевод) и застольной с хором; искусительница Лола – сторнелло, старинным итальянским жанром строфической песни; ее муж, возчик Альфио – бойкой песней, также с хором, украшенной звукоизобразительными деталями (щелканье бича, звон бубенцов). Только у Сантуццы – не песня, а более сложный и свободный романс «Voi lo sapete, o mamma», один из наиболее типичных веристских номеров, с гибкой сменой кратких напевных фраз, резких патетических выкриков, говорка. Сольные номера оттеняются хоровыми, разнообразными по характеру – жанрово-бытовыми, молитвенно-возвышенными – они играют фоновую роль, поддерживая партии солистов.

Развернутые дуэтные сцены образуют две кульминации оперы. Первая, построенная на контрастах, включает, по авторскому определению, дуэт Сантуццы и Туридду, песенку Лолы,

продолжение дуэта Сантуццы и Туридду и дуэт Сантуццы и Альфио. Масканьи не отказывается от эпизодов совместного пения, причем их мелодии – типично веристские – повторяются, то последовательно, то совместно, обоими героями, даже противостоящими друг другу, и это неожиданно напоминает о старой традиции – от оперы-seria до ранних опер Верди. Второй кульминацией служит финал, также образующий цепочку следующих без перерыва дуэтов. Их вершина – ариозо Туридду («Mamma, quei vino è generoso»), известное в концертной практике как прощание с матерью – одна из наиболее сильных, типично веристских мелодраматических сцен, с внезапной сменой монотонного говорка патетически приподнятой, срывающейся от отчаяния мелодией.

Большие ансамбли, столь любимые Верди (начиная с квартета «Риголетто» и кончая септетом «Отелло»), Масканьи не использует вообще. Зато он открывает новый жанр, вводя в оперу инструментальное интермеццо. Оно выполняет функцию разрядки и разделяет акт на две части. Оригинальную трактовку получает и другой оркестровый номер: прелюдия (увертюра) прерывается вокальным номером, сицилианой Туридду («O Lola, bianca come fior di spino»). Играя традиционную роль выходной арии главного героя, она в то же время необычна, ибо исполняется не на сцене, в декорациях, а перед закрытым занавесом.

Самая сильная сторона «Сельской чести» – броские, эмоционально взвинченные, краткие мелодии, с рыданиями, воплями, криками отчаяния в патетических кульминациях, усиленных несложным, но безотказно действующим приемом *violinata* (струнные в унисон с голосом). Такие мелодии мгновенно врезаются в память, определяя немеркнущую любовь и певцов, и публики. Публике не приходится отвлекаться ни на сложные гармонии, ни на инструментальные красоты, а певцы не озабочены предельно высокими нотами. Все это делает оперу Масканьи более доступной, легкой для восприятия самыми широкими кругами слушателей, чем оперы Верди, не требующей определенной музыкальной подготовки.



Триумф «Сельской чести» изменил жизнь 26-летнего Масканьи. Эдоардо Сонцоньо сразу же стал постоянным издателем его сочинений (а также крестным отцом его третьего сына, названного Эдоардо). Он прилагал постоянные усилия, чтобы следующие оперы Масканьи получили мировое признание. Однако сам композитор вовсе не стремился развить свой первый успех, идя по пути «Сельской чести». Во второй и третьей операх, «Друг Фриц» (1891) и «Рантцау» (1892), он обратился к совсем иным сюжетам, к неизвестной ему жизни достаточно далекой от Италии страны. Масканьи вдохновился романами Эркман-Шатриана – двух модных французских авторов, выступавших под общим именем. Их романы, описывающие быт и нравы простых людей граничащего с Германией Эльзаса, имели шумный успех, особенно мелодрама «Друг Фриц». В опере Масканьи она превратилась в лишенную всякого драматизма идиллию из жизни еврейской сельскохозяйственной колонии в Эльзасе (при том, что этот оригинальный национальный колорит композитора не интересовал). Трудно представить себе что-либо более далекое от веризма! Хотя «Друг Фриц» вместе с «Сельской честью» представлял Италию на Всемирной выставке в Вене в 1892 году, в настоящее время в репертуаре сохранился лишь так называемый «черешневый дуэт» (влюбленная девушка предлагает герою собранные ею в саду черешни). «Рантцау» также имели международный отклик: вслед за премьерой во Флоренции опера была показана под управлением Масканьи в лондонском Ковент-Гардене со знаменитой австралийской певицей Нелли Мельбой, но ныне оказалась забытой.

Если в этих двух операх действие, как и в «Сельской чести», происходит в настоящее время, то самая любимая автором опера «Вильям Ратклиф» не похожа ни на одну в его наследии. В основе либретто – кровавая романтическая трагедия Генриха Гейне, события которой разворачиваются в XVII веке в Шотландии и среди действующих лиц – призраки умерших влюбленных. Вокальная партия главного героя относится к числу труднейших, и тенор, для которого она была создана, очень скоро потерял голос. В 1895 году Сонцоньо, только что ставший импресарио Ла Скала, сразу же поставил «Вильяма Ратклифа» под

управлением Масканьи, но к огорчению автора он прошел всего 12 раз, а теперь появляется на итальянских сценах лишь изредка. Однако и решение вернуться к веризму не принесло Масканьи успеха. Ни двухактная «морская драма» «Сильвано» (1895), ни камерный «Дзанетто» (1896), где симфонический оркестр заменен струнными и арфой, не повторили успеха «Сельской чести» и сегодня прочно забыты.

В центральный период творчества Масканьи обращается к лучшему итальянскому либреттисту рубежа XIX–XX веков Луиджи Иллике (автору, совместно с Джузеппе Джакозой, либретто самых знаменитых опер Пуччини). Всего Масканьи сотрудничал с Илликой трижды. Начало сотрудничества – опера «Ирис» (1898) – ознаменовалась успехом: по популярности она отчасти приблизилась к «Сельской чести». «Ирис» стала первой итальянской оперой на экзотический сюжет. Экзотика (действие происходит в Японии) сочетается с шокирующим показом грязи современной жизни: один из актов происходит в борделе, в финале труп покончившей с собой юной наивной дочери слепого нищего тряпичники находят в сточной канаве.

Вторая опера Масканьи на либретто Иллики «Маски» (1900) знаменовала еще один неожиданный поворот на творческом пути композитора. Если в «Ирис» он за шесть лет до «Маддам Баттерфляй» обратился к показу экзотического японского быта, то в «Масках», вслед за «комедией», представляемой бродячей труппой в «Паяцах» Леонкавалло (1892), за несколько десятилетий предвосхитил интерес к давней традиции комедии масок XVII – XVIII веков (хотя это произошло уже в рамках нового, одного из основных стилевых направлений XX века – неоклассицизма). По мысли издателя Сонцоньо, «Маски» должны были продемонстрировать всему миру достижения оперного жанра Италии, и премьере надлежало состояться одновременно на шести сценах. Масканьи эта идея показалась абсурдной, однако опера увидела свет рампы 17 января 1901 года в Ла Скала в Милане, Костанци в Риме, Ла Фениче в Венеции, Реджо в Турине, Сан Феличе в Генуе, Филармоника в Вероне, а два дня спустя в Сан Карло в Неаполе. Эффект оказался прямо противополо-

ложным ожидаемому: за исключением Костанци, где за пультом стоял автор, «Маски» были встречены в штыки.

Зато грандиозного успеха удостоилась следующая опера «Подруга» (1905); главную роль исполняла знаменитая американская певица, сопрано Джеральдина Фаррар. Опера представляет собой образец веризма, хотя написана на французское либретто и завершается неожиданной просветленной развязкой. В соответствии с сюжетом название «Амика» (*ит.* подруга) не должно переводиться: это имя героини, за любовь которой соперничают два брата, примиряющиеся над пропастью в горах, куда сорвалась девушка. В первый же год опера прозвучала в Москве (на русском языке) и по другую сторону океана – в Буэнос-Айресе, но успех был эфемерным; теперь она забыта. В последующие шесть лет Масканьи творчеством не занимался.

Разочаровавшись в оперном жанре, композитор ищет признания в педагогической и дирижерской деятельности, к которым обратился еще за несколько лет до того. В 1895–1903 годах он руководил Лицеем Россини на его родине в Пезаро (где исполнил его Маленькую Торжественную мессу), в 1903–1911 – Национальной музыкальной школой в Риме и одновременно, в 1910 – 1911 годах, являлся артистическим директором римского театра Костанци. Дирижерские выступления Масканьи, преимущественно с собственными сочинениями, охватывали в разные годы весь мир: Вена и Париж, Лондон и Мадрид, Прага и Варшава, Бухарест и Будапешт, США, Канада и Южная Америка (где он прожил более полугода).

Гастролировал Масканьи и в России. Дважды, в 1900 и 1904 годах, он посетил Москву и Петербург. Несмотря на краткость этих гастролей, Масканьи вспоминал о них до конца жизни, жалуясь, естественно, на русские морозы, а также на русские поезда. Помимо фрагментов собственных опер и концертного показа «Сельской чести», он дирижировал Пятой симфонией Бетховена и увертюрой «1812 год» Чайковского. Масканьи утверждал также, что он исполнял в России Шестую симфонию Чайковского (на самом деле это произошло в 1898 году в Италии, где она прозвучала впервые). В отличие от русских критиков, единодушно разругавших Масканьи-дирижера, он понра-

вился Малеру: услышав в Вене в 1901 году под управлением Масканьи Реквием Верди, тот пригласил его в Венскую оперу. По отзывам современников, Масканьи был дирижером знающим, но осторожным, приверженным медленным темпам (о чем, в частности, свидетельствует запись «Сельской чести», осуществленная к 50-летию со дня премьеры).

Только в 1911 году, через шесть лет после «Подруги», Масканьи представил свою следующую оперу «Изабо», третью на либретто Иллики. Чтобы подчеркнуть мировое значение композитора, премьера была показана не в Италии, а на другом континенте – в Буэнос-Айресе. Это поднимало Масканьи на один уровень с Пуччини (премьера его «Девушки с Запада» незадолго до того снискала шумный успех в Нью-Йорке). Значение «Изабо» должна была закрепить итальянская премьера: в следующем году она одновременно прошла в двух театрах – венецианском Ла Фениче под руководством автора и в Ла Скала. Ныне «Изабо» осталась лишь в воспоминаниях об эпатаже, поразившем тогдашнюю публику вслед за «Саломеей» Рихарда Штрауса. Иллика использовал эпизод (хотя сюжет в целом иной) из английской легенды о леди Годиве, которая ради спасения подданных была готова по воле жестокого мужа проехать на лошади по всему городу обнаженной.

«Изабо» посвящена Анне Лолли, хористке Римской оперы. Встреча с ней на долгие годы изменила личную жизнь Масканьи. 47-летний композитор, отец троих детей, старшему из которых исполнился 21 год, влюбился в 22-летнюю обладательницу красивого голоса и неотразимых зеленых глаз. И до самой смерти, на протяжении 35 лет, делил себя между семьей и подругой. Ей же он посвятил следующую оперу «Паризина».

Здесь Масканьи единственный раз сотрудничал с крупнейшим писателем современной Италии Габриэле д'Аннунцио, который сам предложил композитору свое романтическое либретто. Однако это не уберегло оперу Масканьи от очередного фиаско (1913). И тогда Масканьи сделал еще один непредсказуемый поворот, обратившись в следующей опере «Лодолетта» к сочинению совсем иной направленности и иного масштаба – к трогательной сентиментальной повести современной англий-

ской писательницы Уйды «Деревянные башмачки» о любви скромной фламандской крестьянской девушки к прославленному парижскому живописцу. Как раньше Леонкавалло в «Богеме» (1897), Масканьи в «Лодолетте» оказался соперником Пуччини, вдохновившимся тем же сюжетом. И хотя Пуччини от своего замысла вскоре отказался, это не спасло «Лодолетту» от провала (1917). Дальнейшие метания в поисках сюжета привели Масканьи к созданию оперетты «Да» и оперы «Маленький Марат» (1921). Последняя, на сюжет из эпохи Французской революции, неожиданно получила признание, оказавшись созвучной идеологии только что утвердившегося фашистского государства Муссолини, от которого на долю Масканьи выпало немало официальных почестей.

Именно Масканьи, а не Пуччини, почитался первым композитором Италии. Две его последние оперы вместе с опереттой представляли Италию за рубежом, а сам он был делегатом государства на празднествах в Вене в честь 100-летия со дня рождения Бетховена (1927). В 1929 году, когда была основана Королевская Академия, Масканьи вместе с писателями д'Аннунцио и Пиранделло, учеными Ферми и Маркони, композитором Джордано и другими выдающимися людьми Италии был удостоен звания академика. Когда в том же году главный дирижер Ла Скала Тосканини, постоянно противившийся культурной политике Муссолини, вынужден был покинуть этот пост (а затем и родину), именно Масканьи заменил его. Здесь с большой помпой в 1935 году была поставлена последняя, 15-я опера композитора «Нерон», воспринятая как носительница официальной фашистской идеологии (правда, некоторые исследователи обнаружили в ней подсознательную иронию в адрес Муссолини). Вплоть до падения режима Муссолини Масканьи был одновременно руководителем двух театров – миланского Ла Скала и римского Костанци (1920–1944), где когда-то снискал свой первый немеркнущий успех.

Умер Масканьи вскоре после окончания Второй мировой войны, 2 августа 1945 года, в гостинице в Риме (где жил с 1927 года), так и оставшись в истории автором одной оперы.

ОПЕРЫ МАСКАНЬИ

	<i>Либреттист</i>	<i>Автор литературного источника</i>	<i>Дата премьеры</i>	<i>Театр</i>
«Сельская честь»	Джованни Тарджони- Тоццетти и Гвидо Менаши	Джованни Верга	17 мая 1890 г.	Рим, Костанци
«Друг Фриц»	Поль Суардон (псевдоним Никола Даспу-ро)	Эркман- Шатриан	15 октября 1891 г.	Рим, Костанци
«Рантцау»	Поль Суардон (псевдоним Никола Даспу- ро)	Эркман- Шатриан	10 ноября 1892 г.	Флоренция, Пергола
«Вильям Ратклиф»	Андреа Маф- феи	Генрих Гейне	16 февраля 1895 г.	Милан, Ла Скала
«Сильвано»	Джованни Тарджони- Тоццетти	_____	25 марта 1895 г.	Милан, Ла Скала
«Дзанетто»	Джованни Тарджони – Тоццетти и Гвидо Менаши	Франсуа Коппе	2 марта 1896 г.	Пезаро, Лицей Россини
«Ирис»	Луиджи Иллика	_____	22 ноября 1898 г.	Рим, Костанци
«Маски»	Луиджи Иллика	_____	17 января 1901 г.	Милан, Ла Скала; Рим, Костанци; Венеция, Ла Фениче; Турин, Реджо; Генуя, Сан Феличе; Верона, Филармоника

«Амика» («Подруга»)	Поль Берель (псевдоним Поля Шудана) и Поль Коллен	Поль Шудан	16 марта 1905 г.	Монте Карло, Казино
«Изабо»	Луиджи Иллика	_____	2 июня 1911 г.	Буэнос-Айрес, Колон
«Паризина»	Габриэле д' Аннунцио	_____	15 декабря 1913 г.	Милан, Ла Скала
«Лодолетта»	Джоваккино Форцано	Уйда (псевдоним Луизы де ля Раме)	30 апреля 1917 г.	Рим, Костанци
«Маленький Марат»	Джоваккино Форцано и Джованни Тарджони- Тоццетти	_____	2 мая 1921 г.	Рим, Костанци
«Нерон»	Джованни Тарджони- Тоццетти	Пьетро Косса	16 января 1935 г.	Милан, Ла Скала

Руджеро Леонкавалло (1857–1919)



Второй оперой, утвердившей принципы веризма в итальянском музыкальном театре и подобно «Сельской чести» сохранившей популярность до нашего времени, стали «Паяцы» Леонкавалло.

Биография композитора полна недостоверных и противоречивых сведений. Сомнительно общее число театральных сочинений (около 20), включающее как оперы (10-12), так и оперетты (6-7; сам композитор не назвал так ни одного своего произведения). К тому же в разных источниках указаны разные утраченные, незавершенные и не поставленные оперы, а также увидевшие свет рампы после смерти композитора, авторство которых подвергается сомнению. Неясно, сколько либретто создал Леонкавалло для своих опер сам (несомненно, 6), а в каких сотрудничал с либреттистами. Более того, многие десятилетия указывалась неверная дата его рождения; столетний юбилей отмечался почти на год позже.

Руджеро Леонкавалло родился 23 апреля (по другим сведениям, 8 марта) 1857 года в Неаполе, в семье председателя полицейского суда. Музыкальные способности проявились у мальчика очень рано, и в 8 лет он поступил в Неаполитанскую консерваторию. Его успехи в обучении игре на фортепиано у Беньямино Чези были столь велики, что впоследствии Леонкавалло выступал как аккомпаниатор знаменитых певцов, например, Энрико Карузо. Педагогами Леонкавалло по композиции были Паоло Серрао, считавшийся в то время лучшим в Неаполе, и Лауро Росси. Уже в годы учебы Леонкавалло задумал оперу «Чаттертон». Он прошел длительную профессиональную школу, про-

учившись в консерватории то ли 8 (согласно автобиографии), то ли 10 (по мнению исследователей) лет.

Но на этом не посчитал свое образование законченным. С детства увлекавшийся театром и литературой Леонкавалло, по собственным словам, «для пополнения своих литературных познаний» отправился (в 1877 или в 1878 году) в Болонью. Здесь в университете он слушал на протяжении то ли одного, то ли двух лет курс лекций знаменитого поэта и ученого, знатока истории итальянской литературы Джозуэ Кардуччи, и в 21 год получил ученую степень доктора литературы. Это увлечение было столь сильным, что Леонкавалло долго колебался в выборе будущей профессии – стать ли ему драматургом или композитором. Позже Леонкавалло называли «музыкантом-поэтом» (он создавал либретто не только для собственных, но и для опер других композиторов) и сравнивали с прославленным Арриго Бойто (автором оперы «Мефистофель» и лучших либретто опер Верди – «Отелло» и «Фальстаф»).

Начало творческого пути Леонкавалло совсем не предвещало, что он, подобно Масканьи, станет основоположником оперного веризма. Его первая опера «Чаттертон» (1877) создана по драме французского романтика первой половины XIX века Альфреда де Виньи. Чаттертон – английский поэт XVIII столетия, считавшийся величайшим национальным гением со времен Шекспира, представлен типичным романтиком: непонятый окружающим обществом, прозябающий в нищете, он кончает с собой в 18 лет. Еще дальше от веризма вторая опера Леонкавалло, замысел которой возник в том же году под впечатлением от встречи с посетившим Италию Вагнером. Как и многие деятели молодого поколения, Леонкавалло сделался поклонником немецкого маэстро и стал мечтать о создании музыкальной эпопеи «Сумерки» (в самом названии ее содержался намек на только что поставленную в вагнеровском театре в Байройте тетралогии «Кольцо нибелунга»; точный перевод названия последней части – «Сумерки богов»).

Однако действительность не способствовала осуществлению грандиозных замыслов. Несмотря на блестящее и разнообразное образование, Леонкавалло в эти годы ведет жизнь, весьма

напоминающую жизнь недоучившегося Масканьи. Рубеж 1870-х – 1880-х годов – время скитаний вечно голодного, нуждающегося, хватающегося за любую работу музыканта. Он работал пианистом в кафе, учителем пения, корреспондентом провинциальных газет, «зарабатывал в одном месте и терял в другом», побывал в Англии, Франции, Голландии, Германии, Греции, Турции и в 1882 году оказался в Египте. (Вряд ли можно доверять сообщению, что во время этих скитаний Леонкавалло писал оперу «Сон в летнюю ночь», которая увидела свет ramпы первой, в 1889 году). Биография Леонкавалло все больше напоминает приключенческий роман. Дядя композитора, работавший в Министерстве иностранных дел Египта директором пресс-бюро и носивший титул бея, добился для Леонкавалло места музыканта при дворе брата вице-короля. В качестве начальника военных оркестров египетской армии композитор принял участие в проигранном сражении с англичанами, бежал с поля боя, переодевшись в арабский наряд, и сутки не слезал с коня. Добравшись до ближайшего порта, он с трудом нашел деньги на пароход, шедший в Европу. «В состоянии полнейшей нужды», как написано в автобиографии, он оказался сначала в Марселе, а затем в Париже.

Здесь Леонкавалло сделал карьеру пианиста-аккомпаниатора и импровизатора. Получив приглашение в одно из самых шикарных кафе Парижа «Эльдорадо», он по заказу его директора написал несколько песен для выступавших там певиц и обратил на себя внимание прославленных французов: Жюль Массне (по некоторым сведениям, также молодого Дебюсси) и Виктора Мореля – любимого баритона Верди, будущего Яго и Фальстафа. Поддержка Мореля окрылила Леонкавалло, и он принялся за сочинение давно задуманной первой части «Сумерек» – по авторскому определению, «эпической поэмы в форме исторической трилогии». За первой частью, «Медичи», должны были последовать «Савонарола» и «Цезарь Борджа» (так никогда и не написанные). Причем исторических деятелей эпохи Возрождения композитор предполагал представить столь величественными, что по сравнению с ними, по его словам, «вагнеровские боги выглядят пигмеями».

Грандиозность этого замысла вызвала восторг Мореля, который пригласил Леонкавалло в Милан в качестве аккомпаниатора на премьеру вердиевского «Отелло» (1887). Певец рекомендовал композитора другу Верди, знаменитому нотоиздателю Джулио Рикорди. Тот предложил Леонкавалло сотрудничество с Пуччини в работе над либретто «Манон Леско», а также обещал издать партитуру «Медичи». Однако вскоре Леонкавалло постигло разочарование: сотрудничество с Пуччини оборвалось, «Медичи» изданы не были; не осуществилась и постановка (состоявшаяся лишь в 1893 году). Композитора вновь ожидала карьера пианиста в кафе и учителя пения. Теперь Леонкавалло был не один: он вернулся из Парижа с Бертой Рамбо, пользовавшейся успехом французской певицей сопрано.

Когда в Риме состоялась премьера «Сельской чести» (1890), принеся Масканьи покровительство издателя Сонцоньо, соперника Рикорди, Леонкавалло решил попробовать силы в новом веристском жанре, совсем не похожем на его прежние оперные опыты. В музыкознании существует тенденция представить «Сельскую честь» моделью для «Паяцев». Но это не верно. Во-первых, Леонкавалло, в отличие от Масканьи, не принимал участия в конкурсе на одноактную оперу, объявленном Сонцоньо. Обстоятельства были иными. Вот как вспоминал об этом Леонкавалло: «Я потерял терпение, зная, что Рикорди ничего не делал для меня. Припертый к стене и отчаявшийся, но исполненный решимости дать последнее сражение, я заточил себя в доме... и за пять месяцев написал либретто и музыку «Паяцев». Сонцоньо сразу же приобрел партитуру.

Во-вторых, источником сюжета «Паяцев», в отличие от «Сельской чести», не была новелла «Недда» (1874), вошедшая в сборник «Жизнь полей» основоположника веризма Джованни Верги. Их связывает лишь совпадение имен: оперная Недда – ярмарочная актриса, как она обозначена в списке действующих лиц, не имеет ничего общего с литературной Неддой – нищей, забитой поденщицей из деревни с юга Италии, хоронящей одного за другим всех своих близких.

Как объяснял сам композитор, в основу либретто он положил реальную историю, поразившую его в детстве. Когда ему

было 8 лет, в 1865 году, перед полицейским судом под председательством его отца предстал актер бродячей труппы по имени Алессандро, который во время представления в Калабрии убил свою молодую жену. На суде, по воспоминаниям Леонкавалло, убийца рассказал «о своем преступлении, о своей безумной ревности и о своих муках». Он был осужден на длительный срок.

Премьера «Паяцев» состоялась 21 мая 1892 года в миланском театре Даль Верме под управлением молодого Артуро Тосканини, с Виктором Морелем (в роли главного злодея Тонио – по аналогии с Яго), для которого был специально написан пролог. Опера имела большой успех и сразу начала победное шествие по миру – в этом судьба «Паяцев» сходна с судьбой «Сельской чести». Популярность «Паяцев» подогрел судебный иск, поданный французским писателем Катюлем Мендесом против Леонкавалло: либретто оказалось близким к сюжету драмы Мендеса «Женщина Табарена», написанной в 1887 году. В ответ Леонкавалло предложил вызвать в суд в качестве свидетеля живого героя «Паяцев», который, выйдя из тюрьмы, поступил в услужение к одному калабрийскому барону.

«Паяцы», как и «Сельская честь» – типичная веристская драма. Время действия – современность, место действия – деревня в Калабрии, на юге Италии; действующие лица – из низших слоев общества, актеры, крестьяне; их переживания – сильные, грубые и несложные: любовь, измена, ревность, жажда мести, приводящие к двойному убийству. Причем оно происходит не за сценой, а на глазах зрителей, и не требует музыкального обобщения, которое заменено сухой фразой без пения: «Комедия окончена». Преграда, порожденная рампой, которая всегда отделяла в опере сцену от зала, персонажей от зрителей, оказывается разрушенной. Драматургия сжатая, ярко театральная, события, держащие зрителя в постоянном напряжении, начинаются перед самой катастрофой и завершаются сразу же после кровавой развязки.

Для передачи подобных душевных состояний Леонкавалло, как и Масканьи, не потребовалось всего богатства выразительных средств, каким располагала к тому времени – времени последних сочинений Верди – итальянская опера. Большие арии,

рисующие смену переживаний, сложный психологический процесс, отсутствуют. Хоры, контрастирующие кратким драматическим ариозо, играют фоновую роль, хотя и красочны, с разнообразными солирующими инструментами. Партия оркестра также не отличается сложностью и призвана только поддерживать певцов.

Однако Леонкавалло, вслед за Масканьи, включает в оперу самостоятельный оркестровый эпизод – инструментальное интермеццо, разделяющее спектакль на две части. Правда, в «Паяцах» это по существу традиционный антракт ко II действию, исполняемый, в отличие от «Сельской чести», при опущенном занавесе. Близка к «Сельской чести» и оригинальная трактовка увертюры. Обозначенная как интродукция, она экспонирует основные лейтмотивы и включает вокальный номер – пролог. Драматургически это появление Тонио перед занавесом до начала действия кажется близким первому номеру «Сельской чести» – сицилиане Туридду, однако функция пролога иная. Он не является характеристикой героя, а, открывая оперу, призван подготовить «комедию» в финале. Так Леонкавалло возрождает традицию старинных театральных представлений – не обязательно итальянской комедии масок – которые начинались выходом не участвующего в действии персонажа, обозначаемого как Пролог; он разъяснял публике смысл последующей пьесы (достаточно напомнить «Ромео и Джульетту» Шекспира). Если сицилиана «Сельской чести» тематически самостоятельна, то пролог «Паяцев», вслед за интродукцией, экспонирует лейтмотивы оперы.

Наиболее сильная сторона дарования Леонкавалло, как и Масканьи, – вокальная мелодия, краткая, броская, экспрессивная, эмоционально взрывчатая, с рыдающей кульминацией, свободно сменяющейся то патетическими выкриками, то говорком. Таковы сольные эпизоды Канио, чаще включаемые в крупные сцены. В отличие от героев «Сельской чести», в его характеристике отсутствует жанр песни. Обращения к публике Канио-Паяца – преимущественно ироничная, близкая к бытовой речь. Таков его выход в первой сцене («Un grande spettacolo ventitre ore»). С подобной экспозицией образа контрастирует один из

разделов завершающего эту сцену ариозо, названного автором *cantabile* («Un tal gioco, credete mi»). Самый типичный веристский номер – финал I акта, знаменитый речитатив и ариозо Канио («Recitar!.. Mentre preso dal delirio»), вошедший в число наиболее известных итальянских шлягеров; не случайно эта тема («Ridi, Pagliaccio») в мощном звучании всего оркестра завершает оперу. Аналогичная кульминация II акта – большое ариозо Канио в финальном дуэте («No! Pagliaccio non son»), также с типично веристскими экспрессивными мелодиями и единственной во всей партии высокой нотой. Любопытно, что его форма – традиционная двухчастная, с сопоставлением быстро-медленно, минор-одноименный мажор.

Для характеристики Недды, в отличие от всех других персонажей «Паяцев», Леонкавалло использовал жанр песни. Ее большой сольный номер, по существу, выходная ария – речитатив и баллата («Stridono lassù liberamente»), итальянская танцевальная песня, с богатством изобразительных деталей в оркестре (птичьи трели), исполняемая, по авторской ремарке, «подобно скерцо». Ее светлый лиризм, контрастируя с характеристикой Канио, присущ партии Недды и в двух следующих дуэтах. В дуэте с Сильвио партии героев едины, в дуэте с Тонио Леонкавалло удастся интонационно воплотить их противостояние.

Наибольшей оригинальностью отмечены 4 номера II акта с авторским обозначением «комедия». Это самая ранняя в истории итальянской оперы стилизация национальной комедии масок XVII-XVIII веков (за ней последуют «Маски» Масканьи, 1901, и оперы Малипьеро, 1920-е годы). Леонкавалло в рамках веристской оперы предвосхищает совсем иной стиль – неоклассицизм, которому несколько десятилетий спустя отдадут дань композиторы следующего поколения. Стилизация в «Паяцах» осуществляется благодаря легким, беззаботным мелодиям, простоте гармоний, прозрачности оркестровой фактуры и в первую очередь – опоре на танцевальные и песенные жанры: менуэт (прелюдия и сцена), серенада (Арлекина), гавот (дуэттино Коломбины и Арлекина). Эта стилизация образует резчайший контраст с общим веристским стилем оперы.



На протяжении всего последующего, полного неожиданных поворотов творческого пути, Леонкавалло, подобно Масканьи, не повторил успеха своего единственного шедевра. Однако, в отличие от Масканьи, за эти четверть века он лишь в единичных случаях обращался к веристской драме, хотя и пробовал себя в самых разных оперных жанрах.

Жанр двух следующих за «Паяцами» произведений, вдохновленных французской литературой, композитор определил как «лирическая комедия». Они далеки от кровавого натурализма и сжатости веристской драмы, от примитивности и прямолинейности чувств ее героев, хотя здесь тоже действуют простые люди – поэт, художник, музыкант, актеры. «Сцены из жизни богемы» французского писателя середины XIX века Анри Мюрже привлекли внимание Леонкавалло одновременно с Пуччини. До того композиторы были друзьями и даже сотрудничали в работе над «Манон Леско», но в марте 1893 года произошел разрыв. Газета, издаваемая Сонцоньо, сообщила о контракте на написание «Богемы», заключенном с Леонкавалло в декабре минувшего года (роль музыканта Шонара предназначалась Виктору Морелю). На следующий день другая миланская газета, издаваемая Рикорди, соперником Сонцоньо, опубликовала письмо Пуччини, утверждавшего, что он также уже несколько месяцев работает над «Богемой» вместе с известным либреттистом Луиджи Илликой. Леонкавалло, сам писавший либретто, вспоминал «свою богему» молодых лет и специально поехал в Париж, чтобы, как он говорил, «проникнуться духом богемы». Он всячески рекламировал будущую оперу, премьера которой прошла на следующий год после пуччиниевской (1897). Тогда же она была с успехом показана на немецком языке в Гамбурге и на венгерском в Будапеште, однако затем появлялась на сцене все реже и реже (нередко под названием «Жизнь Латинского квартала», чтобы различать с «Богемой» Пуччини). Желая поддержать Леонкавалло, его издатель Сонцоньо осуществил в 1896 году постановку первой оперы композитора «Чаттертон», для чего она была переработана, но успеха не имела.

Особенно любимая автором «Заза» по французской пьесе из жизни актеров драматического театра, их трогательной без-

ответной любви, на премьере в Милане в 1900 году под управлением Тосканини была принята с энтузиазмом, ставилась за рубежом, в том числе в России. Но и ей не удалось завоевать популярности «Паяцев».

И все же слава Леонкавалло к началу XX века была столь велика, что он получил заказ из Германии на оперу-апофеоз династии Гогенцоллернов. Германский император Вильгельм II стал поклонником итальянского композитора еще в 1894 году, после берлинской премьеры «Медичи». Теперь Леонкавалло в качестве сюжета была предложена переведенная на итальянский язык историческая новелла малоизвестного немецкого писателя XIX века «Роланд из Берлина». Неожиданное возвращение к жанру «исторической драмы», как определил свою новую оперу Леонкавалло, оказалось не более плодотворным, чем в ранний период. Посвященный Вильгельму II и поставленный в обратном переводе на немецкий в Берлине в присутствии императора (1904) «Роланд из Берлина» прошел с триумфом и под официальным патронатом выдержал 37 представлений. Премьера же авторского итальянского варианта, состоявшаяся в Неаполе месяц спустя, не вызвала ничего кроме насмешек.

Леонкавалло был одним из первых композиторов, заинтересовавшихся звукозаписью. В 1904 году для граммофонной компании он сочинил слова и музыку популярного до сих пор романса «Рассвет», который и записал в апреле того же года в ансамбле с Карузо. А три года спустя под управлением Леонкавалло были записаны «Паяцы». Это была первая полная запись оперы в Италии.

В эти годы композитор получал немало приглашений дирижировать «Паяцами». В 1904 году русские газеты сообщали о выступлении Леонкавалло в Москве (сообщение оказалось ложным). В 1906 году состоялось триумфальное турне Леонкавалло по Европе, Северной Америке и Канаде. Тогда же в США прошла премьера «Юности Фигаро», первого сочинения Леонкавалло, написанного не на собственное либретто, – то ли оперы, то ли оперетты. Еще одно сочинение неопределенного комического жанра «Мальбрук» по новелле Боккаччо было поставлено в Риме в 1910 году, через четыре дня после премьеры

оперы Леонкавалло «Майя». Ныне все три произведения известны лишь по названиям.

Два года спустя возник интерес Леонкавалло к России, неожиданно совпавший с возвращением композитора к веризму. В 1812 году была написана двухактная «лирическая драма» по Пушкину «Цыганы» на либретто двух итальянских авторов (назвавших героев Флеана, Раду, Тамар, Старик), с мелодиями в цыганском духе. В следующем году директор Императорских театров в Петербурге получил посылку с двумя партитурами опер Леонкавалло, одна из которых вновь была вдохновлена русской литературой – рассказом Владимира Короленко «Лес шумит». Посылка сопровождалась восторженным письмом Шалпина, жившего тогда в Италии. Он намеревался петь во второй опере, «Прометей», которая должна была идти в один вечер с первой. Поставить их в 1913 году не удалось. А с началом Первой мировой войны партитуры затерялись (упоминание о «Прометее» встречается в списке сочинений Леонкавалло с пометкой: не поставлен, не опубликован).

Война помешала осуществлению еще нескольких замыслов Леонкавалло этих лет в разных жанрах. Среди них «Ave Maria» на либретто Иллики, в которой исследователи обнаружили профашистские идеи. «Эдип-царь» по Софоклу, где использована музыка «Роланда из Берлина», определен автором как «большая опера»; завершенная малоизвестным итальянским композитором, она была поставлена в Чикаго на следующий год после смерти Леонкавалло при участии знаменитого баритона Титта Руффо. Патриотическая драма о молодом поэте «Гоффредо Мамели» («Италийская заря»), почему-то иногда причисляемая к опереттам, перекликалась с первой оперой Леонкавалло «Чаттертон»; оттуда же заимствована музыка.

Творческая активность Леонкавалло не истощалась с годами, и каждый раз, приступая к сочинению оперы, он восклицал: «Это будет моим шедевром!». Шедевром должна была стать «Буря» – по словам автора, «сильная, суровая и трагическая», с сенсационным кровавым и мелодраматическим сюжетом, с использованием фольклора Сардинии, где разворачивается действие. Работу прервала смерть.

Умер Леонкавалло 9 августа 1919 года на знаменитом курорте Монтекатини близ Флоренции, оставшись в истории, как и Масканьи, автором одной оперы.

<i>ОПЕРЫ ЛЕОНКАВАЛЛО</i>				
	<i>Либреттист</i>	<i>Автор литературного источника</i>	<i>Дата премьеры</i>	<i>Театр</i>
«Паяцы»	Руджеро Леонкавалло	_____	21 мая 1892 г.	Милан, Даль Верме
«Медичи»	Руджеро Леонкавалло	_____	9 ноября 1893 г.	Милан, Даль Верме
«Чаттертон»	Руджеро Ле- онкавалло	Альфред де Виньи	10 марта 1896 г.	Рим, Арджентина
«Богема»	Руджеро Леонкавалло	Анри Мюрже	6 мая 1897 г.	Венеция, Ла Фениче
«Заза»	Руджеро Леонкавалло	Пьер Бертон и Шарль Симон	10 ноября 1900 г.	Милан, Лирический театр
«Роланд из Берлина»	Руджеро Леонкавалло	Виллибальд Алексис	13 декабря 1904 г.	Берлин, Городская опера
«Майя»	Анджело Несси	Поль Берель (псевдоним Поля Шудана)	15 января 1910 г.	Рим, Костанци
«Мальбрук»	Анджело Несси	Джованни Бокаччо	19 января 1910 г.	Рим, Национальный театр
«Цыганы»	Энрико Кавакьоли и Гульельмо Эммануэль	Александр Пушкин	16 сентября 1912 г.	Лондон, Ипподром
«Гоффредо Мамели» («Италийская заря»)	Руджеро Леонкавалло и Гуальтьеро Бельведери	_____	27 апреля 1916 г.	Генуя, Карло Феличе
«Эдип – царь» (закончен Джованни Пеннакио)	Джоваккино Форцано	Софокл	13 декабря 1920 г.	Чикаго

Творчество Леонкавалло и Масканьи свидетельствует о том, что итальянские оперы, поставленные на рубеже XIX – XX веков, не были едины по стилю. Даже основатели оперного веризма отдавали дань предшествующему романтизму в целом ряде произведений, имевших успех у публики. Подобное сосуществование разных стилей свойственно не только концу XIX века. В начале его итальянская опера-seria – порождение эстетики барокко – сохранялась рядом с первыми образцами нарождающегося романтизма (например, в творчестве Россини), а в середине века романтизм, в свою очередь, не сразу уступил место реализму (ср., например, оперы Верди 1850-х – 1860-х годов).

В творчестве современников Масканьи и Леонкавалло веризм тем более не является господствующим стилем. Одно- или двухактные оперы типа «Сельской чести» и «Паяцев» достаточно редки и не относятся к центральным в их наследии. Это характерно не только для крупнейшего композитора эпохи – Пуччини, но и для Джордано и Чилèа, от которых ныне в репертуаре осталось даже не по одной опере, а лишь одна-две арии.

Умберто Джордано (1867–1948)



Умберто Джордано родился 28 августа 1867 года в небольшом городке Фоджа в провинции Апулия. Он готовился стать врачом, но в 14 лет отец послал его в Неаполь обучаться музыке. Джордано стал брать частные уроки композиции у лучшего педагога того времени Паоло Серрао, а затем поступил в его класс в Неаполитанскую консерваторию, где раньше учился Леонкавалло, а одновременно с Джордано – Франческо Чилеа. В консерватории он занимался 8 лет (1882 – 1890), причем помимо композиции обучался игре на органе и скрипке. Во время учебы Джордано сочинил симфонию, увертюру и одноактную оперу «Марина». Ее он послал на конкурс, объявленный в 1888 году миланским издателем Эдоардо Сонцоньо. Первую премию завоевала «Сельская честь» Масканьи, постановка которой в 1890 году открыла новый – веристский – период в итальянском музыкальном театре. «Марина» не получила никакой награды, она никогда не была поставлена, но Джордано, самый молодой из участников конкурса, обратил на себя внимание членов жюри, которые уверили Сонцоньо, что 22-летний автор далеко пойдет. Издатель стал прислушиваться к благоприятным отзывам о Джордано, когда соперничающее с Сонцоньо издательство Рикорди опубликовало его фортепианную Идиллию, а в Неаполитанской консерватории прозвучал струнный квартет, благожелательно принятый прессой.

Сонцоньо пригласил заканчивавшего консерваторию Джордано в Рим, тот сыграл ему «Марину», и издатель заключил с ним контракт на новую оперу. Выбор сюжета принадлежал Сонцоньо. В основе либретто – пьеса «Обет» известного современного драматурга Сальваторе ди Джакомо, писавшего на неаполитанском диалекте. Образцом для Джордано послужила

«Сельская честь» Масканьи. Постановка оперы, названной «Пропадающая жизнь» («Mala vita») и рисующей обитателей неаполитанского дна, состоялась в 1892 году, за несколько месяцев до «Паяцев» Леонкавалло. В том же году «Пропадающая жизнь» была показана за пределами Италии, в Берлине и Вене, где имела огромный успех, а пять лет спустя появилась ее вторая редакция под названием «Обет». Теперь эта веристская опера забыта.

Закончив Неаполитанскую консерваторию с первой премией, Джордано стал ее педагогом и в 1894 году поставил в Неаполе третью оперу, «Реджина Диас». Она оказалась резко отличной от предшествующей, хотя либреттистами выступили соавторы «Сельской чести» Джованни Тарджони-Тоццетти и Гвидо Менаши. Они переработали старое либретто на исторический сюжет «Мария ди Роган» (по французской драме «Дуэль при кардинале Ришелье»), на которое полвека назад написал романтическую оперу Доницетти. «Реджина Диас» не получила одобрения Сонцоньо: он объявил автора бесталанным и лишил материальной поддержки. Композитор даже решил переменить профессию – стать военным капельмейстером или учителем фехтования (он хорошо владел шпагой).

Все изменилось, когда друг Джордано, композитор Альберто Франкетти, разбогатевший после успешных постановок своих опер, уступил ему либретто «Андре Шенье», которое писал Луиджи Иллика. За несколько лет до того он создал либретто «Манон Леско» Пуччини, а теперь, помимо «Андре Шенье», работал еще над двумя либретто – «Богемы» для Пуччини и «Тоски» для Франкетти (позже переданному Пуччини). Всего Иллика написал около 30 либретто – для Пуччини, Джордано, Масканьи и др., став лучшим и самым плодовитым либреттистом Италии рубежа XIX – XX веков. Надеясь ускорить сочинение «Андре Шенье», Джордано решил поселиться рядом с Илликой и переехал в Милан.

Работа над музыкой заняла менее двух лет, и миланский театр Ла Скала назначил премьеру на весну 1896 года. Однако Сонцоньо, который тогда руководил театром, «Андре Шенье», как и «Реджина Диас», не понравился; ознакомившись с партитурой, он объявил оперу неисполнимой. Джордано обратился за

поддержкой к Масканьи, напомнив ему о совместном участии в конкурсе на одноактную оперу, объявленном Сонцоньо. За прошедшие шесть лет Масканьи стал одним из самых знаменитых композиторов Италии, и его мнение о несомненном успехе оперы Джордано заставило Сонцоньо сохранить ее в плане постановок. Подготовка к премьере «Андре Шенье» шла в самых неблагоприятных условиях: приглашенный на главную роль тенор ушел из театра после того, как был освистан, другие певцы отказывались его заменить, опасаясь провала, публика была настроена против всех начинаний Сонцоньо. Но премьера «Андре Шенье» 28 марта 1896 года прошла в Ла Скала с триумфальным успехом: первая ария героя бисировалась по требованию слушателей, в конце певцов и композитора вызывали 20 раз. После спектакля Джордано послал телеграмму Масканьи с единственным словом: «Пророк». В том же году «Андре Шенье» был показан в Нью-Йорке, в следующем – в Бреслау (на немецком языке), Будапеште (на венгерском), Москве (на русском), Праге (на чешском), Лионе (на французском), Буэнос-Айресе. Но ныне он не часто появляется на сцене.

В «Андре Шенье» нет ничего от веризма. Время действия на столетие отдалено от современности, место действия – на сотни километров от юга Италии; вместо деревни – столица Франции, вместо итальянских крестьян или бродячих актеров – титулованные французы, аббаты, придворные поэты и музыканты. Главный герой – историческое лицо, известный французский поэт. Он приветствовал Французскую революцию 1789 года, но не принял якобинский террор и выступил против вождя якобинцев Робеспьера. Шенье был схвачен, заключен в тюрьму, провел там 140 дней и написал свои лучшие стихи, был обвинен в заговоре против государства, судим и казнен за два дня до падения якобинцев; ему не исполнилось и 32-х лет.

Помимо Шенье, здесь, как обычно в исторической опере, есть и другие реально существовавшие персонажи, и в их числе Робеспьер (правда, без пения). Однако главная героиня, графиня де Куаньи, носит лишь подлинную фамилию и титул, а ее история и имя придуманы либреттистом. Встретившись с Шенье еще до начала революции, в родовом замке, Мадлен влюбляется в

него, уже потеряв все: мать убили, замок сожгли, она осталась одна, в нищете. Мадлен проникает к Шенье в тюрьму и, выдав себя за приговоренную к смерти, вместе с ним отправляется на гильотину. Историческая же Эме де Куаньи томилаь вместе с Шенье в тюрьме, но избежала казни, впоследствии вышла замуж и стала герцогиней. Исторический Шенье посвятил ей одно из своих стихотворений, но ничто не указывает на то, что их связывало любовное чувство. Соперник Шенье в любви к Мадлен – Шарль Жерар целиком сочинен либреттистом, хотя его судьба типична для революционной эпохи. Лакей в замке Куаньи, захваченный революционными идеями, он становится народным представителем, другом Робеспьера; эта власть развращает, он пишет донос на Шенье, объявляя его врагом отчизны, тогда как на самом деле уничтожает своего соперника. Желая более правдиво обрисовать эпоху, Джордано использовал подлинные революционные темы, однако массовые сцены оказались самыми слабыми в опере, как и характеристика Жерара – народного представителя, агитирующего народ жертвовать на нужды революционной армии.

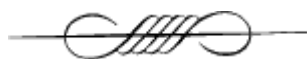
Наиболее яркие страницы посвящены истории любви трех героев. Первая характеристика Шенье (на подлинный текст его «Гимна правосудию») не случайно в концертной практике получила название импровизация («Un dì all'azzurro spazio guardai profondo»). Она построена на естественной смене кратких, близких к речитативным, реплик и распевных фраз (с высокой нотой), полных пылкого чувства. Последняя ария Шенье («Come un bel dì di maggio»), также на подлинный текст предсмертного стихотворения поэта «Как последний луч», отмечена красотой мелодий, в первой части лирически скромных, во второй приобретающих восторженный характер.

Таковыми же восторженными темами насыщен заключительный любовный дуэт Шенье и Мадлен, с обилием высоких нот в кульминациях в унисонном совместном пении, поддержанном оркестром. Дуэт интонационно близок не только к ариям Шенье, но и к центральной характеристике Мадлен – большому рассказу в III акте («La mamma morta m'hanno a la porta»). Для него композитор использовал традиционную двухчастную форму:

декламационная минорная первая часть, полная скорбной безнадежности, сопоставляется с кантиленной мажорной второй – экстатическим гимном любви.

Наиболее сложный психологически образ Жерара раскрывается в непрерывно развивающемся эпизоде III акта, который обычно называют монологом, хотя он не выделен композитором, будучи включен в сквозную сцену. Джордано мастерски рисует муки совести Жерара, пишущего донос на Шенье: свободный речитатив с резкими выкриками перебивается более напевными фразами, сменяется приподнятой декламацией и завершается широкой кантиленой в верхнем регистре.

Таким образом, «Андре Шенье» продолжает традиции романтической оперы предшествующего периода, хотя и не поднимается до вершин, завоеванных Верди. Лучшее сочинение Джордано можно поставить в один ряд с такими операми современников Верди, как «Мефистофель» Бойто или «Джоконда» Понкиелли, которые также в настоящее время иногда появляются на сценах, однако не задерживаются в постоянном репертуаре.



Через два с половиной года после «Андре Шенье» в Милане состоялась премьера следующей оперы Джордано «Федора» (1898). За пультом стоял автор, в главных ролях – Энрико Карузо и известная итальянская певица, сопрано Джемма Беллинчони. Опера имела успех, хотя и не столь громкий, как «Андре Шенье». Все же доходы от постановок «Федоры» оказались столь велики, что композитор построил дом на берегу Лаго Маджоре, названный «Вилла Федора», где работал над следующими операми.

«Федора» – также историческая опера, далекая от веризма. В основе ее – драма одного из самых популярных французских драматургов второй половины XIX века Викторьена Сарду. Его пьесы нередко вдохновляли итальянских композиторов: «Тоска» вскоре привлекла внимание Пуччини, к исторической комедии «Мадам Сан-Жен» сам Джордано обратился почти два десятилетия спустя. Сюжет «Федоры» связан с экзотической, хотя и не

редкой для Италии русской темой. Одновременно с «Федорой» было написано «Воскресение» по Толстому Франко Альфано, на протяжении нескольких лет Пуччини обдумывал план триптиха (трех одноактных опер) по ранним рассказам Горького. Главные герои «Федоры» – русские аристократы, завязка драмы происходит в Петербурге, упоминается об убийстве Александра II, возникают отголоски других террористических актов конца XIX века – деятельности так занимавших многих западноевропейских авторов «нигилистов». Однако реалии русской жизни, имена героев (Федора Ромазова, Лорис Ипанов, доктор Боров) не могут не вызвать усмешки, как и цитирование для создания национального колорита мелодии «Соловья» Алябьева: на ней основана песня о русской красавице, изменчивой и коварной, истинной дочери Евы, которую поет в Париже атташе французского посольства (баритон).

В следующей опере Джордано на русский сюжет «Сибирь» (1903) вновь, как и «Андре Шенье», на оригинальное либретто Иллики, экзотика переплетается с веристскими чертами. Основная часть – история любви, ревности и мести трех мужчин и одной женщины, завершающаяся убийством героини, – разворачивается в Сибири: на каторжном этапе и в лагере ссыльнопоселенцев. Прямолинейность и грубость чувств, грязь и убожество окружающей жизни типичны для веризма, хотя сжатость действия отсутствует: в опере 3 акта, каждый, как в некоторых операх Верди, носит название («Женщина», «Возлюбленная», «Героиня»). Не свойственна веристам и широко выписанная экспозиция, занимающая целый акт (подобно «Федоре», он происходит в Петербурге XIX века, только не в конце, а в середине его), а также большая роль хора и оркестра, исполняющих русские мелодии.

Веристскую линию продолжает «Месяц Богоматери» («Mese mariano», 1910), где Джордано вновь, спустя почти 20 лет, возвращается к творчеству Сальваторе ди Джакомо. В его пьесе на неаполитанском диалекте представлены картины жизни монастыря, где воспитываются дети бедняков. Чтобы скрыть смерть одного из мальчиков, объявлен месяц мариано – месяц Девы Марии, когда молящегося в уединении никто не должен

видеть. Несколько лет спустя некоторые сходные мотивы возникнут в «Сестре Анджелике» Пуччини, действие которой происходит в монастыре и значительное место отведено умершему мальчику и поклонению Богоматери.

В середине 1910-х годов Джордано совершает резкий поворот, неожиданно обращаясь к комическому жанру, веристам вовсе не свойственному. Три оперы, созданные за десятилетие 1915 – 1924 годов, воплощают комическую тему в историческом («Мадам Сан-Жен»), мифологическом («Юпитер в Помпее», совместно с Франкетти) и современном («Ужин шуток») сюжетах. Жанр последней, 12-й оперы «Король» на сказочный сюжет автор также определил как *opera giocosa* (веселая). В том же 1929 году Джордано, одновременно с Масканьи, стал членом только что основанной Королевской Академии Италии. Но на протяжении последующих двух десятилетий он не написал ничего.

Умер Джордано 12 ноября 1948 года в Милане.

ОПЕРЫ ДЖОРДАНО

	<i>Либреттист</i>	<i>Автор литературного источника</i>	<i>Дата премьеры</i>	<i>Театр</i>
«Марина»	Энрико Голишани	_____	Не поставлена	_____
«Пропадающая жизнь»	Никола Даспуно	Сальваторе ди Джакомо	21 февраля 1892 г.	Рим, Арджентина
«Реджина Диас»	Джованни Тарджони- Тоццетти и Гвидо Менаши	Локруа (псевдоним Жозефа Филиппа Симона)	5 марта 1894 г.	Неаполь, Меркаданте
«Андре Шенье»	Луиджи Иллика	_____	28 марта 1896 г.	Милан, Ла Скала
«Федора»	Артуно Колаутти	Викторьен Сарду	17 ноября 1898 г.	Милан, Лирический театр
«Сибирь»	Луиджи Иллика	_____	19 декабря 1903 г.	Милан, Ла Скала

«Марчелла»	Анри Кин и Жюль Аденис	_____	9 ноября 1907 г.	Милан, Лирический театр
«Месяц Богоматери»	Сальваторе ди Джакомо	Сальваторе ди Джакомо	17 марта 1910 г.	Палермо, Массимо
«Мадам Сан-Жен»	Ренато Симоне	Викторьен Сарду	25 января 1915 г.	Нью-Йорк, Метрополи- тен
«Юпитер в Помпее» (совместно с Альберто Франкетти)	Луиджи Иллика и Эttore Ромакьоли	_____	5 июля 1921 г.	Рим, Ла Париола
«Ужин шутков»	Сем Бенелли	_____	20 декабря 1924 г.	Милан, Ла Скала
«Король»	Джоваккино Форцано	_____	12 января 1929 г.	Милан, Ла Скала

Франческо Чилеа (1866–1950)



Франческо Чилеа родился 23 июля 1866 года в Пальми, небольшом городке в провинции Калабрия на юге Италии, в семье юриста. Знакомство мальчика с музыкой – и именно в оперном жанре – произошло чрезвычайно рано: в 4 года он услышал «Норму» Беллини. Отправленный отцом в Неаполь для продолжения семейной профессии – изучать юриспруденцию, он встретил земляка, Франческо Флоримо, друга Беллини, храните-

ля библиотеки Музыкального колледжа и историка музыки. Эта случайная встреча резко изменила судьбу Чилеа. В 12 лет он стал учеником Неаполитанской консерватории, где 10 лет обучался игре на фортепиано у Беньямино Чези и композиции у Паоло Серрао, считавшегося лучшим педагогом Неаполя. Его соучеником был Джордано, который помогал Чилеа при постановке его дипломной работы, оперы «Джина», в Малом театре консерватории (1889). Премьера привлекла внимание миланского издателя Эдоардо Сонцоньо, незадолго до того объявившего конкурс на создание одноактной оперы, победительницей которого в следующем году окажется «Сельская честь». Сонцоньо заключил с Чилеа, только что закончившим обучение, контракт на новую оперу. Ею стала «Тильда», увидевшая свет рампы во Флоренции в том же 1892 году, когда в Милане были поставлены «Паяцы», а в Риме «Пропадающая жизнь» Джордано, также возникшая благодаря контракту, заключенному Сонцоньо с молодым выпускником Неаполитанской консерватории.

Однако полная волнений жизнь театра была чужда натуре Чилеа, что помешало ему сделать карьеру оперного композитора: за свою долгую жизнь он написал всего 5 опер. Сразу же по окончании консерватории Чилеа посвятил себя педагогической деятельности, которой отдал почти полвека. Он вел класс фор-

тепиано в родной консерватории (1890–1892), был профессором теории музыки в Музыкальном лицее во Флоренции (1896–1904), директором консерватории в Палермо (1913–1916) и 20 лет руководил Неаполитанской консерваторией (1916–1935). За эти годы он внес заметные изменения в подготовку студентов, а в 1928 году сумел присоединить к консерватории Исторический музей, осуществив давнюю мечту друга Беллини Флоримо, когда-то определившего будущую музыкальную судьбу Чилеа. 10 лет спустя его заслуги получили официальное признание – он был избран членом Королевской Академии Италии.

Первой оперой Чилеа, принесшей композитору успех, стала «Арлезианка», третья по счету (1897). В главной мужской роли выступил 24-летний Энрико Карузо, и это положило начало его славе. Либретто основано на переделанной из новеллы пьесе французского писателя второй половины XIX века Альфонса Доде, примыкавшего к натуралистам. «Арлезианка» близка к веризму. Правда, в отличие от веристов, события происходят не на юге Италии, а на юге Франции, в Провансе, и действие лишено сжатости: первоначально в опере было 4 акта, в варианте следующего года – 3. Однако персонажи сходны с веристскими: это крестьяне, носители патриархальных нравов; необоримая страсть героя к женщине свободной морали из Арля, встреча с ее любовником приводят к самоубийству, которое, как в «Паяцах», комментирует одна сухая фраза. Музыкально-выразительные средства – типично веристские. Самый яркий эпизод – краткое ариозо героя, в простой форме, с броскими, рыдающими мелодиями, известное в концертной практике как плач Федерико («*Anch'io vorrei dormir così*»). Оно эмоционально близко к ариозо Канио «Смейся, Паяц»; его тема неоднократно повторяется и, как в «Паяцах», завершает оперу.

Следующая, центральная в творчестве Чилеа опера «Адриенна Лекуврер» (1902), также имевшая огромный успех с участием Карузо и сразу же изданная Сонцоньо, оказалась весьма далека от веризма. Композитор вновь вдохновился французской литературой – на этот раз популярнейшей комедией-драмой самого известного либреттиста Франции середины XIX века Эжена Скриба (совместно с Эрнестом Легуве). Он был законодате-

лем жанра французской «большой оперы» с ее пятиактной структурой, обязательным балетом, эффектными историческими сюжетами, нередко со знаменитыми, реально существовавшими персонажами (например, Васко да Гама в «Африканке» Мейербера). Такова же галерея героев «Адриенны Лекуврер»: величайшая актриса парижского театра Французской комедии; ее возлюбленный Мориц (*ит.* Маурицио) Саксонский, прославленный полководец, побочный сын короля Польши и претендент на корону Курляндии, за власть над которой он воевал с Меншиковым; соперница Адриенны в любви к Морицу принцесса Буйонская; ее муж, покровитель актрис и химик-любитель. Хотя в опере не 5, а 4 акта, «Адриенна Лекуврер» – самая крупная опера Чилеа (все остальные трехактны). Композитор тщательно прописал обстановку и экспозицию действия, вставил длинный балет под названием «Суд Париса», предусмотрел пышные костюмы и красочные декорации: события, происходящие в 1730 году, переносятся из-за кулис театра Французской комедии в любовное гнездышко на берегу Сены, из роскошной галереи для приемов гостей во дворец принца Буйонского в элегантный будуар Адриенны. Дистанция между сценой и залом, как это было до веризма, сохраняется, что сближает «Адриенну Лекуврер» с недавно поставленными «Андре Шенье» и «Федорой» Джордано или «Тоской» Пуччини.

Непохожи на веристские и характеры главных героев «Адриенны Лекуврер» – крупные, противоречивые; их волнуют искусство, придворные и театральные интриги, политика, война. Взаимоотношения двух женщин и трех мужчин нетипичны для веризма. В них есть возвышенность и благородство, они показаны в развитии: влюбленные ссорятся, подозревают измену, убеждаются в ошибке, раскаиваются, третий герой (режиссер Мишонне), мучась безответной любовью, таит ее в душе, не помышляя о мести. Трагическая развязка – отравленная соперницей героиня умирает на руках жениха и верного друга – резко отлична от кровавых веристских убийств, приближаясь к финалу «Травиаты» или первых зрелых опер Пуччини 1890-х годов – «Манон Леско» и «Богемы».

Подтверждая жанр комедии-драмы, Чилеа вводит ряд далеких от веризма комических сцен с участием аббата – прихлебателя принца Буйонского и четырех актеров Французской комедии. Они воплощены в больших ансамблях – квартетах, квинтетах, секстеттах, нередко с хором, что несвойственно веристам.

Также в отличие от «Сельской чести» и «Паяцев», в «Адриенне Лекуврер» отсутствуют бурные страсти. Самый яркий образ – главной героини – чисто лирический. Адриенна обрисована в нескольких небольших ариозо (в I акте «*Io son l'umile ancella del Genio creator*», в последнем «*Poveri fiori*»). То светлые, то грустные, они отмечены скромными, изящными, певучими мелодиями, с хроматизмами, группетто, «парящими» кадансами.

Оригинален первый выход Адриенны. Красочные арпеджио арф предшествуют ее монологу из трагедии Расина «Баязет», который записан необычно, предвосхищая *Sprechgesang* – полуговор-полупение, изобретенное Шенбергом на рубеже 1910-х годов и широко используемое другими композиторами нововенской школы («Ожидание» и «Лунный Пьеро» Шенберга, «Воццек» Берга и др.).

Для характеристики соперницы Адриенны, принцессы Буйонской, Чилеа единственный раз обращается не к краткому ариозо, а к развернутой арии («*Acerba volutta, dolce tortura*») с большим оркестровым вступлением. При этом именно партия Принцессы ближе всего к веристской – с мелодраматическими возгласами, накалом мрачных страстей, а ее краткий лейтмотив подобен зловещим лейтмотивам «Сельской чести» и «Паяцев».

Многогранна характеристика Морица. Его первое ариозо («*La dolcissima effigie sorridente*») интонационно близко к характеристике Адриенны, подчеркивая единство чувств влюбленных. Не случайно его тема впервые появляется в оркестровом сопровождении партии Адриенны, а затем приобретает значение лейтмотива любви и повторяется у обоих героев в любовных дуэтах. Иным – разочарованным, страдающим – предстает Мориц в дуэте с Принцессой, словно отражая ее переживания. Его ариозо во II акте («*L'anima ho stanca*»), декламационного склада, очень медленное, скорбное (*Andante mesto, quasi adagio*), звучит

как ответ на ее арию. Кроме Морица-влюбленного в опере представлен Мориц-воин: в суховатом речитативном, в маршевом ритме, поддержанном хором, рассказе III акта о битве с Меншиковым.

Все это, отличая «Адриенну Лекуврер» от оперы веристской, сближает ее с произведениями предшествующего периода. Однако она не достигает вершин романтизма, напоминая скорее их бледную копию. И Чилеа, подобно Джордано, даже в лучшей своей опере остается композитором второго ряда.



После «Адриенны Лекуврер» Чилеа создал всего одну оперу – «Глория» (1907). Хотя за пультом Ла Скала стоял Тосканини, она выдержала только два представления. Затем композитор занимался лишь редактированием «Арлезианки» (1912), «Глории» (1932) и незадолго до смерти, по совету знаменитой итальянской певицы, сопрано Магды Оливеро, внес некоторые изменения в текст и музыку «Адриенны Лекуврер» (1949). Он также написал большое количество оркестровых и камерных сочинений. Пьесы для виолончели и фортепиано (1948 – 1949) завершили его творческий путь.

Последние 15 лет композитор провел в уединении на своей вилле Варацца на берегу Лигурийского моря, где и скончался 20 ноября 1950 года. Все права на свои оперы Чилеа завещал Дому ветеранов в Милане, построенному Верди, «в качестве приношения Великому, который создал благотворительное учреждение для бедных музыкантов, и в воспоминание о городе, который первым взвалил на себя бремя окрестить мои оперы».

ОПЕРЫ ЧИЛЕА

	<i>Либреттист</i>	<i>Автор литературного источника</i>	<i>Дата премьеры</i>	<i>Театр</i>
«Джина»	Энрико Голишани	Мелесвиль (псевдоним А.Ж. Дюверье) и Никола Бразье	9 февраля 1889 г.	Неаполь, Малый театр Консерватории

«Тильда»	Аннелъдо Грациани (псевдоним Анджело Дзанардини)	_____	7 апреля 1892 г.	Флоренция, Пальяно
«Арлезианка»	Леопольдо Маренко	Альфонс Доде	27 ноября 1897 г.	Милан, Лирический театр
«Адриенна Ле- куврер»	Артуго Колаутти	Эжен Скриб и Эрнест Легуве	6 ноября 1902 г.	Милан, Лирический театр
«Глория»	Артуго Колаутти	_____	15 апреля 1907 г.	Милан, Ла Скала

Джакомо Пуччини (1858–1924)



Пуччини – крупнейший итальянский композитор рубежа XIX – XX веков и один из крупнейших оперных композиторов XX столетия вообще. Моложе Леонкавалло на год, он представил свою первую зрелую оперу «Манон Леско» (третью по счету, как и у Леонкавалло) на год позже «Паяцев», но совсем в ином, далеком от веризма стиле. Первый период, включающий две оперы («Виллисы» и «Эдгар», 1883–1889), не предвещал достижений последующего десятилетия. Центральный период творчества Пуччини (1889–1903) знаменовал резкий стилевой перелом. Четыре самые популярные оперы («Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй») рождаются одна за другой без перерыва, в содружестве с лучшими либреттистами Италии Илликой и Джакозой. Следующий период (1907–1918) – период поисков в самых разных направлениях: новых жанров, новых средств выразительности, новых либреттистов. Ни одна из пяти опер («Девушка с Запада», «Ласточка», «Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скики») не похожа на другую и не подготовлена предыдущими. Их премьеры не следуют столь регулярно, как прежде, но в сочинении почти нет перерывов, наоборот, Пуччини в 1913–1918 годах работает над двумя операми одновременно. Эти поиски не подготавливают и следующей оперы, «Турандот», сочинение которой шло непривычно медленно, длилось пять лет (1920 – 1924) и так и не было доведено до конца. «Турандот» открывает новый, поздний период творчества Пуччини, резко отличаясь от всех ранее созданных им опер, – период, оборванный смертью.

Джакомо Пуччини родился 22 декабря 1858 года в Лукке в провинции Тоскана. Он происходил из рода музыкантов, из-

вестного на протяжении двух столетий; четыре поколения композиторов и церковных органистов сменяли друг друга в родном городе, и Пуччини был крещен именами всех своих предков, начиная с прадеда: Джакомо, Антонио, Доменико, Микеле. Отец умер, когда мальчику едва исполнилось 5 лет, и мать осталась без средств с шестью детьми. Городские власти сохранили за пятилетним Джакомо должность отца – церковного органиста и руководителя капеллы, на которую временно назначили ученика отца – до тех пор, как гласил указ, когда «синьор Джакомо... будет в состоянии приступить к исполнению своих обязанностей». Это произошло пять лет спустя: в 10 лет Пуччини стал певчим, в 14 – органистом. Тогда же он поступил в Музыкальный институт имени Пачини, основанный его отцом, где семь лет (1873 – 1880) проучился у Карло Анджелони, также ученика отца. Органные импровизации Пуччини пользовались большим успехом, его стали приглашать в соседние с Луккой города; участвовал он также как пианист в карнавальных празднествах. Первые сочинения, органные и хоровые, были написаны в 16-17 лет, за ними последовали более значительные: представленная на конкурс кантата «Сыны Италии прекрасной», мотет в честь святого Паолино, с успехом исполненный в Лукке, Симфоническая прелюдия. Однако с основным жанром своего творчества – оперой – Пуччини познакомился на редкость поздно, что особенно поразительно для такой страны как Италия и для такого рода как Пуччини; но в Лукке не было оперного театра.

В Музыкальном институте Пуччини изучал партитуры опер Верди, однако лишь в 17 лет впервые увидел оперу на сцене. Это была премьера «Аиды» в Пизе, ради которой Пуччини прошел 20 километров пешком, ибо денег на поезд у него не было. Композитор был потрясен: «Я открыл окно в мир музыки». Теперь он мечтает о лучшем театре Италии – Ла Скала и лучшей консерватории – Миланской.

Заканчивая Музыкальный институт четыре года спустя (1880), Пуччини представил в качестве дипломной работы Мессу ди Глория, которая исполняется до сих пор. Много позже Пуччини использовал фрагменты из нее в операх: «Манон Леско» (мадригал) и «Тоске» (финал I акта). Мать выхлопотала у

городских властей ежемесячную стипендию на первый год обучения в консерватории, ее дядя, врач и рецензент луккской газеты, также предоставил субсидию, и Пуччини в декабре 1880 года отправился в Милан. Вступительный экзамен в консерваторию показался ему, по собственным словам, «легким до смешного», и он прошел по конкурсу первым.

За три года обучения (1880–1883) в классе композиции Антонио Баццини и Амилькаре Понкиелли Пуччини увидел на сцене много опер, в том числе новейших, но так и не попробовал своих сил в оперном жанре (хотя Баццини являлся автором оперы «Туранда» по Гоцци, а Понкиелли – «Джоконды», ставящейся до сих пор). Соучеником Пуччини оказался Масканьи, который спустя много лет вспоминал: «Мы были друзьями. Нас объединял энтузиазм в нашей работе, общие идеи, общие мечты». А также общие проделки, когда они снимали одну комнату и по очереди прятались в шкафу от хозяина, пришедшего за платой. Впоследствии эти юношеские воспоминания нашли отражение в «Богеме». На выпускном экзамене в июле 1883 года лучшей дипломной работой было признано Симфоническое каприччио Пуччини, которое было исполнено под управлением первого дирижера Ла Скала, имело шумный успех и удостоилось похвального отзыва прессы (спустя десятилетие Пуччини использовал его тему в качестве первого лейтмотива «Богемы»). Однако автор считал, что его призвание – не симфоническая, а оперная музыка: «Господь коснулся меня своим мизинцем и сказал: «Пиши для театра, только для театра». И я следовал этому высшему совету», – вспоминал композитор впоследствии.

За несколько месяцев до того как Пуччини покинул консерваторию, 1 апреля 1883 года известный миланский издатель и владелец театра Эдоардо Сонцоньо объявил конкурс на одноактную оперу; срок истекал в последний день года. Написать за столь краткий срок либретто для своего любимого ученика Понкиелли уговорил начинающего журналиста и писателя Фердинандо Фонтану, не требовавшего гонорара (впоследствии он создал для различных композиторов около 20 либретто). Либреттист выбрал сюжет, названный «Виллисы», и композитор успел представить партитуру в последний день. Но жюри даже не

стало ее рассматривать: Пуччини так спешил, что смог сделать только черновой вариант с массой поправок, и некоторые страницы, по его признанию, просто невозможно было разобрать. Счастливым соперником оказался соученик Пуччини Гульельмо Дзуэлли, позже не раз издевавшийся над решением жюри и даже написавший стихотворение на эту тему: он завоевал премию, а Пуччини – славу.

Действительно, славу принесла Пуччини постановка «Виллис». Здесь опять важную роль сыграл Понкиелли. Он привлек к первому оперному опусу своего ученика внимание Арриго Бойто, композитора, самого влиятельного критика и либреттиста, с которым менее десяти лет назад сотрудничал в работе над «Джокондой». Авторитет Бойто помог собрать нужную сумму для постановки «Виллис» в миланском театре Даль Верме. Афиша премьеры сообщала, что жюри конкурса отклонило оперу, и это не могло не заинтриговать зрителей. Премьера состоялась 31 мая 1884 года (в оркестре на контрабасе играл ученик консерватории Масканьи) и имела грандиозный успех: первый финал трижды бисировался по требованию публики, по окончании спектакля композитора вызывали 18 раз. Критика отзывалась о первой опере 25-летнего автора восторженно, сравнивала вчерашнего ученика консерватории с Бизе и Массне и даже выражала надежду, что «в лице Пуччини мы найдем композитора, которого давно ждет Италия». Пуччини получил поддержку соперника Сонцоньо, известного издателя Джулио Рикорди, который заключил с Пуччини контракт на издание «Виллис» и следующей, еще не написанной оперы. Так что через несколько дней после премьеры, когда все состояние Джакомо исчислялось 40 чентезимо в кармане, Рикорди вручил ему первую в его жизни тысячу лир. Издатель также предоставил композитору ежемесячный аванс, рассчитанный на год, но длившийся почти десятилетие. Подобно тому, как Сонцоньо всю жизнь поддерживал и пропагандировал Масканьи, так Джулио Рикорди, а затем его сын и наследник стали постоянными издателями Пуччини, опубликовав 11 из его 12 опер.

Успех «Виллис» не ограничился премьерой. Через полгода сделанный по совету Рикорди новый, двухактный вариант был

поставлен в Турине, еще через месяц – в Ла Скала, а два года спустя – далеко от Италии, в Буэнос-Айресе и Москве, где заслужил положительный отзыв газеты «Русские ведомости». «Виллисы» не были забыты и в следующем десятилетии – в 1892 году их постановку осуществил в Гамбурге 23-летний Малер.

Вскоре после премьеры, летом 1884 года, в личной жизни композитора произошли важные события. Тяжелым ударом для Пуччини стала смерть матери, с которой он не смог проститься и едва успел на похороны. Драматически начиналась его семейная жизнь. Пуччини полюбил Эльвиру Бонтури, жену богатого луккского купца Джеминьяни. Она бросила мужа и с маленькой дочкой переехала к Пуччини в Милан, что вызвало скандал в Лукке, и даже родственники композитора отказали ему в поддержке. Родившийся два года спустя единственный сын Пуччини Тонио до 18 лет считался незаконнорожденным: лишь в 1904 году, после смерти Джеминьяни, Пуччини смог оформить свой брак, длившийся уже 20 лет.

Однако его семейная жизнь не была безоблачной; несколько раз возникала угроза развода. Самый трагический эпизод относится к концу 1908 – началу 1909 годов. Жена обвинила Пуччини в измене, приревновав к молодой служанке, которая, не выдержав преследований, покончила собой, хотя подозрения, скорее всего, были беспочвенными. Суд приговорил Эльвиру Пуччини к пяти месяцам тюрьмы, и композитору с трудом удалось добиться замены приговора крупным денежным штрафом, выплаченным семье девушки. «Тень несчастной жертвы», как признавался Пуччини, всюду преследовала его.

В начале 1890-х годов композитор нашел место, где мог свободно творить: на берегу озера Массачукколи, в деревушке со старинной башней, которая дала поселению название Торредель Лаго. Он писал: «Ненавижу мостовые! Ненавижу дворцы! Ненавижу капитали! Ненавижу архитектурные стили! Люблю прекрасный стиль тополей и елей, изгибы тенистых аллей и, словно новоиспеченный друид, хотел бы устроить там свой храм, свой дом, свой кабинет. Люблю лесной простор и запах весенней листвы». Пуччини описывал Торредель Лаго в вос-

торженных тонах: «Высшее наслаждение, рай, эдем, эмпиреи... место спокойное, с великолепной лесной чащей, тянущейся до самого моря, населенной ланями, кабанам, зайцами, кроликами, фазанами, бекасами, дроздами, зябликами и воробьями. Огромные болота. Закаты сладострастные и необычайные». На мелководном, заросшем камышом озере Пуччини любил охотиться, ловить рыбу, кататься на моторной лодке и в 1898 году построил на берегу виллу, где прожил четверть века и создал свои главные оперы.

Судьба его второй оперы «Эдгар», также на либретто Фонтаны, была иной, чем первой. Теперь композитор работал без спешки: сочинение было начато в 1884 году и закончено осенью 1887-го. Премьеры пришлось ждать полтора года, зато она состоялась в Ла Скала под руководством его первого дирижера (Франко Фаччо). Особого успеха опера не снискала, но все же прошла и на других итальянских сценах, а новый трехактный (вместо первоначального четырехактного) вариант в 1891 году увидел свет рампы в Мадриде, с знаменитым Франческо Таманьо, первым вердиевским Отелло. И даже еще 13 лет спустя «Эдгар» был поставлен в Буэнос-Айресе под управлением Артуро Tosканини.

Сюжеты двух первых опер, привлекая молодого, не достигшего 30 лет композитора менее чем за десятилетие до рождения первенца веризма, «Сельской чести» (1890), не могут не удивлять. В основе либретто лежат, казалось бы, забытые творения романтизма полувековой давности, причем не национальные итальянские. «Виллисы» вдохновлены рассказанной Генрихом Гейне в книге «О Германии» (1834) германской легендой о призрачных танцовщицах – невестах, умерших до свадьбы, в которых жива еще страсть к танцу, не удовлетворенная при жизни. Шесть лет спустя французский поэт Теофиль Готье обработал эту легенду для одного из раннеромантических балетов «Жизель, или Виллисы» Адольфа Адана, где виллисы стали лесными призрачными мстительницами за измену в любви, затанцовывающими изменника до смерти (к 1880-м годам балет был забыт везде, кроме Петербурга). Один из английских исследователей называет в качестве непосредственного источника либретто

Фонтаны рассказ «Виллисы» Альфонса Карра, опубликованный в Париже в 1852 году.

Однако в то же время, что и «Виллисы» Пуччини, на сценах Италии появляется ряд опер на старые романтические, нередко фантастические сюжеты, преимущественно германские. Таковы первая и последняя оперы Альфредо Каталани – «Эльда», переделанная в «Лорелею» (кстати, воспетую Гейне), и «Валли» (о ее популярности свидетельствуют имена, данные дочери и сыну Тосканини, который дирижировал премьерой). Другой пример: получившая первую премию на конкурсе Сонцоньо опера Дзуэлли на либретто Фонтаны носила название «Фея Севера». Вероятно, в этом сказалось увлечение молодого поколения итальянцев Вагнером, хотя Пуччини и в это время, и в центральный период предпочитал французские сюжеты.

Еще более ранний образец французского романтизма – поэма Альфреда де Мюссе «Чаша и уста» (1832) – вдохновил Фонтану на создание «Эдгара». Сохранив традиционную схему – мужчина, мечущийся между двумя женщинами, – либреттист соединил наиболее расхожие романтические условности. Загадочную куртизанку Мюссе он заменил демонической цыганкой Тиграной, вариантом Кармен, которая увлекает Эдгара, заставляя порвать с мирной провинциальной жизнью. Он поджигает свой дом, покидает кроткую невесту с говорящим именем Фиделия (Верная) и уже в следующем акте неожиданно предстает богатым и знатным рыцарем. Точно так же за сценой он героически гибнет в исторической битве при Куртрэ во Фландрии (1302). Весь город оплакивает героя, только таинственный монах обличает его как преступника. Толпа готова надругаться над трупом, но гроб оказывается пустым, а монах – самим Эдгаром. Счастливая Фиделия прощает ему измену, однако Тиграна торжествует, закалывая соперницу кинжалом.

Молодой Пуччини в увлечении такими сюжетами оказался не одинок. Масканьи за пять лет до «Сельской чести» написал на сюжет трагедии Гейне оперу «Вильям Ратклиф», где действуют призраки (поставлен в 1895 году), Леонкавалло за два года до «Паяцев» – «Медичи» (поставлены на следующий год после «Паяцев», 1893), а десятилетие спустя – «Роланда из Берлина».

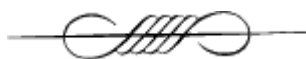
Впоследствии Пуччини отрекался от подобных сюжетов: «В первый момент либретто меня соблазнило, но вскоре вдохновение мое истощилось при виде всех этих эпизодов романтической любви, теноров, переодетых монахами и присутствующих при собственных похоронах, катафалков на сцене, в которых к тому же вместо трупов находятся пустые воинские доспехи». Не случайно позже Пуччини называл «Эдгара» подогретым супом.

Трудно найти в ранних операх Пуччини нечто существенное, предвещающее его зрелость. Это лишь детали, далеко не решающие, причем в многоактном «Эдгаре» с историческими намеками – тип сюжета, отдаленно напоминающий «Тоску», – таких деталей почти нет. Зато в одноактных фантастических «Виллисах» их больше, при том, что к одноактной форме до конца творческого пути Пуччини обратился лишь три десятилетия спустя в триптихе (три оперы для одного вечера), а фантастика не встречается вовсе (если не считать христианского чуда в «Сестре Анджелике»). Среди подобных предвестников – «симфоническое интермеццо», по авторскому определению, разделяющее две картины «Виллис» (во втором, двухактном варианте оно стало вступлением ко II акту). Смысл двух его частей (анданте «Покинутая» и скерцо «Шабаш ведьм») иллюстрируют стихи, произносимые чтецом, хор за сценой, траурное шествие за гробом умершей от горя героини за прозрачным занавесом. Интермеццо «Виллис» отчасти предвосхищает вступление к III акту «Манон Леско», озаглавленное «Тюрьма. Путешествие в Гавр» и снабженное подробной программой – цитатой из романа аббата Прево (хотя эта программа существует лишь в партитуре и остается неизвестной зрителям). Можно найти отдаленную параллель с «Мадам Баттерфляй»: большое оркестровое интермеццо (ночь и рассвет) с закулисным хором без слов, которое в окончательном варианте, как и в «Виллисах», стало вступлением к последней картине.

При полном несхождении сюжетов двух ранних опер Пуччини с веристскими музыкальное решение сольных и дуэтных форм предвосхищает поставленную через шесть лет «Сельскую честь». Сам Пуччини с горечью писал, что его «Виллисы» «положили начало тому жанру, который сейчас (в 1895 году. – А.К.)

называют «масканьевским», однако никто не ставит мне этого в заслугу». Действительно, сольные характеристики воплощены в небольших, единых по настроению и тематизму ариозо, с броской мелодией, гибко сменяющейся речевыми оборотами. Дуэты также построены на едином тематизме, не индивидуализируя партии героев. Тематизм дуэта IV акта «Эдгара» (исключенного в окончательной редакции) был использован в переработанном виде десятилетие спустя в последнем дуэте «Тоски»

Некоторые исследователи находят в первых операх Пуччини целый ряд приемов, определяемых ими как типично пуччиниевские (лейтмотивы-реминисценции, усиление роли оркестра, симфонизация и т. п.), и считают их то ли совершенно новыми, то ли свидетельствующими об увлечении Вагнером. На самом же деле все это – признаки эпохи, вектор развития оперного жанра к концу XIX века в Европе в целом (примеры многочисленны в зрелых операх Верди, русских и французских композиторов, а не только Вагнера). В частности, ошибочно определение небольшой симфонической прелюдии как типа «так называемого вагнеровского вступления (Vorspiel)»: оно встречается в итальянской опере XIX века немногим реже, чем увертюра в сонатной форме¹. Все это, естественно, не отрицает интереса молодого Пуччини к Вагнеру, с операми которого он познакомился в Милане, а летом 1888 и 1889 годов посетил вагнеровский театр в Байройте, где слушал «Тристана», «Мейстерзингеров» и «Парсифаля». В старости, в связи с партитурой «Тристана», Пуччини говорил: «Мы все рядом с ним – любители, мандолинисты... Какой это был мастер!»



Центральный период творчества Пуччини открывает «Манон Леско». Работа началась в конце того же 1889 года, когда состоялась премьера «Эдгара», и была завершена в октябре 1892-го. В своей третьей опере Пуччини встретился с близким по духу либреттистом, способным воплотить все его требова-

¹ Напомню, что вступления к «Риголетто» и «Травиате» написаны более чем за десятилетие до того, как Верди впервые (в 1865 году) услышал музыку Вагнера, причем это была увертюра к «Тангейзеру».

ния. Луиджи Иллика, драматург и либреттист, на год старше композитора, написал свою первую комедию за год до первой оперы Пуччини (причем в соавторстве с Фонтаной, либреттистом его двух первых опер), а первое либретто – в год премьеры «Эдгара». Сотрудничество Иллики и Пуччини, вскоре перешедшее в дружбу, продолжалось более десятилетия и принесло четыре оперы – «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй». В те же годы Иллика создал для Джордано «Андре Шенье» и «Сибирь», для Масканы – «Ирис» и «Маски», а всего до смерти в 1919 году – около 30 либретто, став лучшим и самым плодовитым либреттистом Италии.

Выбор сюжета «Манон Леско», в отличие от двух первых опер Пуччини, принадлежал самому композитору, который писал издателю Рикорди: «Я не допущу, чтобы какой-нибудь идиот-либреттист испортил этот сюжет. И, разумеется, я намерен сам приложить руку к либретто». Рикорди рекомендовал Пуччини воспользоваться помощью Леонкавалло, которого называли «музыкантом-поэтом» и который уже создал либретто для трех своих опер, в том числе только что поставленных «Паяцев». Леонкавалло стал разрабатывать сценарий «Манон Леско», но вскоре их взгляды на то, какой должна быть будущая опера, разошлись. Тогда, снова по совету Рикорди, Пуччини обратился к драматургу Марко Праге. Он сделал первоначальный, трехактный вариант; стихи начал писать поэт Доменико Олива. Однако Пуччини быстро расстался и с ними: либреттисты нарушили его требование не повторять драматургических ситуаций очень популярной одноименной оперы Массне. Наконец, рекомендованный тем же Рикорди Иллика создал окончательный четырехактный вариант. Но ни одно из этих имен не было обнаружено: либретто «Манон Леско» осталось анонимным.

Рикорди позаботился и об успехе премьеры. Он предложил «Манон Леско» не Ла Скала, где был холодно встречен «Эдгар» и где опере Пуччини предстояло соперничать с готовящимся к постановке «Фальстафом». Рикорди выбрал театр Реджо в Турине: там еще была жива память об успехе второй, двухактной редакции «Виллис». Премьера «Манон Леско» состоялась 1 февраля 1893 года под управлением молодого Артуро Тоскани-

ни и сопровождалась триумфом: композитора вызывали 30 раз, некоторые певцы плакали; по словам современницы, вся Италия бредила оперой. Еще до конца года она увидела свет рампы в разных, в том числе дальних странах – Германии, Испании, Аргентине, Бразилии. Только постановку в Ла Скала пришлось ждать четыре года.

В «Манон Леско» впервые проявилась своеобразная черта таланта Пуччини: создание оперы в соревновании с другими композиторами, вдохновлявшимися тем же сюжетом. Роман французского писателя XVIII века аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), пользовавшийся широчайшей популярностью в Европе и запрещенный во Франции до самой смерти автора, до Пуччини уже привлекал внимание французских композиторов – Обера (1856), Массне (1884). При чем «Манон» Массне стала одной из наиболее исполняемых опер в Париже, а в год премьеры «Манон Леско» Пуччини была поставлена в Милане. Но Пуччини это не только не остановило, но даже подстегнуло. Он ясно представлял отличие своей трактовки: «Массне воспринимает этот сюжет как француз – с пудрой и менуэтами, я же как итальянец – со страстью отчаяния». Он выбрал иные эпизоды романа Прево. Совпал лишь I акт – первая встреча героев на почтовой станции в Амьене. При этом Пуччини резко сократил число второстепенных действующих лиц, играющих чисто служебную роль; они лишь продвигают сюжет, который намечен пунктиром. И хотя каждый акт имеет название по месту действия («В Амьене», «В Париже», «Гавр», «В Америке»), именно место и время («пудра и менуэты») интересуют Пуччини все меньше по мере развертывания личной драмы. В начале II акта («В Париже») композитор еще рисует широкую картину галантного XVIII века – мир, в котором Манон, ставшая содержанкой генерального казначея Жеронта, тоскует о любви де Грие. В следующем акте («Гавр») лишенная контрастов массовая сцена – неудавшийся побег из тюрьмы, отправка арестанток на поселение в заморские колонии – лишь фон для показа страданий разлучаемых влюбленных. А в финальном акте («В Америке») выжженная солнцем пустыня под

Новым Орлеаном отсутствует даже в качестве фона: все внимание отдано Манон, умирающей на руках де Грие.

Пуччини волнует прежде всего психологическая драма двух влюбленных. При этом темы ревности и мести, столь любимые веристами, его не привлекают, и любовный треугольник не получает воплощения – Жеронт не имеет развернутой музыкальной характеристики. Зато переживания главных героев подробно раскрыты в больших дуэтных сценах, включающих краткие ариозо. Интересно, что в I акте у Манон ариозо нет, тогда как у де Грие их два. В их сопоставлении – психологическое развитие образа. В первом («Tra voi, belle, bruni e biondi») легкомысленный юноша предстает на фоне беззаботного хора веселящихся студентов; тема этого ариозо далека от типично пуччиниевских, лишена распевов, едва выходит за пределы октавного диапазона, напоминая легкую, непринужденную болтовню. Второе ариозо де Грие, охваченного любовью («Donna non vidi mai»), завершает дуэт и построено на развитии кантиленной, широкого дыхания темы любви.

Впервые эта тема появляется в любовном дуэте и излагается полностью в оркестре, тогда как в вокальных партиях обоих героев звучат ее отдельные обороты (исследователи объясняют такой прием прямым воздействием Вагнера, хотя он ведет свое происхождение от любовного дуэта Отелло и Дездемоны). Другая тема любви формируется во втором дуэте, предшествующем побегу. Этот дуэт рисует уже не первую встречу с робким обменом репликами, а упоение любовью: впервые используются совместное пение в унисон, поддержанное также унисоном струнных, и высокие ноты с ферматой. Завершает всю сцену победное звучание этой темы у всего оркестра *FF*.

Две сольные характеристики Манон на фоне стилизованных массовых сцен возникают в начале II акта. Стилизация близка «Паяцам»: изящная танцевальная тема с обилием повторов сопровождает сцену с парикмахером; мадригал, также с несложной повторяющейся мелодией (музыка заимствована из юношеской Мессы ди Глория), поручен меццо-сопрано в мужской роли музыканта, что напоминает о кастратах; грациозный менуэт, который танцмейстер репетирует с Манон, аккомпани-

рует приему гостей. В эту сцену включен дуэт Манон и Жеронта, сопровождаемый хором бормочущих гостей и аббатов, где партия героини приобретает виртуозный характер; своеобразным продолжением служит стилизованное ариозо Манон – кокетливая пастораль («L'ora, o Tirsi, è vaga e bella»), также с виртуозными пассажами, что резко выпадает из стиля всей ее партии. Истинные чувства героини раскрываются в лирическом ариозо («In quelle trine morbide»), где мечтательная мелодия достаточно скромна.

Второй раздел II акта образует еще один, более крупный любовный дуэт Манон и де Грие. Это первая трагическая вершина оперы. В отличие от I акта здесь воплощено не согласие влюбленных, а их столкновения, психологическое развитие разных чувств; течение дуэта прерывается вторжениями Жеронта и Леско (брата Манон) – дуэт перерастает в терцет. Драматизм создается своеобразием мелодии, лишенной распевности, со скачками, хроматизмами, синкопами, частыми паузами. Пуччини не ограничивается одной темой, передача упреков, надрывных возгласов осложнена, по сравнению с веристами, хроматизированными гармониями, многообразием фактурных и оркестровых приемов. Обычно исследователи связывают это с прямым воздействием Вагнера. Вероятно, именно так и слышали современники Пуччини, убежденные, что любой хроматизм, тритон, септима, любая секвенция непосредственно порождены вагнеровским влиянием, прежде всего «Тристана» (например, в «Кармен»), как будто не было ни «Аиды», ни «Отелло», ни Реквиема Верди.

Одно из достижений Пуччини – открывающее III акт оркестровое интермеццо «Гавр. Тюрьма». Оно заставляет вспомнить интермеццо «Сельской чести» и «Пяцев», но более всего «Виллис», так как содержит словесную программу – обширную цитату из романа аббата Прево (слова де Грие о силе его любви к Манон, за которой он готов следовать хоть на край света). Завершающее акт ариозо де Грие («Guardate, pazzo son, guardate») – кульминация его партии, типичный образец кратких сольных эпизодов Пуччини – в то же время близок к типичным веристским кульминациям (плач Федерико в «Арлезианке», прощание

с матерью Туридду, «Смейся, Паяц», позже последняя ария Каварадосси, прощание с сыном Баттерфляй и др.). Взвинченная, исступленная, с мелодраматическими выкриками и рыданиями вокальная тема без распевов завершается каденцией с высокой нотой с ферматой; срыв кульминации подчеркнут пушечным выстрелом.

Грандиозный масштаб отличает последний дуэт де Грие и Манон, занимающий весь IV акт, где развязка лирической драмы предстает в чистом виде, без каких бы то ни было отвлекающих дополнений. В центре – большая ария Манон («*Sola...perduta, abbandonata!*»), где при отсутствии мелодий широкого дыхания запечатлены все оттенки речи, от утомленного монотонного говорка до нервных, отчаянных выкриков.

Общее построение «Манон Леско» станет типичным для последующих опер Пуччини: деление на номера отсутствует (выделен лишь стилизованный под XVIII век мадригал). Исследователи также относят эту сквозную форму к прямым воздействиям Вагнера, хотя и здесь есть более близкие и естественные примеры (не только «Отелло», но и вторая редакция «Симона Бокканегры»; кстати, и единственная большая ария героини, возникающая лишь в последнем акте и внутри дуэтной сцены, заставляет вспомнить песню об иве Дездемоны).

С операми Верди «Манон Леско» сближают (и отличают в то же время от веристов) достаточно отчетливые социальные мотивы. Экспозиция образа де Грие, хотя он и знатный дворянин, возникает на фоне хора студентов и в интонационном единстве с ним; на теме первого ариозо де Грие построен финальный хор студентов, издевающихся над обманутым генеральным казначеем Жеронтом. Общее светлое настроение объединяет с хорами студентов и любовные дуэты I акта. Во II-м, наоборот, стилизованные сцены в доме Жеронта, галантные и холодноватые, образуют интонационный конфликт с драматическим дуэтом влюбленных. Конфликт усилен трижды вторгающимся в дуэт оркестровым мотивом Жеронта. В III акте характеристика Манон не противостоит массовой сцене ссылаемых женщин, а полностью сливается с ней. При этом хор разделен на 8 партий (горожане, крестьяне, старики), к которым присоеди-

няются 4 солиста. Однако волнующие их самые различные чувства выражены лишь разными текстами, тогда как музыкальный тематизм является общим: все участники охарактеризованы краткими, не индивидуализированными, разговорными по складу репликами, объединенными оркестровой темой шествия. Такая трактовка хора или большого ансамбля в дальнейшем станет типичной для Пуччини.



В следующей опере «Богема» Пуччини вновь обратился к французской литературе, на этот раз почти современной. Знакомство с романом известного писателя первой половины XIX века Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» (1845 – 1849, тогда же переделан в пьесу) произошло еще до завершения «Манон Леско», в конце 1892 года. Как и в случае с предыдущей оперой, сюжет привлек внимание не одного Пуччини. Однако на этот раз речь шла не о заочном соревновании, и дело закончилось громким скандалом. 20 марта 1893 года в одной из миланских газет, издаваемой Сонцоньо, было опубликовано заявление Леонкавалло, что еще в декабре минувшего года он заключил контракт на сочинение «Богемы», к которой сам написал либретто. На следующий день Пуччини обратился с письмом в другую миланскую газету, утверждая, что работает над тем же замыслом около двух месяцев. Газетной полемике предшествовала встреча обоих композиторов в кафе, положившая конец их прежним дружеским отношениям. Вообще подобный сюжет, родственные «Травиате», и впоследствии получал воплощение в операх: «Сафо» Массне (1897), «Зазà» Леонкавалло (1900); два десятилетия спустя он был почти повторен самим Пуччини в «Ласточке» (1916).

Сочинение «Богемы» заняло около трех лет (1892–1895) и шло под неусыпным наблюдением издателя Рикорди. Одним из либреттистов оставался Луиджи Иллика, работавший в эти годы над тремя либретто сразу: помимо «Богемы» – над «Андре Шенье» и «Тоской» для Альберто Франкетти (первую из них композитор сразу уступил своему другу Джордано, а «Тоску» позже – Пуччини). В «Богеме» Пуччини впервые стал сотрудничать с

двумя либреттистами – к Иллике присоединился Джузеппе Джакоза, которому в создании «Богемы» принадлежала ведущая роль. К тому времени он уже был видным драматургом, писавшим пьесы для знаменитых трагических актрис – французской Сары Бернар и итальянской Элеоноры Дузе. Его работа в качестве либреттиста началась в 1892 году, незадолго до «Богемы», и на протяжении десятилетия он создал совместно с Илликой еще два лучших либретто для Пуччини – «Тоску» и «Мадам Баттерфляй». Когда сотрудничество Иллика – Джакоза по смерти Джакозы (в 1906 году) распалось, прекратилось и содружество Пуччини с Илликой, хотя дружба сохранялась многие годы, и композитор обсуждал с либреттистом новые замыслы, предлагая (в 1913 году) воскресить «прекрасные наши воспоминания» и сделать «еще одну попытку омолодиться».

Сочиняя «Богему», Пуччини активно вмешивался в работу либреттистов. Многие сцены были найдены им самим, и обсуждения, по словам Иллики, превращались в настоящие битвы. Пуччини указывал даже необходимые ему стихотворные размеры, а иногда, как в вальсе Мюзетты, писал музыку на свои собственные слова, не дожидаясь текста либретто. Увлечение «Богемой» нашло отражение в жизни: был основан «Клуб богемы», шумные сборища которого проходили в лесной хижине местного сапожника в деревушке Торре дель Лаго, где поселился Пуччини. Одна из статей шуточного устава гласила: «Педанты, слабые желудком, нищие духом, ворчуны и прочие достойные сожаления люди в клуб не принимаются и подвергаются всяческому презрению».

Партитура «Богемы» была завершена 10 декабря 1895 года, премьера состоялась под управлением Тосканини в театре Реджо в Турине 1 февраля 1896 года – день в день с премьерой «Манон Леско», однако без прежнего триумфального успеха. Критика была суровой. Пуччини в отчаянии считал, что «Богема» провалилась, и даже ходят слухи, что ее снимут с репертуара до конца сезона. Возможно, это было связано с соседством «Гибели богов» Вагнера, премьера которой состоялась за месяц до «Богемы». Однако до конца сезона «Богема» выдержала 24 представления в Турине, многие итальянские театры ставили ее

с все более крепнущим успехом, а через полгода на премьере в Палермо публика потребовала бисировать последний акт целиком (что и было исполнено уже разгримировавшимися и снявшими костюмы певцами). Много лет спустя американский изобретатель Эдисон написал на своем фото, подаренном Пуччини: «Человек умирает, правительства меняются, но мелодии «Богемы» будут жить всегда». Ныне именно «Богема», а не самая любимая автором «Манон Леско», является эмблемой творчества Пуччини.

Как и в «Манон Леско», акты «Богемы» имеют заголовки по месту действия, но, кроме того, перед каждым актом и всей оперой помещены обширные цитаты из Мюрже. В начале – описание жизни богемы; перед I актом, «В мансарде» – характеристика Мими; перед II-м, «В Латинском квартале» – характеристика неразлучных «четырех мушкетеров»; перед III актом, «Застава Анфер» – описание бурных взаимоотношений Мими и Рудольфа и характеристика Мюзетты; перед последним, «В мансарде» – описание одиночества Рудольфа и Марселя без друзей.

Герои «Богемы», как и веристов, – представители бедных слоев общества, но отнюдь не простые люди: парижские поэт, художник, музыкант, философ наделены гораздо более тонкими, сложными чувствами, чем грубые сицилийские крестьяне или бродячие актеры двух первых веристских опер. Показано зарождение и развитие любовных взаимоотношений, развязкой служит не убийство, а трогательное умирание героини на руках возлюбленного, подобно Манон или (позже) Адриенны Лекуверр Чилеа. Поэтому и выразительные средства «Богемы» иные, гораздо более тонкие, сложные и разнообразные, чем у Маскани и Леонкавалло. Яркость индивидуальных образов оттеняется тщательной прорисовкой обстановки действия, в этом значительную роль играют оживленные массовые и ансамблевые сцены, нередко окрашенные в комические тона. Половину I и IV актов занимают ансамблевые сцены, весь II-й и начало III-го – хоровые. Оркестровое интермеццо, как и вообще самостоятельные инструментальные эпизоды, отсутствует – нет ни увертюры, ни антрактов. Партия оркестра отличается прозрачностью, лег-

костью, воплощая непрерывность течения жизни, ее стремительность, шум, суматоху.

Именно оркестровая тема – краткий, остро ритмованный лейтмотив богемы, заимствованный из раннего Симфонического каприччио, – стремительно вводит в I акт, «В мансарде», определяя его дух. На этом фоне возникают краткие, передающие живую разговорную речь, реплики Марселя и Коллена, и более напевные фразы Рудольфа, превращающиеся в самостоятельные лирические эпизоды. Они подготавливают второй раздел акта – развернутую диалогическую сцену Рудольфа и Мими, типичнейшую и популярнейшую в творчестве Пуччини. Знакомство героев, рождение и рост чувства любви обрисованы на редкость просто, безыскусно, пленяя не психологической сложностью и многообразием переживаний, свойственным Верди, но просто-душной искренностью, тонко нюансированным воплощением живой речи. В центре любовного дуэта – две большие арии, автороактеристики героев («*La gelida manina*» Рудольфа, «*Sì, mi chiamano Mimi*» Мими), с богатством мелодических средств – от монотонного повторения одной ноты до внезапно вспыхивающих кратких фраз и широкой кантилены, захватывающей верхний регистр. Врывающиеся реплики друзей оттеняют серьезность любовных переживаний и в то же время возвращают к легкости первой бытовой сцены. Заканчивается акт широким разливом вокальной мелодии с высокими нотами в унисон с оркестром.

II акт, «В Латинском квартале», – наиболее светлый, беззаботный, с преобладанием комического начала; не случайно его сравнивают со скерцо. Мастерски решенная крупная массовая сцена продолжает настроение I-го, также будучи объединена броской оркестровой темой (она впервые промелькнула еще в I акте). Этот лейтмотив Латинского квартала поразил современников необычностью гармонии – движением параллельными трезвучиями трех труб. Не менее оригинальна оркестровая тема вечерней зори в финале акта у шести малых барабанов, трубы и флейты пикколо. В грандиозную массовую сцену мастерски вплетается характеристика Мюзетты. Тема ее вальса («*Quando me'n vo'*») лишь вначале образует сольное ариозо; затем она

развивается в дуэте Мюзетты и Мими и прерывается секстетом, позже возникает дуэт Марселя и Мюзеты, перерастающий в септет.

Наибольшей оригинальностью отмечена массовая сцена, открывающая III акт, «Застава Анфер». Для картины зимнего Парижа Пуччини находит подлинно импрессионистические краски. В оркестре использованы удары треугольника и стаканов; хор дифференцирован на небольшие группы (уборщики улиц, таможенники, гуляки в кабачке, молочницы, извозчики, крестьяне), с краткими репликами – не только речитативными, но и просто разговорными, ненотированными. Эта хоровая сцена играет роль вступления к основному разделу III акта – цепи дуэтов: Мими – Марселя, Марселя – Рудольфа, Рудольфа – Мими. Так перебрасывается арка к I акту. Только теперь все окрашено в сумрачные, словно запорошенные снегом тона: вместо счастливой встречи влюбленных – их горестное расставание.

Роль III акта «Богемы» в общей драматургии четырехактной оперы отчасти аналогична роли III акта «Манон Леско». При таком сравнении в «Богеме» обнаруживается меньшая роль социальной подоплеку любовной драмы: общественные причины отнюдь не определяют ее, а лишь подразумеваются. Драма героев обусловлена бедностью, однако представители враждебного им общества мало интересуют композитора: они обрисованы только в I и II актах и исключительно в комических тонах, словно порождены воспоминаниями о бедной, но беззаботной юности самого автора. Так неожиданно «Богема» оказывается ближе не к вердиевской традиции (прежде всего в «Травиате»), а к веристской, где современные проблемы жизни низов общества вызывают не резкую критику, протест, возмущение социальной несправедливостью, но лишь сочувствие и сострадание.

В отличие от сугубо камерного финала «Манон Леско», IV акт «Богемы», «В мансарде», идеально венчает все развитие оперы, образуя арку с I-м (возможно, образцом послужила «Травиата»). То же место действия, тот же порядок эпизодов (сцена Марселя и Рудольфа, квартет, появление Мими и ее дуэт с Рудольфом). Пуччини долго искал такую форму, исключил соло Шонара, четвертого друга, и квартет-застольную, оставив

лишь краткое ариозо о плаще Коллена, утверждая, что «лучше всего идти прямо к цели – к смерти Мими». Эта заключительная мелодраматическая сцена трогала самого автора: «Заканчивая оперу, я плакал как ребенок, один, в ночной тишине. Мне казалось, что я потерял свое собственное дитя» (вспоминается Чайковский, рыдавший над своим Германом). Заключительный дуэт построен как воспоминание о первом, на тех же темах. Они дополнены новой темой в ритме траурного марша, которая положена в основу краткого ариозо Мими («Sono andati?»). Трагическая кульминация оттенена последними фразами Рудольфа, которые композитор обозначает как речитатив *senza voce* (без голоса). Это своеобразное предвосхищение *Sprechgesang* – полуговора-полупения, изобретенного несколько десятилетий спустя главой нововенской школы Шенбергом («Ожидание», «Лунный Пьеро»).



По окончании «Богемы» Пуччини сразу же начал работу над следующей оперой «Тоска». Этот сюжет привлек внимание композитора давно, еще весной 1889 года, когда его потрясла игра великой французской трагической актрисы Сары Бернар в пьесе модного французского драматурга Викторьена Сарду с итальянским названием «La Tosca» (1887). Пуччини просил издателя Рикорди получить у автора разрешение на использование пьесы в качестве либретто. В октябре 1894 года, когда Пуччини еще работал над «Богемой», в Париже состоялось обсуждение либретто Иллики, предназначенного композитору Альберто Франкетти, с которым заключил договор Рикорди. На обсуждении присутствовал Верди. Ему так понравилось либретто, что он с воодушевлением продекламировал текст предсмертной арии Каварадосси. Несмотря на это, Франкетти отказался от сочинения «Тоски», поддавшись уговорам Рикорди, раскритиковавшего и сюжет, и образы пьесы Сарду. На следующий же день после расторжения договора с Франкетти Рикорди подписал контракт с Пуччини, горячо благодарившим издателя за успех его хитрой дипломатии.

Летом 1896 года композитор принялся за сочинение «Тос-

ки», законченной 25 сентября 1899 года. Работа осложнялась постоянными разногласиями со вторым либреттистом Джакозой, который подчеркивал свое неприятие пьесы Сарду и даже был готов вернуть полученный от издателя аванс. Писатель, с которым Пуччини встречался дважды, настаивал на сохранении всех эффектов своей драмы и отвергал предложенный композитором лирический финал (оставшаяся в живых после расстрела Каварадосси Тоска оплакивала погибшего возлюбленного в скорбном *lamento*).

Премьера 14 января 1900 года состоялась в римском театре Костанци, где десять лет назад постановка «Сельской чести» открыла эру веризма. В театре царило тревожное настроение: полицейский сообщил дирижеру, что возможен террористический акт; едва начавшийся спектакль пришлось прервать и начинать снова – опоздавшая публика устроила скандал у закрывшихся дверей. Слушатели оценили прежде всего лирические эпизоды (арии Тоски и Каварадосси, любовный дуэт III акта). По окончании спектакля Пуччини вызывали 22 раза. Однако, как и после «Богемы», композитору казалось, что это провал. Вскоре он убедился в ошибочности своего мнения: до конца сезона «Тоска» прошла 22 раза в Риме и в том же году была поставлена за рубежом Италии – не только в Лондоне и Мадриде, но и в далеких Константинополе, Буэнос-Айресе, Рио де Жанейро.

Впервые после «Эдгара» Пуччини воплотил традиционный для итальянской оперы исторический сюжет, причем даже точно ориентированный во времени (битва французского генерала Бонапарта при Маренго). Впервые местом действия стала Италия – явление редкое для Пуччини, повторенное еще только дважды (в «Сестре Анджелике» и «Джанни Скикки»). Подобно героям «Богемы» (а также поставленного два месяца спустя «Андре Шенье» Джордано), герои «Тоски» – певица, художник – наделены тонким психическим складом, сложными, противоречивыми переживаниями. И в то же время их судьбы завершаются натуралистической развязкой на глазах публики (расстрел Каварадосси, прыжок с башни Тоски, разбивающейся насмерть); ей предшествуют и другие, широко развитые, грубые кровавые сцены (пытка Каварадосси, попытка изнасилования Тоски,

убийство Скарпия). Так самый далекий от веризма исторический сюжет приобрел чисто веристские черты, хотя события разворачиваются не в современной сицилийской деревне, а в Риме в 1800 году, и герои ничем не напоминают крестьян и бродячих актеров.

Эти герои – новые для Пуччини человеческие типы. Вместо хрупкой, сломленной жизнью женщины – натура активная, сильная духом, борющаяся за жизнь возлюбленного и убивающая его соперника – человека высокопоставленного, облеченного безграничной властью, и кончающая с собой, чтобы не попасть в руки врагов, а не тихо угасающая в объятиях любимого. Позже Пуччини еще дважды создаст подобные образы героинь (Минни в «Девушке с Запада» и Турандот). Более активным, действенным характером наделен и Каварадосси – не просто любовник, в отличие от де Грие и Рудольфа. Вслед за Каварадосси такой герой также появится дважды, составив пару Минни и Турандот.

Но самое существенное новшество – в расстановке действующих лиц и широко выпisanном образе отрицательного персонажа. С одной стороны, это традиционный оперный злодей без единой светлой черты, типичный для ранних опер Верди (появляющийся, однако, и позже – например, граф ди Луна, Карлос в «Силе судьбы»). Он не наделен психологическим богатством не только Яго, но даже Жерара, соперника главного героя в «Андре Шенье» Джордано, с горечью оценивающего свои поступки и раскаивающегося в них. В то же время поступки Скарпия окрашены изощренной жестокостью, садизмом, не присущим более возвышенным романтическим героям, но свойственным героям веристским, словно предвосхищающим наступающий XX век с его всемирной жестокостью. Прямым предшественником начальника полиции, всемогущего правителя Рима 1800 года, оказывается уродливый бродячий актер Тонио, потешающий крестьян в современной калабрийской деревне.

Такое переплетение традиционных и веристских черт привело к музыкальному решению, во многом отличному от двух предшествующих зрелых опер Пуччини. В «Тоске» впервые – и единственный раз столь отчетливо – противопоставлены инто-

национные сферы добра и зла. Сфера зла на новом уровне продолжает традицию обрисовки темных, нечеловеческих сил, судьбы, рока и т.п., в кратких, формульных, эмблематичных, чисто инструментальных лейтмотивах – грозных, зловещих, рожающих страх. Главные средства выразительности – гармонические (целотонный звукоряд, хроматизмы, параллельные тритоны и увеличенные трезвучия и т. п.).

Первый злодей Пуччини, оставаясь целиком отрицательным персонажем, охарактеризован все же различными средствами. Вокальной экспозицией Скарпия, до того представленного в речитативных диалогах, служит большая массовая сцена финала I акта. Праздничное шествие под звон колоколов, аккорды органа, пушечные выстрелы, ненотированное чтение молитвы 12 басами и хором, грандиозное нарастание к кульминации – мощному гимну *Te Deum*, где вокальная партия Скарпия поддержана в унисон всем оркестром – все это сразу придает образу отрицательного героя масштабность, подчеркивая его безграничную власть. Близко по характеру небольшое ариозо Скарпия декламационного склада в начале II акта. В двух диалогах с Tosкой плавная, в покачивающемся ритме оркестровая тема (авторская ремарка *con galanteria* – любезно) рисует образ притворно спокойного, лицемерно вежливого Скарпия. В центре второго диалога – его ария («*Già, mi dicon venal*»), с настоящей кантиленной мелодией в унисон со скрипками, с высокими нотами, где накал страстей достигает предельной силы. Ария разомкнута, обрываясь на кульминации возгласами Tosки, и последующая характеристика Скарпия – преимущественно речитативная, в конце переходящая в чисто речевые выкрики, с натуралистическим хрипением в момент убийства.

В характеристике Каварадосси преобладают лирические краски. О преимущественном внимании Пуччини именно к лирической, а не героической стороне роли свидетельствуют те требования, которые он предъявлял к тексту последней арии. Первоначальный вариант, столь понравившийся Верди, характеризовал Каварадосси как борца за свободу, размышляющего перед смертью о цели жизни. Композитор же хотел «поменьше ума, побольше сердца»: «Я думаю, что приговоренный к смерти

художник, молодой и красивый, в этот великий час мог думать лишь об одном: как хороша жизнь! как прекрасна любовь!». Его героическая решимость, готовность к борьбе с тираном в I акте раскрыта лишь в сценическом действии. Диалог Каварадосси со Скарпия во II акте – чисто речитативный. И лишь гимн «Vittoria! Vittoria!» напоминает героическую революционную песню. Не случайно он резко выделяется во всей ткани оперы своей плакатностью и не вырастает в самостоятельное ариозо, отличаясь предельной краткостью (уже через 8 тактов соло превращается в терцет, а через 20 – обрывается).

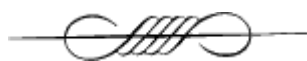
Любовные же сцены изложены широко. Как всегда у Пуччини, главное место занимают дуэты. Их два и им предшествуют арии (точнее, ариозо) Каварадосси. Первая («*Recondita armonia di bellezze diverse!*») традиционно замкнута, в простой форме, и в то же время не является сольным номером, сопровождаясь монотонным бормотанием Ризничего. В последней арии («*È lucevan le stelle*») Пуччини нашел одну из лучших своих патетических кантилен, но в ней много общего с аналогичными ариями веристских героев – также последних, нередко предсмертных (плач Федерико из «Арлезианки» Чилеа, ария Чаттертона и ария Канио Леонкавалло, прощание с матерью Туридду Масканьи, а также ария де Грие из финала III акта «Манон Леско» самого Пуччини). Эта мелодия настолько превосходит все другие, многочисленные и тоже очень яркие темы «Тоски», что композитор проводит ее в опере последней, хотя логически завершением должна бы стать либо тема Тоски, которая кончает с собой, либо тема Скарпия, которого она ждет на Божьем суде.

Образ Тоски наиболее многогранен. Ее первой характеристикой служит тема любви, она дважды полностью проводится в оркестре, тогда как вокальная партия речитативна. Ариозо Тоски из I акта отличается изящной кокетливой мелодией («*Non la sospirì la nostra casetta*»). Развитие образа происходит в диалоге со Скарпия во II акте. Здесь ее вокальная партия особенно разнообразна: близкие к речевым краткие реплики внезапно сменяются напряженными возгласами, с ними контрастирует сухая дробь барабана за сценой, зловеще оттеняющая последующую популярную арию Тоски («*Vissi d'arte, vissi d'amore*», которую

точнее назвать ариозо). Кульминацией служит типично веристская сцена убийства Скарпия – новая для Пуччини: лишенная вокальных мелодий, построенная на обмене речитативными репликами на одной ноте либо просто на криках, она рассчитана именно на театральный эффект. Сцена обрамлена оркестровым траурным маршем (вначале Tosca находит нож для убийства, в конце ищет пропуск, выписанный Скарпия, – он зажат в его мертвой руке).

Последний любовный дуэт Tosca и Каварадосси обобщает тематизм дуэта из I акта и сцены убийства Скарпия из II-го (а также включает эпизод из дуэта последнего акта «Эдгара», исключенного в окончательной редакции). И многотемность дуэта III акта «Tosca», и построение его вызывали постоянные нарекания, начиная от Рикорди и кончая критиками второй половины XX века. Композитор соглашался с упреками в фрагментарности и объяснял: «Я хотел этого: тут не может быть ровной и спокойной ситуации, как в других любовных диалогах».

Бытовые сцены играют в «Tosca» не меньшую роль, чем в «Богеме», но в отличие от предыдущей оперы чаще контрастируют с напряженностью индивидуальных характеристик, рисуя время и место действия преимущественно в безмятежных, идиллических тонах. Такова сцена Ризничего с мальчиками-певчими в I акте, открывающая вызывающий трепет выход Скарпия. Картина звездной ночи и утренний перезвон колоколов, обрамляющие песню пастушка с колокольчиками в начале III акта, контрастируют с последней арией Каварадосси. По импрессионистическим средствам выразительности она перекликается с картиной зимнего рассвета (также в начале III акта) «Богемы», только там она была созвучна переживаниям расстающихся влюбленных, а в «Tosca», выбирая текст песни пастушка на римском диалекте, композитор настаивал, что он «не должен вызывать никаких ассоциаций с судьбой главных героев». И все же последнее слово песни – «умереть» (имеется в виду – от несчастной любви).



В своей четвертой зрелой опере Пуччини впервые обратил-

ся к совершенно новому литературному источнику. На протяжении двух десятилетий он вдохновлялся исключительно французской литературой XVIII – XIX веков, а летом 1900 года, приехав в Лондон на премьеру «Тоски» в Ковент-Гардене, увидел сенсацию сезона – пьесу современного американского драматурга и режиссера Дэвида Беласко «Гейша». Она произвела на композитора столь сильное впечатление, что он с истинно итальянским темпераментом бросился автору на шею. Пьеса Беласко основана на новелле американского писателя Джона Лютера Лонга «Мадам Баттерфляй» («Госпожа Бабочка»), в свою очередь, основанной на реальном событии, недавно происшедшем в Японии. Однако за 11 лет до новеллы Лонга появился автобиографический роман «Мадам Хризантема» Пьера Лоти, офицера французского флота, который более 20 лет провел в экзотических странах Дальнего Востока. Некоторые исследователи считают роман Лоти источником как одноименной оперы французского композитора Мессаже (1893), так и «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Японское имя госпожи Хризантемы – Ки-Ку-сан звучало для европейского уха почти так же, как имя героини Лонга–Беласко госпожи Бабочки – Чо-Чо-сан (превратившееся в России в Чيو-Чю-сан). Для Иллики этот японский сюжет был не первым: в 1898 году он сочинил для Масканы либретто оперы «Ирис» (которая, кстати, вызвала резко отрицательный отзыв Пуччини).

В феврале 1901 года началась работа над либретто «Мадам Баттерфляй», а в ноябре – над музыкой. Она длилась два года (с перерывом в несколько месяцев из-за автомобильной аварии, в которую попал Пуччини) и была закончена 27 декабря 1903 года в 11 часов 10 минут вечера, как записал композитор. Впервые за десятилетие сотрудничества с Илликой и Джакозой Пуччини долго не мог найти форму оперы. Первоначально она была одноактной с прологом, затем расширена до трех актов благодаря введению нескольких американских сцен: в начале – в самой Америке, в конце – в американском консульстве в Японии, где встречаются две жены Пинкертона, японка и американка. Наконец, Пуччини остановился на двухактной структуре только японских сцен с неизменным местом действия, что вызвало яро-

стные возражения и Рикорди, и либреттистов; темпераментный Джакоза даже готов был на разрыв. Трудно понять, как мог опытный композитор столь заблуждаться, защищая этот вариант и в то же время утверждая, что «драма должна непрерывно продвигаться к развязке – стремительно, впечатляюще, грозно!»; это позволит сохранить в опере «облик новеллы». Содержание I акта, длящегося по расчетам Пуччини целый час, – ожидание: в начале – заключения бракосочетания, затем – ночи любви. Внешнее же действие ограничено появлением дяди бонзы, проклинаящего Баттерфляй за измену японским богам, и бегством испуганных родственников. II акт, продолжающийся около полутора часов, вообще бездействен, представляя бесконечное ожидание: в первом разделе – возвращения Пинкертона, во втором – встречи с ним, оборачивающейся встречей с Кэт, американкой, на которой женился герой. Внешних событий нет вплоть до заключительного самоубийства героини, показанного предельно кратко, как в веристских финалах.

Надежда Пуччини на то, что в споре с либреттистами публика подтвердит его правоту, не оправдалась. Премьера «Мадам Баттерфляй», состоявшаяся 17 февраля 1904 года в Ла Скала, ознаменовалась небывалым провалом. Пуччини объяснял это театральными интригами и враждебностью критики. Считая «Мадам Баттерфляй» самой проникновенной и самой выразительной из своих опер, он передал партитуру в театр провинциальной Брешии, и именно эта вторая премьера 28 мая того же года подтвердила правоту Пуччини. Успех был триумфальным, хотя изменения, внесенные в окончательную редакцию, оказались мало существенными. Полуторачасовой II акт был разделен на две картины. Однако, хотя занавес опускался, антракт не был предусмотрен. Некоторые сокращения бытовых сцен в I акте восполнялись расширением последней картины II-го: было дописано ностальгическое ариозо Пинкертона, перерастающее в дуэт с консулом Шарплесом, и расширен оркестровый эпизод между картинами (ночь и рассвет). После Брешии еще до конца 1904 года «Мадам Баттерфляй» увидела свет рамп в таких далеких городах, как Буэнос-Айрес, Монтевидео, Александрия, а затем началось ее победное шествие по всему миру.

«Мадам Баттерфляй» – произведение новаторское, и не только в творчестве Пуччини, а в контексте мирового оперного искусства тех лет. В России за год до нее был создан «Кашей» Римского-Корсакова, во Франции – «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, в Германии через год после скандальной миланской премьеры «Мадам Баттерфляй» состоялась еще более скандальная премьера «Саломеи» Рихарда Штрауса. Ни в одной из них не использован современный сюжет и ни в одной так остро не поставлена важная общественная – социальная – проблема.

Решение социальной проблемы приводит к иной, чем в предшествующих сочинениях композитора, расстановке действующих лиц. Носителями конфликта – единственный раз – является пара влюбленных (что напоминает о традициях Верди). При этом значение двух героев далеко не равноценно: Пуччини сосредоточил основное внимание на переживаниях героини, сделав шаг к монодраме – жанру, получившему особенное развитие в первой половине XX века (от «Ожидания» Шенберга до «Человеческого голоса» Пуленка). Образ Баттерфляй вновь возвращается к прежним излюбленным героиням Пуччини, череда которых была прервана Tosca. Подобный тип женщины – лирической, изящной, гибнущей под ударами жизни – затем найдет продолжение в образах сестры Анжелики и Лю в «Турандот».

В характеристике Баттерфляй сочетаются типичные для Пуччини выразительные средства с национальными японскими особенностями, которые композитор тщательно изучал. Он знакомился с искусствоведческими и этнографическими материалами, сборниками народных песен, прослушал около 100 фонограмм японской музыки, встречался в Милане с японской актрисой и внимательно вслушивался в своеобразие ее речевой манеры. В опере использовано около десяти подлинных народных мелодий, интонации нескольких из них – в начальной характеристике героини, рисующей ее наивной 15-летней девочкой. В сцене выхода Баттерфляй подлинная японская тема звучит в оркестре и партии свата Горо. Ее кульминационный вариант в возгласах подруг сопоставляется с типично пуччиниевской темой любви, где кульминация достигается предельно высокими нота-

ми, поддержанными вокальным и оркестровым унисоном. Еще одна подлинная японская народная песня в подчеркнута экзотической оркестровке с колокольчиками и арфой завершает первую характеристику героини.

Важное место, как и в предыдущих операх, занимают диалогические сцены; любовный дуэт служит финалом I акта. Однако если в «Манон Леско» и «Богеме» таких дуэтов три, в «Тоске» – два, то в «Мадам Баттерфляй» он является единственным. Построение его более дробное, с чередованием кратких сольных эпизодов, различных по характеру тем. Торжество любви подчеркнута унисонной кульминацией с самыми высокими во всей партии Баттерфляй нотами; гибкость смены мелодических и речитативных фраз усилена пентатоническими оборотами последних. Интонационно с дуэтом I акта связана популярнейшая ария Баттерфляй из II акта («Un bel dì, vedremo»). Редкая по мелодической красоте, она не только заканчивается эффектной кульминацией с ферматой, но и начинается с вершины, в унисонном звучании голоса и солирующей скрипки.

Особенно многогранно обрисован образ Баттерфляй в последующих диалогических сценах: наивная, не без комических черт, японская девочка, брошенная жена, страдающая мать. Антитезой восторженной арии звучит ариозо – обращение к сыну («Che tua madre dovrà prenderti in braccio»), трагический накал которого предвосхищает финал. Однако в завершение 1-й картины II акта, в диалоге Баттерфляй и служанки Судзуки вновь утверждается ничем не омраченная радость; широко изложенная в оркестре тема арии перекидывает арку к началу акта. В центре этого диалога – женский дуэт с цветами («Tutta la primavera»), с традиционным совместным пением в унисон и терцию. В то же время картина ночи нарисована тонкими импрессионистическими красками, в частности, унисонным хором с закрытым ртом (как в «Дафнисе и Хлое» Равеля или «Сиренах» Дебюсси) и редким изысканным старинным инструментом виола д'амур. Этот финал 1-й картины II акта перекликается с финалом I-го и резко контрастирует с трагическим финалом всей оперы.

В последней картине, почти целиком состоящей из диалогов, у Баттерфляй несколько ариозо. Первое – светлая колы-

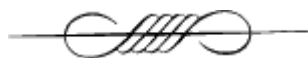
бельная, напоминающая простую песню. Последнее – прощание с сыном, близкое типичным веристским предсмертным ариям: открывающееся мелодраматическими выкриками «Ты? Ты? Ты? Ты?», оно включает и сурово сдержанные, и широко распевные лирические мелодии («O a me sceso dal trono dell'alto paradiso»).

Характеристика Пинкертона очень коротка – он участвует лишь в I акте и исчезает со сцены до последней картины. Появившись в начале ее, он отсутствует до самого конца, ограничиваясь единственным возгласом за кулисами. Несмотря на то, что в драматургическом конфликте Пинкертона играет роль отрицательную, принципы его характеристики в I акте напоминают о приемах воплощения образов героев предыдущих опер Пуччини. В начальном ариозо («Dovunque al mondo lo yankee vagabondo») он предстает столь же легкомысленным, не знающим истинной любви, как де Грие. В то же время тему ариозо подхватывает и развивает консул Шарплес, так что по существу это дуэт. Аналогичные приемы уже использовались в «Богеме» (вальс Мюзеты, превращающийся в ансамбль) и «Тоске» (ариозо Каварадосси с репликами Ризничего). Осуждение героя проявляется разве лишь в том, что мелодическая линия Пинкертона значительно суше, без распевов, а эффектная высокая нота появляется только в теме американского гимна и не подчеркнута авторской фермой (принятой в исполнительской практике). Широкий разлив мелодии появляется в партии Пинкертона только в любовном дуэте, где, как всегда у Пуччини, темы обоих участников одинаковы. В последнем ариозо во 2-й картине II акта («Addio, fiorito asil di letizia e d'amor», также перерастающем в дуэт), характеристика Пинкертона не обогащается новыми мелодиями, в отличие от последних арий де Грие и Каварадосси.

Соотношение лирических и бытовых сцен в «Мадам Баттерфляй» иное, чем в предшествующих операх. Лирические преобладают, число бытовых уменьшается по мере развития драмы, и в последней картине они вообще отсутствуют (в этом сходство с последним актом «Манон Леско»). По существу бытовые сцены занимают важное место лишь в I акте, показ японской среды предшествует характеристикам героев. Причем им

свойственна большая текучесть, непрерывность развития, достигаемая при помощи возвращающихся оркестровых тем. Они играют роль рефрена в форме рондо, напоминая о массовых сценах «Богемы».

Роль оркестра в «Мадам Баттерфляй», наоборот, возрастает. Он расширен за счет красочных инструментов (японские тамтамы и колокольчики, колокола, барабан, виола д'амур). Несколько самостоятельных инструментальных эпизодов трактовано оригинально. Впервые Пуччини открывает оперу большим, хотя и незамкнутым вступлением, где, также впервые, использует полифоническую форму: fuga передает суматоху, царящую во время подготовки бракосочетания. Фугато образует и краткое вступление к 1-й картине II акта. Широко развернуто вступление к последней картине. Особенно красочен его заключительный эпизод, рисующий рассвет, с отдаленными возгласами хора матросов за сценой, щебетом птиц, имитируемым специальным инструментом.



«Мадам Баттерфляй» завершила центральный, самый плодотворный период творчества Пуччини. Следующее 15-летие (1903–1918) ознаменовалось поисками в самых разных направлениях, причем они осложнялись еще и поисками либреттистов. Так было и в конце 1880-х годов, когда Пуччини расстался с либреттистом своих ранних опер. Но тогда композитор нашел идеальных сотрудников в лице Иллики и Джакозы. Теперь же, со смертью Джакозы в 1906 году, Пуччини до конца жизни так и не обрел постоянного либреттиста, сменив пятерых.

Источником сюжета первой оперы нового периода послужила, как и в «Мадам Баттерфляй», пьеса современного американского драматурга и режиссера Дэвида Беласко «Девушка с Золотого Запада» (1905). Пуччини увидел ее зимой 1907 года в Нью-Йорке, куда был приглашен на премьеры «Манон Леско» и «Богемы» в Метрополитен Опера. Эти спектакли сопровождались успехом, изумившим композитора: «вечер, который невозможно описать», «сверхпереполненный зал», «поразительные, невиданные овации», – писал он. Работа над «Девушкой с Запа-

да» заняла около двух лет с большими перерывами и была закончена, как он сообщал, 27 июля 1910 года. Премьера 10 декабря в Метрополитен под управлением Тосканини с Карузо в главной мужской роли в присутствии автора была осуществлена с истинно американским размахом. Театр был торжественно украшен итальянскими и американскими флагами, Пуччини вызывали 55 раз, директор вручил ему серебряный венок. Американская пресса объявила Пуччини самым популярным человеком Соединенных Штатов и утверждала, что такого ажиотажа не могла бы вызвать ни биржевая лихорадка, ни авиакатастрофа, ни даже выборы президента. Вскоре «Девушка с Запада» была показана еще в четырех американских городах. Итальянская премьера состоялась летом 1911 года театре Костанци в Риме и лишь полтора года спустя – в Ла Скала, где опера выдержала всего 13 представлений.

Сюжет «Девушки с Запада», исторический и экзотический, перекликается с «Мадам Баттерфляй»: вслед за Дальним Востоком – Дальний Запад, Калифорния в эпоху золотой лихорадки 1848 – 1849 годов. В то же время усиливаются черты веризма. Герои – грубые представители низов общества с несложными чувствами, скачущие на лошадях и легко хватающиеся за пистолет: золотоискатели, хозяйка бара, любящая главаря бандитской шайки, ревнующий ее шериф – представитель закона Дикого Запада. Число натуралистических эпизодов возрастает по сравнению с предыдущими операми. В I акте – жестокая расправа с карточным шулером, в финале II-го – еще одна карточная игра с плутовством. Тяжело раненного Джонсона обнаруживает шериф Ренс, когда ему на лоб сквозь доски чердака начинает лить кровавый дождь. Минни ставит на кон жизнь бесчувственного, истекающего кровью на глазах зрителей возлюбленного и выигрывает, вытащив спрятанный в чулке туз. В III акте разворачивается охота на человека и готовится суд Линча: последнее ариозо тенор поет с петлей на шее, стоя под деревом, на котором его собираются вздернуть.

С другой стороны, в «Девушке с Запада» сохраняется типичная для Пуччини многоактность, с длительной экспозицией главных персонажей, с подробно выписанным психологическим

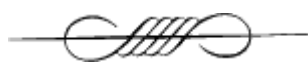
перерождением главного героя и – впервые – с благополучной развязкой. Натуралистические события получают сентиментальную окраску, что сближает оперу Пуччини с типичными произведениями американской литературы – рассказами Джека Лондона и Брет-Гарта. Можно обнаружить и отголоски традиционных тем XIX века: разбойничьей романтики с таинственным прошлым влюбленного героя; искупления греха любовью, особенно типичного для немецких романтиков.

Расстановка противоборствующих сил – женщина между двумя мужчинами, один из которых наделен властью, – близка «Тоске», как и характеры героев – действенных, энергичных, готовых к борьбе. Однако отрицательный персонаж, в отличие от Скарпия, лишен запоминающейся музыкальной характеристики, хотя и ярче Жеронта из «Манон Леско». Да и вокальные партии влюбленных, несмотря на обилие высоких нот, более речитативны, бедны красивыми мелодиями, на которые Пуччини был так щедр в предыдущих операх. По существу лишь последнее ариозо Джонсона («*Ch'ella mi creda libero e lontano*») отмечено ярким тематизмом, но не надрывно исступленным, как в других операх в аналогичной ситуации, – ему присущ сдержанный, просветленный тон. Лирические темы широко изложены в партии оркестра; они звучат насыщенно, полнокровно за счет усложнения гармонии (целотонный лад, увеличенные трезвучия и нонакорды, элементы атональности и пр.) и синкопированных джазовых ритмов.

Показательно решение кульминации – сцены карточной игры в финале II акта. Как и в сцене убийства Скарпия в «Тоске», сила ее воздействия – не в музыкальном, а в театральном воплощении. В вокальных партиях – говорок, выкрики, в оркестре – многократно повторяющаяся краткая оstinatная тема, от которой по мере нарастания на сцене драматических событий остается лишь приглушенный фон. Под занавес в последних тактах конвульсивный смех Минни чередуется с истерическими возгласами в верхнем регистре «мой! мой!» в сопровождении мощного повторения всем оркестром единственной хроматической попевки.

Массовые сцены широко развернуты, мужской хор активно

вмешивается в действие. Как и в предыдущих операх, хор разделен на группы. Из них выделены отдельные голоса и включены 6 золотоискателей, причем каждый имеет имя. Секстет создает их групповой портрет (подготавливая ансамбль родственников, который в «Джанни Скикки» заменит хор). Им поручены преимущественно краткие реплики, сольные и совместные – речитативные и просто разговорные, часто даже ненотированные выкрики («хелло», «гип, гип, ура!»). Однако ансамбль и хор интонируют также важные певучие темы. Такова унисонная тема вальса, который танцуют вдвоем Минни и Джонсон, – по существу одна из тем любви. И именно в массовой сцене возникает первая в опере напевная тема (она же в реплике секстета и хора завершает все произведение). Это песня бродячего певца о далеком доме в сопровождении банджо («*Che faranno i vecchi miei là lontano*»), которую Пуччини заимствовал из пьесы Беласко. Там звучало несколько песен популярного американского композитора XIX века Стивена Фостера. Одна из них «Старый пес по имени Трей» (написанная в 1852 году как раз в пору золотой лихорадки) тотчас привлекла внимание композитора и, как утверждал драматург, именно она подтолкнула Пуччини к сочинению «Девушки с Запада».



По окончании «Девушки с Запада», летом 1910 года, Пуччини познакомился с пьесой современного французского драматурга Дидье Гольда «Широкий плащ», но остановился на ней в качестве сюжета для оперы почти три года спустя. Композитор написал Гольду письмо и в апреле 1913-го приехал в Париж, чтобы, как он говорил, подышать его воздухом и изучить местный колорит. Гольд – претенциозный писатель, окружавший себя мистической тайной, скрывавший даже год своего рождения (до сих пор не известны даты его жизни – известна лишь подлинная фамилия, Гольдман) – был польщен вниманием знаменитого композитора и стал его гидом по ночному Парижу. Тогда же был подписан контракт на использование сюжета пьесы для оперы. В очередной раз возникла проблема либреттиста. Перебрав ряд имен, Пуччини в конце концов остановился на Джу-

зеппе Адами, певце, авторе комедий, музыкальном критике, с которым он будет сотрудничать еще дважды, в «Ласточке» и «Турандот». Ставший другом Пуччини, Адами был готов исполнять его бесконечные требования по изменению либретто.

Сюжет «Плаща» – впервые у Пуччини – типично веристский. На протяжении десятилетий композитор периодически загорался желанием сочинить оперу на такого рода сюжет и столь же регулярно отказывался от этой мысли. Так, в 1894 году, уже начав работу над «Богемой», Пуччини заинтересовался только что переделанной в пьесу новеллой основателя литературного веризма Джованни Верги «Волчица». На ее основе Пуччини набросал либретто и даже сделал несколько музыкальных эскизов. Затем он отправился на Сицилию, чтобы согласовать с Вергой детали. Он сфотографировал типичные сицилийские лица и типичные деревенские дома, но по возвращении категорически отказался от «Волчицы». Пуччини назвал это *прозрением*: «лучше понять поздно, чем никогда». Причина отказа весьма показательна: «непривлекательные характеры, среди них ни одной светлой, положительной фигуры». Особенно непривлекателен финал: муж молодой крестьянки, не в силах противостоять животной страсти тещи, убивает «волчицу».

Через пять лет история повторилась. По окончании «Тоски», в 1899 году, внимание композитора привлекли пьесы забытого ныне современника Пуччини (Роберто Бракко), отвергнутые затем по той же причине: они «не выходят из того круга человеческих гнусностей, где царит порок»; «я не хочу ничего приземленного». Потом он предложил любимому либреттисту Иллике прочесть роман «Ошибка аббата Муре» основателя французского натурализма Эмиля Золя (на сюжет которого позже, в 1907 году, написал оперу представитель французского музыкального натурализма Брюно). Некоторое время Пуччини занимали «Записки из мертвого дома» Достоевского и другой «каторжный» сюжет – либретто Иллики «Сибирь» (вскоре, в 1902 году, на это либретто создал оперу Джордано). Один из последних неосуществленных веристских проектов, занимавших Пуччини в течение 1906 – 1907 годов, – роман современного французского писателя Пьера Луиса «Женщина и паяц» («Кон-

чита»), эпизоды которого композитор описывал так: «кафе-кабаре, где собираются подонки общества Севильи»; танец почти обнаженной Кончиты (Пуччини думал его замаскировать, в отличие от «Саломеи» Рихарда Штрауса, 1905, или «Изабо» Масканьи, 1911); «трагичная сцена с дракой, заканчивающаяся любовным дуэтом, ужасным, оба катаются по земле»; сцена совокупления в финале.

А в 1913 году веристский сюжет «Плаща» так увлек Пуччини, что он принялся писать музыку еще до получения текста. Хотя место действия оперы – не калабрийская деревня, а грузовая баржа на Сене в Париже, герои, их душевный склад, поступки, события, стремительно разворачивающиеся в течение одного акта и завершающиеся кровавой развязкой, – все напоминает «Паяцев». Персонажи из низов общества: грузчики, хозяин баржи, тряпичница, уличный продавец песенок, бродячий музыкант с фальшивящей шарманкой наделены грубыми, примитивными чувствами с подчеркнуто отталкивающими подробностями. Старый муж, убедившись в измене молодой жены, готовой бежать с любовником, душит его, накрывает плащом и усаживается сверху; при приближении жены он сдергивает плащ, тело подкатывается под ноги отступающей в ужасе, отчаянно кричащей женщины и, как гласит заключительная ремарка, муж «хватает Жоржету, тащит ее и пригибает к лицу мертвого любовника».

Обрисовка таких героев в излюбленных Пуччини небольших ариозо и диалогах гораздо проще, чем в предыдущих операх. Достаточно сравнить вальсы. Поэтичный, с блестящей мелодией вальс Мюзетты остается одной из вершин творчества композитора. Но даже вальс в «Девушке с Запада» значительно мелодичней и ярче, чем занимающий примерно такое же место вальс в «Плаще». Здесь вокальные реплики влюбленных кратки, прозаичны, а главную роль играет фальшивая тема шарманки, где октавы заменены большими септимами (что напоминает о «Петрушке» Стравинского).

Из сольных эпизодов наиболее оригинально краткое ариозо

зо Луи² («Per noi la vita non ha più valore»), характеризующее его не как героя-любownika, а как угнетенного пролетария, гнущего спину в непосильном труде, – редкий случай в опере вообще и единственный у Пуччини.

В целом образ молодого любовника оказался бледнее образа обманутого мужа (как и в «Паяцах»). Не случайно последний монолог Мишеля долго занимал Пуччини и был сочинен и издан в двух вариантах. Первый начинается скорбным раздумьем («Scorri, fiume eterno!»); его певучая мелодия заимствована из ранее написанной Элегии. Через три года после премьеры композитор сообщал либреттисту, что «хотел бы убрать это философское соло и заменить его взрывом человеческого отчаяния, жалобами, проклятиями». А позднее просил его создать «нечто отчетливое, говорящее, вызывающее глубокое чувство – оригинальное и не столь длинное. Я желал бы, чтобы текст завершался выражением полного отчаяния». Вступление («Nulla! Silenzio!») и новая средняя часть насыщены декламационными восклицаниями, а напевный заключительный раздел увенчан эффектной высокой нотой.

Бытовые сцены занимают в «Плаще» важное место. Их участники – различные второстепенные, наделенные именами персонажи, более индивидуализированные, чем в «Девушке с Запада». Тряпичница Егоза (*ит.* Фругола) имеет даже два ариозо, подчеркивающие грязь и убожество окружающей жизни (восторженное любование собранными в мусоре «сокровищами», сладкие мечты о маленьком домике). Уличный продавец песенок предлагает покупать свой товар, и несколько модисток подхватывают его примитивное, беззаботное сочинение о бедняжке Мими, умершей от любви. Еще одна столь же непритязательная любовная песенка возникает в перекличках проходящей по темной улице пары. Помимо фальшивящей шарманки характеристикой быта служат резкие звуки обыденной городской жизни: гудок проходящего буксира, сигнал трубы в казарме (об-

² Адами дал героям оперы иные, чем в пьесе, имена: любовник Луи (Луиджи), муж Мишель (Микеле). Однако в некоторых (немецких) изданиях оперы сохранены имена, данные Гольдом: Анри, Марсель.

разующий битональное сочетание с гармонией пустых квинт в басах оркестра).

А открывается опера оркестровой картиной медленно струящейся реки – символа бесконечной жизни, что перекликается с последним монологом Мишеля. Образуется абсолютно не свойственная веристам, пронизанная философским смыслом арка. Однако в то же время эта символическая картина – не обобщенная оркестровая прелюдия: занавес поднимается до того как начинает звучать музыка и ее символизм резко противоречит происходящему на сцене. Подробные ремарки разъясняют, что Жоржетта на барже снимает сохнувшее на веревке белье, набирает ведро воды из Сены, поливает цветы, чистит птичью клетку. На берегу стоит телега, запряженная одной лошадью, грузчики ходят взад-вперед, таская на плечах тяжелые мешки с цементом, и укладывают их на телегу. С буксира доносится длинный гудок.



Работа над «Плащом» растянулась на несколько лет. Вскоре после ее начала, в том же 1913 году, Пуччини оставил «Плащ» и возвратился к нему лишь два года спустя. Это время было отдано прямо противоположному замыслу – «Ласточке».

Осенью 1913 года Пуччини получил неожиданный и очень выгодный заказ из Вены на небольшую оперетту для Карл-театра. Музыкальных номеров предполагалось всего 10-11, остальное составляли разговорные сцены. Присланное либретто композитор назвал «вещью слишком слабой, не представляющей ничего значительного в сценическом отношении»; «обычная оперетта – небрежно сделанная и банальная», «никакого внимания к характерам, никакой оригинальности». Следующий вариант либретто, полученный весной 1914 года от австрийского либреттиста Альфреда Вильнера (автора либретто оперетты Легара «Граф Люксембург»), вызвал столь же отрицательный отзыв Пуччини: «По-прежнему все та же устарелая опереточная светскость, более или менее сентиментальная, более или менее приторная». За его перевод и коренную переработку взялся Адами, и от первоначального текста осталось лишь несколько

сцен I акта. Вместо оперетты Пуччини написал «лирическую комедию», как он определил жанр «Ласточки», однако издательство Рикорди назвало ее «ухудшенным вариантом легаровских оперетт» и отказалось напечатать (это единственная опера Пуччини, опубликованная соперничающим издательством Сонцоньо).

«Ласточка» была закончена в 1916 году и поставлена 27 марта следующего в Монте Карло, где выдержала всего три представления, несмотря на участие знаменитого тенора Тито Скипы. Итальянские премьеры в Болонье и Милане в том же 1917 году успеха также не имели. Они вызвали неблагоприятные отзывы критики, итальянской и французской, к тому же обвинявшей Пуччини в отсутствии патриотизма и «преступной торговле с врагами родины» (в Первой мировой войне Италия и Франция воевали против Австрии).

Пуччини сохранил любовь к своей «бедной» «Ласточке» до самой смерти, считая ее «незаслуженно забытой». И все же он ошибался. Как сюжет, так и музыка оказались вторичными, напоминая то «Травиату», то «Манон Леско», то «Богему», но без их драматизма. Содержанка богатого парижского банкира Магда мечтает об истинной любви, которую находит у бедного провинциала Роже (подобие I акта «Травиаты»). Их встреча на веселом простонародном балу заставляет ее порвать с богатым покровителем (бледная копия II акта «Богемы»). Влюбленные уединяются на берегу моря (как во II акте «Травиаты»), и Роже предлагает ей не только сердце, но и руку. Однако размеренное семейное существование в бедности не кажется Магде счастьем и, не испытывая сомнений и грусти, она, подобно перелетной ласточке, возвращается к прежнему покровителю, чтобы вновь вести роскошную жизнь (в противоположность Манон, тоскующей в роскоши, или Виолетте, принужденной к такому возвращению, которое несет ей смерть). К «Ласточке» как нельзя более подходит авторское определение «Эдгара»: подогретый суп.

За прошедшее почти столетие «Ласточка» – единственная из зрелых опер Пуччини – так и не завоевала популярности. Она удивляет не только вторичностью, но и полным отсутствием ярких мелодий, словно талант 58-летнего композитора оконча-

тельно иссяк (а впереди – поразительная по богатству выразительных средств, новаторская «Турандот»!). Подобно операм второстепенных современников, Джордано или Чилеа, из «Ласточки» сохранилась лишь одна ария Магды из I акта – вальс «Мечта Доретты» («Fanciulla è sbocciato l'amore!»).



По окончании «Ласточки», осенью 1915 года, Пуччини вернулся к работе над музыкой «Плаща» и завершил его 25 ноября следующего. Но не спешил поставить на сцене, мечтая осуществить давно волновавший его замысел – создать триптих, цикл из трех одноактных опер, идущих в один вечер. За полтора десятилетия этот замысел претерпел существенные изменения. В 1900 году сюжетом должны были стать три части «Божественной комедии» Данте – «Ад», «Чистилище» и «Рай». В 1904 году возникла совершенно иная идея. Пуччини увлекся недавно изданными в Италии ранними рассказами Горького, решив положить на музыку «26 и одна» и «Хан и его сын». В качестве третьего сюжета он колебался между рассказами «На плотях» и «Цыган» (так был назван в итальянском переводе «Макар Чудра»): «В них поэзия жизни и природы... море, Волга, чайки – как фон; плоты, кровосмешение, нищие, распростерты на земле, молящиеся...». Познакомившись с Шаляпиным, гастролировавшим тогда в Италии, Пуччини решил через него обратиться к Горькому, жившему на острове Капри, чтобы сам автор выбрал последний сюжет для триптиха. Намерение наладить переписку с Горьким не оставляло Пуччини вплоть до 1907 года, но так и не было осуществлено.

В 1916 году, закончив «Плащ», Пуччини задумал добавить к этому «кровавому пятну» нечто противоположное, чтобы «можно было написать музыку, которая бы парила». Адами сообщал, что у него есть либретто маленькой двухактной оперы, и тогда же познакомил композитора с драматургом, режиссером и либреттистом Джоваккино Форцано, совместно с которым работал над пьесой. Форцано принес Пуччини эскиз драмы «Сестра Анджелика», восхитивший композитора, и вскоре предложил героя третьей оперы, «Джанни Скикки». Мысль написать коми-

ческую оперу так увлекла Пуччини, что он решил закончить ее первой. Но все же завершил «Сестру Анджелику» 14 сентября 1917 года, а «Джанни Скикки» – 20 апреля 1918-го.

Теперь принцип циклизации представлялся Пуччини совсем иначе – предельный контраст сюжетов, эпох, героев, жанров. Мало что объединяет оперы триптиха. По мнению некоторых исследователей, это три лика смерти: кровавой в «Плаще», мистической в «Сестре Анджелике», буффонной в «Джанни Скикки». Но вернее было бы видеть в Пуччини не певца смерти, а, подобно каждому итальянскому оперному композитору, певца любви: ревнивой супружеской, заканчивающейся убийством; самоотверженной материнской, завершающейся самоубийством; жизнелюбивой отцовской, использующей обман, но приводящей к счастливому концу.

За кровавой драмой «Плаща» на фоне уличных сцен современного города – образцом веризма – последовала близкая духовной опере мистическая драма на фоне светлой, безмятежной жизни женского католического монастыря, лишенной внешних событий, согретой простодушной верой, упованием на небесную защиту, с молитвами и видениями, звоном колоколов и аккордами органа. Казалось бы, все это совершенно чуждо творчеству Пуччини. Однако существует связь с глубоко личными переживаниями композитора: его любимая сестра в ранней юности удалилась в монастырь (именно здесь силами руководимой ею капеллы состоялось первое исполнение «Сестры Анджелики» в сопровождении органа и фортепиано). К тому же еще в 1911 году среди сюжетов, привлекавших внимание Пуччини, была пьеса знаменитого немецкого драматурга Герхарта Гауптмана «Ганнеле», иная по образному содержанию, но со сходным финалом (умирающей девочке в предсмертном бреду является Христос, приносящий ей утешение).

С другой стороны, в «Сестре Анджелике» Пуччини не прерывает с традициями. Он обращается к прошлому, к XVII веку; среди действующих лиц – высокопоставленный персонаж, Княгиня, властная и холодная, носительница идеи аристократической чести (это новый и единственный у Пуччини отрицательный женский образ). Показательна и двойственность развязки,

идушая еще от романтической оперы. Несмотря на реальную сценическую гибель главной героини, узнающей о смерти маленького сына и кончающей жизнь самоубийством, музыка озарена светом надежды: в предсмертном видении ей является Мадонна в окружении ангелов, с белокурым мальчиком, которого она подталкивает к матери, умирающей в ослепительном сиянии чуда.

В музыкальной драматургии «Сестры Анджелики» немало типично пуччиниевских черт. Сам композитор разделял оперу на 6 частей, хотя не указывал этого в нотах. Три первые – бытовые, с участием женского хора и 13 солисток-монахинь; их реплики – то более напевные, то приближающиеся к разговорным, почти неизменно неторопливы и светлы. Благодаря возвращению родственных тем образуется форма, близкая к рондо.

Резкий контраст образует следующая, диалогическая часть – встреча Анджелики с Княгиней, ее теткой. Здесь выясняется трагедия Анджелики: она запятнала княжеский герб, родив внебрачного ребенка; родные заточили ее в монастырь, и за прошедшие семь лет она ничего не знала о сыне; тетка равнодушно сообщает, что два года назад мальчик умер. Два небольших ариозо Анджелики («*Tutto ho offerto alla Vergine*»; «*Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!*») типичны для Пуччини: резкие, иногда ненотированные возгласы, остигатный ритм, смена распевных фраз речитированием на одной ноте, кульминации на предельно высоких нотах.

Две последние части оперы составляют монолог Анджелики, готовящей отвар из ядовитых трав, ее самоубийство, покаяние в грехе и чудо. Их отличает большой размах, сложность гармоний, важная роль оркестра и включение постепенно приближающихся хоров (хор мальчиков, женский) с текстом на латинском языке, в сопровождении органа, фортепиано, колоколов. Такого рода крупные формы и сложные переживания весьма далеки от веризма, хотя монолог Анджелики отделен от предшествующей молитвы монахинь типично веристским интермеццо. Просветленный колорит и повторение ранее звучавших тем придают последней части оперы репризный характер.



Третья опера триптиха «Джанни Скикки» не похожа ни на две первые, ни на одну другую оперу Пуччини вообще. Единственный раз композитор обратился к комическому жанру, хотя мечтал о нем долгие годы. Еще в мае 1900 года все миланские газеты сообщали, что Пуччини пишет оперу на сюжет популярного романа-трилогии французского писателя второй половины XIX века Альфонса Доде «Тартарен из Тараскона», обсуждая его с либреттистом Илликой. Тогда же Пуччини думал о комедии крупнейшего итальянского драматурга XVIII века Гольдони «Хозяйка гостиницы» и предлагал либреттисту ввести новых интересных персонажей. Вновь «Тартарен» всплыл пять лет спустя: Пуччини уверял Иллику, что ему «захотелось написать оперу-буффа, но буффа в подлинном смысле – итальянскую, без тени истории, без морализирования в финале, веселую, легкомысленную, не колкую; такую, чтобы лопнул от смеха весь мир... Я знаю, что гораздо труднее заставить людей смеяться, чем плакать. Давно уже все, кто пытается что-то создать, толкуются вокруг драмы, эффектной смерти». Еще через семь лет, в 1912-1913 годах, Пуччини называет в качестве образца комической оперы «Кавалера розы» Рихарда Штрауса, но она должна быть «более занимательной, более органичной».

Сюжет, который в 1915 году вместе с «Сестрой Анджеликой» предложил композитору Джоваккино Форцано, стал последней, комической частью триптиха. Этот сюжет называют обычно заимствованным из «Ада» Данте, и удивляются нечуткости композитора, согласившегося на соединение в триптихе несоединимого: «Божественной комедии» великого Данте в «Джанни Скикки» и дюжинного сочинения современного автора в «Сестре Анджелике». Но этот посыл неверен: Форцано является таким же творцом комедии о плуте, как и драмы о монахине.

У Данте отсутствует удачливый пройдоха, который, выдав себя за умершего богача, переписал завещание так, что все богатство досталось ему. В восьмом, предпоследнем круге ада Джанни Скикки представлен осужденным на страшную пытку,

потерявшим от нестерпимых мучений человеческий облик, кусающим всех встречных:

«Это Джанни Скикки, —
промолвил аретинец. — Всем постыл.
Он донимает всех, такой он дикий.

.....

...тот, кто там бежит, терзая всех,
Который, пожелав хозяйку стада,
Подделал старого Буозо, лег
И завещанье совершил как надо».

(Перевод М.Лозинского).

Данте, упомянув о всем известном во Флоренции того времени обмане, отнесся к своему земляку без всякого сострадания — жертвой его проделки оказалась жена поэта, одна из наследниц богача Буозо. Форцано не только детально разработал всю историю обмана, но и создал совершенно оригинальный образ дерзкого представителя новых людей, деятельного крестьянина, пришедшего из деревни во Флоренцию, чтобы влить в нее новые соки и принести ей славу, подобно смелым простолюдинам Джотто и Медичи. Либреттист любит этот персонаж, а не осуждает его, вместе с ним осмеивает косных и чванливых родственников богача и делает Скикки победителем, лишь в самом конце в нескольких словах упоминая о роковом приговоре Данте.

Такой сюжет, с одной стороны, не свойствен комическому жанру: время действия — 1299 год, главный герой — реальный исторический персонаж. С другой, действуют типичные персонажи итальянской комедии масок, унаследованные оперой-буффа: ловкий пройдоха, устраивающий судьбу молодой пары, не забывая при этом и себя, скупец, жадные родственники, мешающие соединению влюбленных, ученый нотариус с неизменной латынью, доктор-шарлатан. Все это перекликается с комическими операми утверждающегося неоклассицизма («Любовь к трем апельсинам» Прокофьева по Гоцци, 1917, «Три комедии Гольдони» Малипьеро, 1926). А финальное прозаическое обращение Скикки к публике напоминает о финальной разговорной

фразе в «Паяцах» (1892), отчасти и о прологе, также прямо обращенном к зрителям.

Основу вокальной партии Скикки составляет многообразный речитатив, близкий то к *secco*, то к декламации; краткие энергичные фразы рисуют словесные перепалки героя с родственниками. В центре – два ариозо. Первое, в простой двухчастной форме, опирается на жанр гротескового похоронного марша с солирующим барабанчиком (что заставляет вспомнить Малера). Ироническая трактовка подчеркнута в медленной части («*In testa la cappellina!*») «чувствительными» хроматизмами, неожиданными скачками, захватывающими верхний регистр и завершающимися высокой нотой в громогласном *FFF*. В то же время здесь заложено интонационное зерно второго ариозо Скикки – песни «*Addio, Firenze*». Эта песня, подхватываемая секстетом родственников в унисон, резко выделяется во всей опере своей необычностью: она является стилизацией старинного фольклорного напева провинции Тоскана. Отдельные обороты песни прозвучат в сцене с нотариусом как напоминание о грозящей каре, заставляя возмущенных родственников замолчать, когда Скикки диктует свое завещание. Не менее оригинальна и финальная характеристика Скикки, обозначенная как «прощальное приветствие без пения»: разговорная речь на фоне выдержанного аккорда в оркестре, а затем одного из лейтмотивов героя.

Для обрисовки Джанни Скикки Пуччини применяет – впервые – традиционный оперный прием косвенной характеристики. Эту роль играет выходная ария Ринуччо («*Avete torto*»). В ней сосредоточены важные лейтмотивы. Первый можно назвать «именным»: он озвучен еще в предыдущей сцене возгласом «Джанни Скикки!». Второй лейтмотив – оркестровый, четко ритмованный, с задорной синкопой; он звучит неоднократно и завершает не только арию, но и всю оперу в целом. Более певучая часть арии Ринуччо («*Firenze è come un albero fiorito*») написана, согласно ремарке, в манере сторнелло, тосканской песни.

Влюбленные герои «Джанни Скикки», в отличие от всех опер Пуччини, отодвинуты на второй план. Правда, краткое ариозо Лауретты (напрасно именуемое арией) – самый популяр-

ный до сих пор номер, с типично пуччиниевской красивой кантиленой в унисон с оркестром («O mio babbino caro»). Однако это не объяснение в любви к Ринуччо, но признание отцу в желании покрасоваться на фоне знаменитых памятников Флоренции (Порта Росса, Понте Веккио) или утопиться в реке Арно (что никак не отражено в совершенно самостоятельном русском тексте, отнюдь не переводе с итальянского). А ариозо Ринуччо, как сказано выше, – также не объяснение в любви к Лауретте, но гимн Флоренции. Молодые герои инфантильны, бездеятельны, и их любовь получает воплощение не в развернутых диалогах, как обычно у Пуччини, а в двух кратких дуэтах. Они предельно просты, будучи построены на повторении единственной темы – светлой, безоблачной темы любви. В первом дуэте, дополняющем ариозо Лауретты, тема любви проводится дважды в унисон обоими участниками. В финальном дуэте она звучит в переключках голосов; торжество любви, с предельно высокими нотами в кульминации, снижено трезвой, нарочито обыденной репликой Скикки (он возвращается с вещами, которые растащили родственники, и обзывает их разбойниками).

Зато возрастает роль бытового фона. Обычное для Пуччини соотношение бытовых и лирических сцен здесь нарушено. Первые, чисто комические, преобладают. Они воплощены не в хорах, а в ансамблях, преимущественно в унисон, с виртуозной скороговоркой, ненотированными гневными выкриками и горестными причитаниями. Это групповой портрет родственников, имеющих имена, но не имеющих, как и золотоискатели в «Девушке с Запада», индивидуальных музыкальных характеристик, а только подробные сведения в списке действующих лиц. По сути ансамбль родственников – не фон, но основной участник конфликта. Их сцены объединены оркестровыми лейтмотивами. Два открывают оперу. Первый – синкопированный, стонущий, бесконечно повторяющийся и варьирующийся, на фоне которого родственники шепчут молитву, – рисует их притворную скорбь. На него накладывается звонкий клич флейты пикколо, раскрывающий истинные мысли этих скорбящих, – его можно назвать мотивом лицемерия.

В целом «Джанни Скикки» играет роль скерцо-финала в

общем построении триптиха, где «Плащ» – драматическое сонатное Allegro, а «Сестра Анджелика» – лирическое Andante. В творчестве же Пуччини в целом он является второй вершиной после опер 1890-х – 1900-х годов. При этом «Джанни Скикки» – самая итальянская из его опер. Не только действие происходит на родной земле, и Флоренция приобретает значение одного из ее героев, но и источник сюжета – итальянский. Тогда как в римской трагедии «Тоска» литературная драма – французская, а действие итальянской пьесы «Турандот» разыгрывается в Пекине и ее герои – китайцы и татары. Возможно, что такое двойное сочетание итальянского литературного источника и итальянского места действия не случайно, и именно в «Джанни Скикки» и «Сестре Анджелике», созданных в годы Первой мировой войны, бессознательно сказался патриотизм Пуччини. (Хотя композитор никогда не декларировал его, в отличие от Масканьи и Леонкавалло, которые приветствовали присоединение Италии к союзным войскам весной 1915 года).

Но, несмотря на итальянизм двух частей, триптих, подобно всем операм Пуччини этого периода, начиная с «Девушки с Запада», увидел свет рампы не на родине. Премьера в нью-йоркской Метрополитен Опера состоялась 14 декабря 1918 года, а через месяц, 11 января следующего – в римском театре Костанци. В том же году триптих еще раз переплыл океан и был показан в Буэнос-Айресе, Рио де Жанейро и Чикаго. Однако подчеркнутая контрастность составляющих его частей не способствовала целостности единого спектакля, и очень скоро триптих стал распадаться. В последние месяцы жизни Пуччини особенно сожалел о «незаслуженно забытой» «Сестре Анджелике». Наиболее широкую популярность сразу же завоевал и сохранил до сих пор «Джанни Скикки».



Работа над последней оперой заняла у Пуччини больше времени, чем сочинение любого другого произведения. Мысль воплотить в музыке «трагикомическую сказку для театра» «Турандот» (1762) знаменитого итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци возникла у композитора почти через год после

премьеры триптиха, в ноябре 1919-го. Пуччини принял непосредственное участие в разработке сюжета, сам находил сценические ситуации и драматические мотивы, а в июле 1920 года сообщил либреттистам, что уже начал писать понемногу музыку, подыскивать аккорды и наиболее «китайские» мотивы. Сочинение растянулось более чем на четыре года, но не было завершено и к концу 1924-го. Вина лежала на либреттистах – Джузеппе Адами, с которым композитор создал «Плащ» и «Ласточку», и новом сотруднике – Ренато Симони, драматурге, критике и режиссере. Пуччини постоянно торопил их, упрекал в задержках, писал гневные письма, не получая вовремя обещанных текстов: «Когда же будет конец нашей работе? Когда я буду дряхлым стариком или на том свете?». Эти слова оказались пророческими: жить композитору оставалось менее трех лет, и финальный дуэт, который по его требованию либреттисты перестраивали четыре раза, так и остался незаконченным. Хотя Пуччини уже намечал на апрель 1925 года постановку под руководством Тосканини и подбирал певцов (в том числе видел Беньямино Джильи в главной мужской роли).

«Турандот» открыла новый период в творчестве Пуччини, который оказался отличным и от центрального, с наиболее популярными четырьмя операми, и от непосредственно предшествующего, с его многообразными исканиями. Резкий поворот был осуществлен по всем направлениям. Впервые композитор воплощает традиционный сказочный сюжет с принцем и принцессой в главных ролях, с царствующим императором и изгнанным царем во второстепенных, с тайнами и загадками в качестве основного двигателя событий, с перерождением главной героини, в начале выступающей как персонаж отрицательный, противостоящий главному герою. Показательно (особенно по контрасту с предшествующими камерными одноактными операми триптиха), что Пуччини обращается к жанру «большой оперы», постоянно упоминая в переписке с либреттистами о «роскошных» формах, пышности будущего спектакля с величественными шествиями и грандиозными хорами.

Так за несколько лет до смерти получает осуществление давнее намерение композитора написать «большую оперу», воз-

никшее еще в 1899 году, по завершении «Тоски», в чем его активно поддерживал издатель Рикорди. Тогда это были исторические сюжеты французской романтической литературы – «Собор Парижской Богоматери» Гюго, «Нельская башня» и «Три мушкетера» Дюма, а также либретто Иллики «Мария Антуанетта» («Австриячка») о королеве, казненной в эпоху Французской революции (здесь дело дошло до подробного плана, даже с разделением на акты). Но ни один из этих замыслов не был осуществлен, и непосредственной предшественницей «Турандот» в Италии оказалась «Аида» (1870) – с ее восточным экзотическим сюжетом, царем, принцессой и рабыней, с пышными шествиями, маршами, хорами.

И в то же время трактовка подобных массовых сцен в «Турандот» далеко не всегда традиционна. Не случайно их участники поименованы не обычным обозначением – «народ», но «толпа» – изменчивая, жаждущая кровавых зрелищ, требующая казней и пыток. И традиционная роскошь «большой оперы» неожиданно сочетается с типично веристскими грубыми, натуралистическими деталями. Такое сочетание пышности и славословия власти с жестокостью и страхом смерти, царящими в древнем Китае, возможно, является невольным отражением духа современной Пуччини Италии, где только что утвердился фашистский режим. Не с этим ли связана и необычная не только для Пуччини, но и для всей итальянской оперы фигура жестокой главной героини – женщины, не знающей любви? И случайно ли композитору так и не удалось написать с ее участием любовный дуэт?

В «Турандот» широко использованы новые выразительные средства, свойственные музыке XX века (сложные гармонии, битональность, атональность и пр.) для создания как мрачных, кровавых, так и тонких, прозрачных импрессионистических картин. Таковы, с одной стороны, повторяющиеся эпизоды чтения Мандарином указа о казни, ожидающей каждого, кто не разгадает загадок Турандот, хор палачей, явление теней казненных в I акте, а с другой – сцена восхода луны и ожидания Турандот в том же акте или картина ночного Пекина, открывающая III-й. Чрезвычайно разросшийся оркестр (расширенный еще за счет

банды – сценического духового оркестра) включает красочные инструменты, преимущественно необходимые для обрисовки китайской экзотики (китайский гонг, колокольчики, ксилофон, челеста, два саксофона, деревянный барабан). Эти красочные инструментальные звучания дополнены хором без слов – еще одним своеобразным голосом оркестра (прием, излюбленный французскими импрессионистами). Как и при сочинении «Мадам Баттерфляй», Пуччини изучал этнографические материалы, сборники и записи китайского фольклора, цитировал подлинные напевы.

Массовые сцены «Турандот» достигают небывалых масштабов, что придает опере эпический размах. К хору присоединяется терцет китайских масок – Пинга, Понга и Панга, которым отведена целая самостоятельная картина во II акте и большие эпизоды в I-м и III-м. Они заменили традиционные маски итальянской комедии – Панталоне, Тарталью и Труффальдино, играющие у Гоцци чисто комическую роль, развлекая зрителей своими импровизированными шутками. У Пуччини их традиционный комизм – внешний. В I-м и особенно в III акте Пинг, Понг и Панг выступают прямыми врагами героев, искушая Калафа, приводя на пытку Лю, и их терцеты представляют своего рода «злые скерцо», контрастирующие с лирическими сценами главных персонажей.

Эти персонажи типичны для Пуччини, однако в их характеристике отсутствует излюбленная пуччиниевская форма – дуэт, ибо драматургическая ситуация – иная, чем в предыдущих операх композитора. Рабыня полюбила принца, когда однажды он ей улыбнулся, но принц испытывает к ней лишь благодарность за верность отцу, лишенному трона, за которым она последовала в изгнание. Образ Лю – любимое дитя Пуччини: хрупкая, но стойкая, любящая, самоотверженная, она завершает галерею его героинь, начиная от Фиделии в «Эдгаре» и кончая сестрой Анджеликой. Не случайно получившая новое, китайское имя Лю, она заменила Адельму Гоцци – пленную принцессу в свите Турандот, ее соперницу, не менее волевою, ревнивую и мстительную; влюбленная в Калафа, подобно Лю, Адельма, однако, предает его.

Несколько ариозо Лю принадлежат к лучшим лирическим страницам, написанным Пуччини. Первое («*Signore, ascolta!*»), очень краткое, просветленное, окрашено в подчеркнуто китайские тона (все 20 тактов выдержаны в бесполутоновом пентатоническом ладу); глиссандо арфы расцветчивают заключительные высокие ноты. Близко по настроению ариозо Лю в III акте с солирующей скрипкой («*Principessa, l'amore!*»), начинающееся и заканчивающееся словом «любовь». Заключительная характеристика Лю – сцена смерти – не похожа на предсмертные ариозо других гибнущих героинь композитора: Манон, Мими, Баттерфляй, Анджелики. Она не содержит столь характерных гибких переходов от живой речи к кантилене, к отдельным возгласам, будучи построена на певучей теме с многочисленными повторами, в простой, закругленной (строфической) форме. Эта тема, одна из самых проникновенных скорбных мелодий Пуччини («*Tu che di gel sei cinta*») широко развита – в оркестре, в партии Тимура (отца Калафа), в хоре – траурном шествии, последней музыке, созданной композитором.

Характеристика Калафа также типична для Пуччини и включена в сходных по характеру ариозо. Первое («*Non piangere, Liù!*») непосредственно сопоставляется с первым ариозо Лю, являясь контрастным ответом на него (улыбка – слезы). Как и в сцене смерти Лю лирическая, меланхоличная мелодия становится основой крупной сцены, разрастаясь до мощного звучания ансамбля с хором. Она приводит к кульминации I акта: троекратным возгласам Калафа «*Турандот!*», сопровождаемым тремя роковыми ударами гонга, которые знаменуют принятие решения (Калаф будет участвовать в состязании, разгадает загадки или умрет). Ариозо героя в III акте («*Nessun dorma!*»), обычно именуемое арией (Пуччини в письмах называл его романсом), – самый известный номер оперы. Подобно сцене смерти Лю последняя характеристика Калафа резко отличается от предсмертных ариозо как других пуччиниевских героев (Каварадосси, Джонсона), так и персонажей его современников (Туридду Масканьи, Чаттертона Леонкавалло, Федерико в «Арлезианке» Чилеа или Андре Шенье Джордано). Победное, торжествующее, с

красочным хором без слов за сценой, оно вообще имеет мало аналогий, предвещая счастливую развязку.

Калаф охарактеризован и в двух больших диалогах, но первый из них – не привычный для Пуччини любовный дуэт, а остро конфликтная сцена загадок, драматическая кульминация всей оперы. Ее подготавливает экспозиция образа Турандот. Для создания необычной героини потребовались необычные приемы.

Первая характеристика Турандот – косвенная, ибо, появляясь в I акте в торжественном шествии, в сопровождении детского хора, она остается безмолвной. Ее вокальная экспозиция во II акте – не ариозо, а большой рассказ («In questa Reggia, or son mill'anni e mille»). Мелодически он разнообразен, но певучие фразы сменяют не бытовой говор, а приподнятую, торжественную декламацию, вообще мало свойственную Пуччини; широко использован верхний регистр (что делает партию Турандот одной из труднейших в итальянском оперном репертуаре). Рассказ непосредственно перерастает в сцену загадок, будучи увенчан эффектной афористической фразой («Gli enigmi sono tre, la morte è una!»), по-своему повторяемой Калафом (не смерть, а жизнь одна).

Сцена загадок выделяется среди всех диалогических сцен Пуччини. В ней принимает участие хор, 8 мудрецов, китайский император, Лю. Композитор пишет ее крупным штрихом, отказываясь от детализации. Он не характеризует каждую из трех загадок, по-восточному цветисто изложенную в тексте, а лишь усиливает напряженность ожидания, излагая третью из них на полтона выше предыдущих. Не ищет он также нового тематизма для ответов Калафа – разгадки не отделены от загадок. Их тема («Nella cupa notte») – четко ритмованная, угловатая, действительно загадочная, варварская; хотя она и лишена распевов, декламационна, но сразу врезается в память. Сцена разомкнута, однако повторяющиеся темы объединяют ее с предшествующим рассказом Турандот, а хор образует обрамление, порождая ясную, устойчивую форму. Другие тематические арки – чтение Мандарином указа, детский хор выхода Турандот – связывают эту кульминационную сцену с началом оперы. Так создается не-

торопливое, длительное, эпическое разворачивание крупных картин с обилием повторов – новые для Пуччини драматургические приемы.

Так же медленно разворачивается единственный в «Турандот» любовный дуэт, который должен был стать венцом оперы. Оставленные Пуччини 36 страниц содержат немало красивых мелодий, не складывающихся, однако, в стройную форму. Младший современник Пуччини Франко Альфано, автор 10 опер, консультируемый Тосканини, использовал их все, но дуэт и заключительный хор так и не сформировались окончательно. Итальянский и немецкий клавиры, опубликованные одним и тем же издательством Рикорди, представляют различные варианты, которые исполняются ныне. В 2002 году в Лас Пальмесе, столице Канарских островов, состоялась премьера «Турандот» с новым финалом, написанным видным современным итальянским композитором Лучано Берио; однако он выпадает из общего стиля оперы.

Вероятно, «Турандот» следовало бы исполнять так, как она прозвучала на мировой премьере в Ла Скала под управлением Тосканини 25 апреля 1926 года. После сцены смерти Лю дирижер обратился к публике: «Здесь смерть прервала работу над оперой, которую маэстро не успел завершить». Дописанный Альфано финал был исполнен лишь на втором спектакле.



Пуччини умер 29 ноября 1924 года в клинике в Брюсселе, где ему сделали операцию по поводу рака горла. Перед смертью его посетили посол Италии и папский нунций. День похорон 3 декабря был объявлен в Италии днем национального траура. На заупокойной службе в Миланском соборе под управлением Тосканини был исполнен реквием из «Эдгара». Тело было погребено на миланском кладбище в фамильном склепе Тосканини. В Нью-Йорке в Метрополитен Опера состоялся концерт памяти Пуччини, в котором в исполнении лучших певцов прозвучали отрывки из его опер; рассчитанный на 4 тысячи зрителей зал не мог вместить всех желающих. На смерть Пуччини откликнулись многие, не только итальянские композиторы. Арнольд Шенберг

писал: «Смерть Пуччини глубоко огорчила меня. Никогда не думал, что мне уже не придется увидеться с этим великим человеком. Я горжусь, что пробудил в нем такой живой интерес...». Масканьи вспоминал о совместно проведенных с Пуччини юношеских годах и заключал: «Он был велик и благороден, был горячо любим в своей отчизне. Как музыкант он всегда следовал велению чувства, а как человек не имел ни одного врага».

Два года спустя прах Пуччини был перевезен на его виллу, которая теперь стала называться Торре дель Лаго Пуччини, и захоронен в специально построенном мавзолее. С траурными речами выступили Масканьи и последний сотрудник Пуччини, либреттист «Турандот» Ренато Симони. Дом был превращен в музей, где собраны рукописи композитора и находится рояль, за которым были сочинены почти все оперы Пуччини. В парке перед домом установлен бронзовый памятник работы друга Пуччини, русского скульптора Паоло Трубецкого. Уменьшенная копия его – в музее театра Ла Скала.

А в Лукке открылась мемориальная доска: «Здесь 22 декабря 1858 года родился Джакомо Пуччини, происходящий из древнего рода музыкантов и достойный вечно живых традиций своей родины. Он создал легко запоминающиеся, правдивые и изящные мелодии, обогатив их новыми голосами жизни. Как прославленный мастер он – через стилистически совершенные и гибкие формы – вновь утвердил во всем мире национальное содержание искусства».

*Город, гордый своим сыном,
на тридцатый день после его смерти,
29 декабря 1924 года.*

ОПЕРЫ ПУЧЧИНИ

	<i>Либреттист</i>	<i>Автор литературно- источника</i>	<i>Дата премьеры</i>	<i>Театр</i>
«Виллисы»	Фердинандо Фонтана	Альфонс Карр	31 мая 1884 г.	Милан, Даль Верме
«Эдгар»	Фердинандо Фонтана	Альфред де Мюссе	21 апреля 1889 г.	Милан, Ла Скала
«Манон Леско»	Марко Прага, Доменико Олива и Луиджи Иллика	Антуан Франсуа Прево	1 февраля 1893 г.	Турин, Реджо
«Богема»	Джузеппе Джакоза и Луиджи Иллика	Анри Мюрже	1 февраля 1896 г.	Турин, Реджо
«Тоска»	Луиджи Иллика и Джузеппе Джакоза	Викторьен Сарду	14 января 1900 г.	Рим, Костанци
«Мадам Баттерфляй»	Луиджи Иллика и Джузеппе Джакоза	Дэвид Беласко	17 февраля 1904 г.	Милан, Ла Скала
«Девушка с Запада»	Гуельфо Чивинини и Карло Дзангарини	Дэвид Беласко	10 декабря 1910 г.	Нью-Йорк, Метрополитен
«Ласточка»	Джузеппе Адами	_____	27 марта 1917 г.	Монте Карло, Опера
Триптих: 1. «Плащ»	Джузеппе Адами	Дидье Гольд	14 декабря 1918 г.	Нью-Йорк, Метрополитен
2. «Сестра Анжелика»	Джоваккино Форцано	_____	14 декабря 1918 г.	Нью-Йорк, Метрополитен
3. «Джанни Скикки»	Джоваккино Форцано	_____	14 декабря 1918 г.	Нью-Йорк, Метрополитен
«Турандот» (завершена Франко Альфано)	Джузеппе Адами и Ренато Симоне	Карло Гоцци	25 апреля 1926 г.	Милан, Ла Скала

