

«ДОН КАРЛОС» ШИЛЛЕРА И ВЕРДИ: КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ ЛИБРЕТТО

Статья посвящена рассмотрению либретто оперы Д. Верди «Дон Карлос» в сопоставлении с текстом одноименной драмы Ф. Шиллера. Анализ построен на взаимодействии структуры словесного ряда оперы с содержанием текста драмы. Расхождением в либретто оперы с текстом Шиллера достигнуто весьма существенное – показан трагизм сыноубийцы Филиппа и запоздалое пробуждение в нём человека. У Шекспира учился Верди созданию подлинно реалистического художественного образа. Поэтому в опере не элегически-романтический образ Карлоса, а гнетущий и в то же время трагический образ Филиппа воспринимается как центральная фигура.

Ключевые слова: патриотизм, либретто, оперная драматургия, сценическое слово, оперная специфика.

Драмой «Дон Карлос» Ф.Шиллер определил задачу создания этого произведения о чём он писал Рейнгольду 14 апреля 1783 года: “Я считаю своим долгом отомстить в этой пьесе своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорному столбу её гнусные деяния. Я хочу... чтобы меч трагедии возвился в самое сердце той людской породы, которую он до сих пор лишь царапал»[1: 430].

Д. Верди писал оперу в 1866 году, через 83 года после написания драмы и выбор темы тоже был обусловлен гражданскими мотивами, патриотическими чувствами, борьбой за новую прогрессивную Италию. Годы работы над оперой были периодом обострённой борьбы между государством и церковью, которая мешала окончательному объединению Италии и тормозила развитие национальной культуры. И не случайно, в годы обострения борьбы против Ватикана, Верди обращается к сюжету, обличающему произвол инквизиции. В 1865 году, будучи в Париже, Верди подписывает контракт с Grand-opera. Выбор между «Саламбо» Флобера и «Дон Карлосом» Шиллера решается в пользу последнего. Верди работал над оперой в канун австро-прусской войны, в которой Италия выступила в поддержку Пруссии, за что ей была обещана Венеция. В одном из писем Верди писал: «Эта опера рождается среди огня и пожара и среди стольких волнений, что она будет лучше других или же это будет страшная вещь»[2: 132]. «Дон Карло» должен был стать музыкальным призывом композитора в пользу той светской культуры, того светского государства, за которое боролась «Молодая Италия».

Для Верди, музыкального драматурга, всегда определяющим было либретто, что особенно явно подчёркивается во время работы над «Аидой». «Если действие этого требует, я пренебрёг бы ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи, для того чтобы сказать ясно и точно всё, чего требует действие. К сожалению, для театра необходимо, чтобы либреттист и композитор обладали талантом, не писать ни поэзии, ни музыки»[2:151]. Из многочисленных высказываний композитора видно, с каким большим вниманием отно-

сился он к драматургии, к разработке фабулы. Драматургическая задача Верди - насытить оперу театральным действием, создать музыкально-театральное воплощение многогранных и необычных, ярких характеров. Выбрав сюжет, Верди прежде всего обдумывал постановку в целом, представлял не только характер действующих лиц, но и внешний вид, жест, мимику героев, локальный колорит. Часто он сам намечал не только ход действия, но и обстановку (расположение окон, дверей, размещение на сцене действующих лиц). Неоднократно в своих письмах он подчёркивал, что оперная специфика требует иных и более лаконичных литературных форм, чем драма. Не случайно его высказывание по поводу «Фауста» Гёте: «Я обожаю «Фауста», но не хотел бы заниматься им: я тысячу раз принимался за изучение его, но не нахожу личность Фауста возможной для омузыкаливания... Разумеется для омузыкаливания в той манере в которой чувствую я» [2: 65].

Руководящую роль в разработке либретто Верди всегда оставлял за собой и либреттисты послушно выполняли все его требования, по многу раз переделывали в соответствии с его указаниями план и либретто. И лишь после упорной и длительной совместной работы либреттиста и композитора он был доволен. В одном из писем читаем: «Буду писать «Дон Карлоса»; либреттистом будет Мери: будем держаться Шиллера, прибавив столько, сколько нужно для пышности спектакля. Чёрт возьми! нужно же дать работу и машинному отделению Опера» [2: 131]. Писать либретто на французском языке начал Мери, но вскоре из-за смерти закончил его помощник Камилл дю Локль.

Для Верди важна не только театральность и эстетика парижской Grand-opera. Для Верди драматурга-психолога важнейшая задача создание реалистических характеров, чему он и подчиняет построение либретто «Дон-Карлоса». Он добивался предельной лаконичности и ясности в построении и изложении либретто; он хотел, чтобы сказано было всё, что необходимо сказать и для каждого поступка была найдена мотивировка. На долю либреттистов выпала нелёгкая задача, поскольку пятиактная драма Шиллера с её углублённым историзмом, с тонкой вязью политических интриг, сложным переплетением личных и государственных интересов действующих лиц, представляла весьма трудный материал для либретто.

Метатекстуальный анализ оперы подтверждает, что разногласия с текстом литературного первоисточника обусловлены логикой оперной драматургии. Опера начинается сценой в Фонтенбло, отсутствующей в драме, где в иносказательной форме Поза рассказывает предысторию отношений Елизаветы и Карлоса, т.е. в опере основное внимание уделено лирической теме, которая задает основной тон музыкальной наррации, в то время как в драме действие начинается с экспозиции Карлоса (Карлос и Доминго, затем Карлос и Поза) и только затем происходит экспозиция образа королевы. В драме же предыстория чувств королевы и Карлоса выясняется по мере развития сюжета [3(1),4]. Тем самым текст либретто построен с учетом не специфики драмы, а с учетом специфики оперного синтетического действия.

Второе действие оперы состоит из двух картин: 1-двор монастыря Сан-Джусто. Гробница Карла V. Показаны Карлос и Поза, который призывает Карла защитить Фландрию, стать её королём (у Шиллера это II действие 7ой выход). Карлос раскрывает свою тайну – любовь к Елизавете. В патриотическую тему вплетается лирическая тема, но Поза взывает к патриотизму: «Ради Брабанта любовь ты должен забыть». Вторая картина наиболее значительное место в драматургии оперы – встреча Карлоса и Елизаветы, хотя

у Шиллера эта сцена предшествует разговору Родриго, Позы и Филиппа (I действие бой выход).

Третье действие является второй кульминацией оперы. Первая картина «Сады королевы в Мадриде». Дон Карлос читает записку, появляется Эболи под маской и в наряде королевы (у Шиллера это III действие 7 и 8 сцены, когда паж передаёт Карлосу письмо и ключ). У Шиллера Эболи раскрывает свою тайну, связанную с королём, а у Верди же Эболи сознаётся в своей тайне королеве (четвёртое действие оперы). Возвращаюсь к первой картине третьего действия оперы: узнав о коварстве Эболи, Родриго пытается её убить; забирает у Карлоса план заговора и списки участников (у Шиллера это IV действие выход 5). Вторая картина оперы- «Аутодафе». Остановлюсь на ней подробнее, поскольку в ней самое большое расхождение с Шиллером. Верди концентрирует основное внимание на образе Филиппа. Подобный прием также связан со спецификой оперного жанра: выделения и укрупнения основной линии, направленной на рецепцию зрителя. Собственно здесь происходит экспозиция образа и разоблачение тирании и жестокости. Верди решает эту картину вводом большого психологического ансамбля: 6 депутатов Фландрии, Филипп, народ, 6 монахов, Елизавета, Карлос, Тибо, Родриго. Карлос просит отца отдать ему Брабант. Филипп разгневан, Карлос обнажает шпагу и угрожает королю. Филипп требует разоружить Карлоса, но никто из грандов этого не делает и шпагу у Карлоса отнимает Поза и отдаёт королю. Слова Филиппа в опере: «Маркиз, вы отныне герцог! Теперь идём на праздник». У Шиллера же коллизия другая (IV действие 12 выход): Поза берёт у короля приказ на задержание Карлоса. Изменением коллизии Верди подчёркивает жестокость и тиранию Филиппа.

Четвёртое действие оперы: первая картина представлена драматургически значительной большой ансамблевой сценой. Хронологически развитие событий в опере совпадает с Шиллером. В опере сохранены основные акцентные слова Филиппа: «Простит ли церковь мне такое наказание» и ответ Великого инквизитора: «Спокойствие государства мятежника дороже». Далее показаны Король и Елизавета, у которой пропала шкатулка. Эболи сознаётся в краже. Вторая картина оперы показывает Карлоса в заключении, которому Родриго рассказывает почему он его разоружил и передаёт Карлосу, что королева ждёт его в монастыре Сан-Джусто. Здесь же бунтующий народ, требующий встречи с королём, отступает при виде инквизитора и просит у короля прощения. У Шиллера же (V действие 4 выход) такого решения нет [3:159]. Подобное решение подтверждает специфику оперной драматургии, направленной на зрительское восприятие, нуждающейся в динамике.

Пятое действие оперы: Елизавета у гробницы Карла ожидает Карлоса. У Шиллера же Карл фигурирует как призрак, под чьим видом Карлос проникает в покои королевы (V действие 6 выход). Елизавета призывает Карлоса отказаться от любви, выполнить мечту Родриго и спасти Фландрию. Существуют два финала оперы: первый мелодраматический в эстетике парижской Grand-opera: Карл уводит Карлоса в гробницу. Второй конец: Карлос закалывается, Елизавета умирает. У Шиллера же развязка такая: королева умирает; Филипп передаёт Карлоса инквизитору со словами: «Своё я сделал дело/теперь черёд за вами, кардинал»[3: 220].

Изменения в либретто привели к обеднению образа Позы, поскольку сложная политическая борьба и сеть интриг, разворачивающаяся на страницах драмы, в опере зату-

шёвана и не занимает значительное место. Поэтому и образ Эболи, вне сложной политической борьбы, не стал значительным в опере и её месть не выходит за пределы любовной лирики. В либретто оперы отсутствует герцог Альба, основной политический враг Карлоса и его соучастник иезуит Доминго. И поэтому в образе несчастного, гибнущего Карлоса находит дальнейшее развитие лишь образ романтических теноров Верди [5:454-455]. Зато в либретто оперы таким расхождением с текстом Шиллера достигнуто весьма существенное – показан трагизм сыноубийцы Филиппа. Верди ни в коем случае не оправдывает тирана. Верди показывает запоздалое пробуждение в нём человека, тем самым усложняет восприятие образа, отяжеляет его, что также вызвано лаконизмом жанра оперы. Верди учился у Шекспира созданию подлинно реалистического художественного образа, специфике этого конфликта. Поэтому в опере не элегически-романтический образ Карлоса, а гнетущий и в то же время трагический образ Филиппа воспринимается как центральная фигура. Верди создаёт сложный образ тирана, свой жестокостью вызывающий ужас в подвластном ему народе и вместе с тем глубоко несчастного своей отчуждённости от людей, одинокого даже в своей семье, всюду видящий врагов, везде подозревающий измену. Тем самым многозначной и неоднозначной образ Филиппа как нельзя лучше сопоставим с полифонической его трактовкой.

К шедеврам мировой оперной литературы принадлежит ария-монолог в четвертом действии «Я усну навек один в своей королевской мантии» – одно из лучших воплощений в оперной литературе трагедии одиночества. Лучшим создателем этого образа был Шалапин, который раскрывал трагедию Филиппа (тирана, властелина) не оправдывая его, не жалея, но потрясал психологической силой [6:75-76]. Сегодня это одна из лучших партий Пааты Бурчуладзе, которого Герберт Караян назвал «вторым Шалапиным». Не уступает по выразительной силе следующая за указанным монологом Филиппа сцена-дуэт двух басов – испанского короля и Великого Инквизитора, который требует от Филиппа смерти сына и Родриго Позы. Этот дуэт принадлежит к сильнейшим страницам музыки Верди [5:448].

Анализ либретто оперы показывает, что трагизм – одна из определяющих линий оперы. Вторая определяющая линия оперы – ярко выраженный патриотизм, связанный с борьбой за свободу и независимость, которая раскрыта в массовых сценах четвертого действия: Аутодафе и хоровая сцена народного бунта. Верди хорошо понимал специфику текста либретто, потому ставил перед либреттистами почти непосильную задачу создания не только сценического действия, но и сценического слова. Под сценическим словом он подразумевает «очерчивающие слова», вносящие ясность в ситуацию. «Нет никакого действия в «Дон Карлосе» в тот момент, когда дамы ожидают выхода королевы, сидя под деревьями у монастырской стены; однако благодаря маленькому хору и канцоне, столь характерной и колоритной во французском стихотворном тексте, удалось сделать подлинную маленькую сценку» [2: 150].

Метатекстуальный анализ либретто оперы Верди «Дон Карлос» и текста одноименной драмы Шиллера построен на противопоставлении текстуальных особенностей разных художественных систем. Одной из существенных сложностей при решении данной проблемы является тот факт, что в искусствоведении до сих пор не существует четкой методологической базы подобного анализа. Либреттология как часть художественной структуры метатекста рассматривается только в прикладном значении. Данная работа

учитывает эту сложность, определяет теоретические подходы этой смежной с филологией науки. Подобный подход позволил показать расхождение либретто с текстом Шиллера, показать основную тенденцию этого текста, направленного на показ трагизма Филиппа. Следовательно, текст либретто, как особый литературный жанр, определяет характер музыкального текста.

Сценическая судьба оперы сложилась неоднозначно. Премьера оперы в 1867 году в Париже прошла сдержанно, поскольку глубина оперы шла вразрез с внешней помпезной традицией и эстетикой Grand-opera. Сам Верди был недоволен ни постановкой, ни исполнением. Через три месяца опера была поставлена в Ковент-Гардене и имела блестящий успех. Тем не менее через шестнадцать лет в 1883 году Верди сделал вторую редакцию на итальянское либретто Гисланцони, по поводу чего он писал: «Дон Карлос» сокращён теперь до четырёх актов, что будет удобнее для постановки и, думаю, лучше с точки зрения артистической. Получилось более сжато и более взволновано»[2: 240]. И далее:»...Сделанные мною сокращения не портят музыкальной драмы, и даже, сокращённая, она стала более живой»[2: 244]. В этой редакции была изъята сцена в Фонтенбло (первый акт) и сюжетная линия прерывалась, Поэтому в исполнительскую практику вошла третья редакция, вновь пятиактная, с восстановленной сценой Фонтенбло. В течение первой половины XX века «Дон Карлос» ставили редко. Интерес к опере был возрождён после Ковент-гарденовской постановки 1958 года под руководством Лукино Висконти, использовавшего итальянскую редакцию 1886 года. Следует отметить, что у Верди было всего три страсти, но они достигали величайшей силы: любовь к искусству, национальное самосознание и дружба, которые он и воплотил в опере «Дон Карлос».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Шиллер Ф.П., Ф. Шиллер. Жизнь и творчество.- М.:Худлит-ра ,-1955.- 430 с.
2. Верди Джузеппе. Избранные письма.Составитель А.Д. Бушен. Издание 2-е.- Л-д: Музыка ,- 1973.- 352 с.
3. Шиллер Ф, Дон Карлос, инфант испанский//Избранные произведения в двух т.- Том 1.- М.: Худлит-ра,- 1959.- 752 с.
4. Оперные либретто. «Дон Карлос». Опера Верди.- М.: Гос.муз.изд-во,- 1963.- 140 с.
5. Соловцова Л. Джузеппе Верди.- М.: Музыка, - 1966.- 676 с.
6. Гозенпуд А. Краткий оперный словарь.- Киев: Музична Україна,-1986.- 248с.

Стаття надійшла до редакції 19.09.14

І.М. Саруханова, кандидат мистецтвознавства, асоц. проф.

Держ. університет ім. Акакія Церетелі, Кутаїсі, Грузія

«ДОН КАРЛОС» ШІЛЛЕРА І ВЕРДІ: КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ЛІБРЕТО

Стаття присвячена розгляду лібрето опери Д. Верді «Дон Карлос» у зіставленні з текстом однойменної драми Ф. Шіллера. Аналіз побудований на взаємодії структури словесного ряду опери зі змістом тексту драми. Розбіжністю в лібрето опери з текстом Шіллера досягнуто досить істотно – показаний трагізм синоубивці Філіпа і за-

пізнале пробудження в ньому людини. У Шекспіра навчався Верді створенню справді реалістичного художнього образу. Тому в опері не елегійно-романтичний образ Карлоса, а гнітючий і в той же час трагічний образ Філіпа сприймається як центральна фігура.

Ключові слова: патріотизм, лібрето, оперна драматургія, сценічне слово, оперна специфіка.

"DON CARLOS" BY G. VERDI AND SCHILLER: CONCEPTUAL CHARACTER OF LIBRETTO

The article discusses the opera libretto by Verdi "Don Carlos" in comparison with Shiller's drama of the same title. The analysis is based on the interaction between the structure of the verbal series in the opera and the drama text. By making deliberate difference from the drama text, the composer achieves significant goals: he shows Philip's tragedy who killed his own son and belated awakening of a man in him. Verdi learned how to create a truly realistic artistic images from Shakespeare. That's why not romantic figure of Carlos but oppressed the tragic image of Philip is perceived as central.

Key words: patriotism, libretto, opera dramaturgy, stage world, opera specificity.

УДК 793. 3. 036

Т. Морозовська, мол. наук. співробітник

Інститут психології ім. Г.С. Костюка НАПН України, Київ

ВЗАЄМОДІЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ МОВ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті окреслено зв'язок мови танцювального мистецтва з особливостями відповідної культури, зокрема етнічної. На основі аналізу історії танцю показано, що визначальну роль у його розвитку відіграє взаємодія танцювальних мов, притаманних різним культурам. Обґрунтовано думку, що діалог з іншими культурами на основі збереження власної культурної ідентичності є невід'ємною рисою сучасного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: танцювальна мова, взаємодія, хореографічне мистецтво, культура.

Джерелом формування мови танцювального мистецтва, яку ми розуміємо як засіб та форму втілення емоцій, думок та переживань за допомогою ритмізованих особистісно значущих рухів тіла, є культура людських спільнот. Фахівці зазвичай відзначають вагому роль у цьому процесі національної ментальності, морально-ціннісних настанов народу, особливостей його побуту, праці й природно-кліматичних умов життя. Наприклад, пружні рухи білоруського танцю пов'язують з коливанням болотистого ґрунту, а плавні, широкі рухи російського - з розлогими рівнинами та безкраім простором. Власний українському танцю віртуозний та стрімкий характер чоловічих рухів і скромний, цнотливий - дівочих тлумачать як наслідок звичаїв, побуту та ціннісних настановлень українського народу. «Танцюрист поводитьсь у колі так, щоб не було йому соромно за себе перед людьми та щоб дівчині, з якою він танцює, була честь, щоб було приємно і на

© Т. Морозовська, 2014