



Театральні ретроспекції

УДК 78.071.1 (450) + 78.03

Анастасія Молибога

**ДВЕСТИ ЛЕТ ОЧАРОВАТЕЛЬНОЙ РОССИНИЕВСКОЙ
«ИТАЛЬЯНКЕ В АЛЖИРЕ»**

Двести лет отделяют день сегодняшний от премьерного спектакля «Итальянки в Алжире», состоявшегося 22 мая 1813 г. в венецианском театре Сан Бенедетто, а это произведение продолжает оставаться актуальным и современным. **Цель** предлагаемой статьи состоит в том, чтобы проследить, как работа в жанре фарса, преобладающая на начальном этапе карьеры композитора, отозвалась на последующем творчестве Дж. Россини и, в частности, повлияла на «Итальянку в Алжире» как первый образец его зрелого стиля. **Актуальность** темы объясняется недостаточной изученностью первых шагов композитора на оперной сцене. Русскоязычная литература о Дж. Россини представлена лишь популярными изданиями [1; 2; 4] и работами обзорного плана [3], поэтому ценнейшую информацию в данной ситуации предоставляет деятельность ежегодного оперного фестиваля, который проходит на родине композитора в Пезаро. Работа фестиваля не ограничивается оперными постановками. Огромный коллектив исследователей, режиссёров-постановщиков и дирижёров участвует в процессе возрождения забытого наследия композитора [5; 6]. Под эгидой Фонда Дж. Россини издаются новые редакции клавиров его опер с научными исследованиями, печатаются развёрнутые программки к оперным произведениям с ценными комментариями, авторам которых доступны рукописи композитора.

Именно эти материалы, а также видеозаписи постановок и позволяют по-новому представить и осмыслить творческий путь Дж. Россини, внимательно изучив ранние его шаги на оперном поприще.

В творчестве каждого композитора есть свои вехи – знаковые, переломные произведения, которые и определяют переход творца на новый уровень осознания себя и своего искусства. Часто эти вехи помогают нам разграничить путь композитора на некие периоды. Думая о конкретной личности, мы вспоминаем не только даты жизни мастера, но и годы, в которые были созданы произведения, повлиявшие на его дальнейшую судьбу, а иногда и целую музыкальную эпоху. В случае с Дж. Россини (1792–1868) такими вехами можно назвать оперы «Севильский цирюльник» (1816) и «Вильгельм Телль» (1829). Благодаря первой его имя не кануло в Лету, и Дж. Россини оставался репертуарным композитором даже после смерти. Вторая подвела итог его оперного пути, стала последней оперой композитора, написанной во Франции на французском языке, дав толчок развитию нового жанра – «большой французской оперы».

Достаточно долгое время широкая публика знала Россини лишь как создателя «Севильского цирюльника», действительно гениального произведения. Однако широкое признание молодого итальянского маэстро за пределами Италии началось тремя годами ранее, со знаковой премьеры в небольшом венецианском театре Сан Бенедетто, где ставились в основном комические оперы и одноактные фарсы. Там родилась на свет вскоре ставшая знаменитой «Итальянка в Алжире», создание которой знаменовало для композитора достижение зрелости. Сюжет этот был не нов для публики. Одноименная опера Луиджи Моска была поставлена в Ла Скала ещё в 1808 г. Если же мы вспомним, что лишь в одной Венеции ежегодно сочинялось несколько десятков опер, то появление очередного опуса совсем ещё юного Россини, к тому же использовавшего известный сюжет, как будто бы не должно было стать исключительным событием для города, а тем более, так быстро получить резонанс за его пределами. Однако Стендаль, выпустивший в свет жизнеописание Россини (1824), когда путь композитора был далеко не завершён, так отозвался об «Итальянке в Алжире»: «...Это просто доведенная до совершенства опера буфф. Никто другой из живущих ныне ком-

позиторов не заслуживает этой похвалы. Да и сам Россини вскоре перестал на неё претендовать» [4, с. 299]. Новая опера имела огромный успех на премьере и ещё много лет не сходила с мировых оперных сцен. Лишь за первые 20 лет любители оперы, кроме Италии, могли её услышать в Париже, Мюнхене, Вене, Лондоне, Турине и даже Нью-Йорке.

1813 г. стал переломным для Россини не только благодаря этой знаковой премьере, но ещё и потому, что несколькими месяцами ранее на другой, куда более солидной венецианской сцене – в театре Ла Фениче¹ – была поставлена его опера-seria «Танкред», завоевавшая не меньшее признание и успех. Таким образом, в 1813 г. Россини создал два шедевра подряд в основных жанрах своей эпохи и творчества. Это были его десятая и одиннадцатая оперы, завершившие ранний и положившие начало зрелому творческому этапу.

Путь Россини – оперного композитора – начался в 1810 г. в маленьком венецианском театре Сан Мойзе, для которого 18-летний юноша создал одноактный фарс «Брачный вексель». Чтобы по достоинству оценить значение для творчества композитора «Итальянки в Алжире», стоит обратиться к его произведениям 1810–1813 гг. Если мы назвали «Итальянку» началом зрелости, то приходится поражаться быстрым темпам становления таланта Россини и чрезвычайно интенсивной его работе на раннем творческом этапе.

Из оперных сочинений, созданных менее чем за три года, ровно половина принадлежит к жанру одноактного фарса². Обилие фарсов,

¹ Большинство венецианских театров были названы в честь парафий, в которых были локализованы. Среди них – Сан Кассьяно, Сан Самуэле, Сан Анджело, Сан Джованни Кризостомо, Сан Сальвадор, Сан Лука, Сан Бенедетто, Сан Мойзе и др. Также существовали театры, названные в честь аристократических семей Венеции, на чьи деньги они были построены, как, например, театр Гримани. Название театра Ла Фениче, открывшегося в 1792 г., в переводе с итальянского звучит как «Феникс». Театр получил его не случайно. Ла Фениче несколько раз действительно возрождался, как Феникс из пепла – сначала после пожара 1774 г., а затем – после судебных баталий. Наконец, огонь поглощал венецианский театр в 1837 и 1996-м, но в каждом случае Ла Фениче полностью оправдывал своё название, восстанавливаясь практически с нуля [7].

² «Полнометражные» сочинения представлены двумя операми *buffa* («Странный случай», 1811, «Пробный камень», 1812) и двумя операми *seria* («Деметрио

жанра, к которому композитор не обращался впоследствии (исключение составляет лишь «Адина, или Калиф Багдадский»), объясняется ролью фарса преимущественно как начального звена в карьере молодых композиторов и певцов. Можно вспомнить, что фарсом тогда называли не требующую участия хора и большого количества исполнителей одноактную оперу преимущественно комического содержания с одной сюжетной линией. Такие произведения создавались специально для венецианских театров Сан Мойзе и Сан Бенедетто, которые не располагали большими исполнительскими возможностями. Обычно в один вечер давалось два одноактных фарса. Сюжеты фарсов предполагают участие шести действующих лиц, хотя есть исключения, как в большую, так и в меньшую стороны. Сопрано и тенор выступают в традиционных образах пары влюбленных. Остальные партии отданы опекуну юной особы, сопернику жениха, камеристке или кухне и слугам в зависимости от сюжетной канвы. Сюжеты фарсов были типичными и основывались на популярных бытовых темах, их материалом часто были французские источники или же переводы французских либретто, приспособленные к итальянским жанровым условиям. Музыкальная схема фарсов, в свою очередь, также была достаточно универсальной. Спектакль состоял из увертюры и восьми музыкальных номеров. Несмотря на одноактность таких произведений, в какой-то степени их можно считать уменьшенной копией двухактных комических опер, ибо четвертый номер фарса всегда был представлен серединным ансамблем, который в полнометражных итальянских комических операх был заключительным номером первого акта. Финалы фарсов – это традиционные счастливые развязки любовных перипетий [7].

Когда Россини в начале своего творческого пути обратился к данному жанру, последний находился скорее в заключительной фазе своего развития. Количество постановок и заказов к началу XIX в. стремительно сокращалось. С 1792 по 1818 г. было написано и поставлено почти 200 одноактных фарсов на сценах театров Венеции. В 1800 г. состоялось 28 премьер таких произведений. С 1801 по 1805 –

и Полибио», 1812, «Танкред», 1813). Кроме них, была написана «драма с хорами», или оратория, «Кир в Вавилоне», которая, по существу, также является оперой *seria*.

по 15 ежегодно, и лишь по шесть за год с 1806 по 1813. Всё чаще ставились произведения, имевшие успех в прошлых сезонах, а после 1813 г. театры заказывали не более двух новых фарсов в год [9]. Таким образом, молодой Россини опирался на канон, сложившийся в творчестве его предшественников. Но, так как фарс был в какой-то степени маргинальным жанром, композитор имел некую свободу в трактовке отдельных образов и сюжетных ситуаций. В первую очередь, это касается внутрижанровых разновидностей фарсов.

Как было отмечено ранее, фарсы преимущественно наполнены комическим содержанием, но, тем не менее, лишь три из пяти произведений Россини фактически являются образцами чисто комического жанра. Это фарсы *«Брачный вексель»* (1810), *«Случай делает вором, или перепутанные чемоданы»* (1812) и *«Синьор Брускино, или Сын по случаю»* (1813). Но два других сочинения этих лет, *«Шелковая лестница»* (1812), и *«Счастливый обман»* (1811), представляют собой интереснейшие образцы лирической комедии и оперы *semi-seria*. Возможно, лирические страницы *«Итальянки в Алжире»* оттачивались именно в этих произведениях.

Имея представление о материале, с которым Россини работал до 1813 г., можно понять, каким гигантским скачком для композитора было создание *«Итальянки в Алжире»*. Поразительным ещё и потому, что лишь 115 дней разделяет премьеры последнего из пяти фарсов Россини *«Синьор Брускино или Сын по случаю»* и оперы *«Итальянка в Алжире»*, и лишь десять дней – *«Синьора Брускино»* и *«Танкреда»* – премьеры тех сочинений, с которыми композитор перешагнул в зрелый период своего длинного творческого пути. Перед ним стояли новые задачи, главнейшей из которых было создание развёрнутых образов персонажей. В двухактных операх главные герои имели до трёх сольных номеров, в отличие от одного, а то и характеристики в ансамбле, как это было в фарсах.

Препятствия семейно-бытового характера, в основном преодолеваемые героями фарсов, несоизмеримы с межгосударственным конфликтом и борьбой против внешнего мира, в которые вовлечена героиня *«Итальянки в Алжире»* – проблематика оперы приобретает совсем иной вес. Если в фарсе паре влюблённых или героине предстояла борьба с опекуном или отцом – родным человеком, то итальянка в чу-

жой стране, попав в плен, одна противостоит алжирскому бею. Лишь благодаря собственному уму и женскому очарованию она не только находит своего любимого и убегает вместе с ним, но и освобождает соотечественников, заставляя всех участвовать в своём заговоре. Сильные, действенные героини присутствуют и в фарсах Россини, но их характеры намечены скорее пунктирно; Изабеллу же отличают особенно ярко прорисованные находчивость, внутренняя сила и энергия, хитрость, ловкость, остроумие и, конечно, умение управлять мужчинами посредством лукавства и знания мужской психологии.

Героини фарсов имели один развёрнутый сольный номер – большую арию с речитативом *accomagnato*, которая звучала перед финалом, а также участвовали в ансамблях. У Изабеллы три сольных номера – две каватины и рондо, – в каждом из которых её образ раскрывается с новой стороны. Первое знакомство с героиней происходит в каватине из I действия (№ 4). Несмотря на то, что очаровательная итальянка только что оказалась в плену, Россини сразу показывает её уверенной и готовой к борьбе. Она использует экспрессивные выражения, жалуясь на свою участь: «*Жестокая судьба! Мучительная любовь! И вот награда за мою верность: нет страдания ужаснее моего*» [8, с. 74]. Экспрессию слов усиливает их музыкальное воплощение, подчёркивая готовность Изабеллы к сопротивлению неблагоприятным жизненным обстоятельствам. Пунктирный ритм и широкие скачки в её вокальной партии поддерживаются хором и оркестром. В следующем номере – дуэте с Таддео – образ сильной женщины проступает ещё рельефнее на фоне характеристики испуганного и растерянного её поклонника, также оказавшегося в плену. Фантазия Изабеллы побеждает его бестолковость и назойливость. Сначала Таддео, несомненно, её раздражает. Однако впоследствии Изабелла уговаривает его помогать ей, используя в своих целях его преданность и любовные притязания. В репризе дуэта вокальная партия Таддео полностью подчиняется партии Изабеллы, свидетельствуя в пользу её женских чар.

В финале I действия происходит смена ситуации. Изабелла и её возлюбленный Линдоро, на поиски которого она и отправилась в опасное путешествие, неожиданно встречаются и вначале даже не могут в это поверить. Лишь после этой встречи лирические чув-

ства героини раскрываются в полной мере в её каватине из II действия (№ 11). Эта каватина кардинально отличается от первой и своей лирической направленностью, и музыкальным содержанием. Если в I акте экспозиционное сольное высказывание Изабеллы обрамлялось хором корсаров из свиты Али, раскрывая состояние героини на фоне объективных событий, то вторая её характеристика показывает героиню в ином свете. Каватина № 11 начинается изложением основной темы, которая затем прозвучит из уст Изабеллы. Соло флейты – тембровая краска каватины – предвещает вокальное высказывание. Приём инструментальных соло Россини использовал и ранее в ариях подобного плана. Соло флейты звучит на фоне *pizzicato* струнных в пасторальной тональности Фа-мажор. Музыка рождает ассоциации с характерными для опер Россини ночными сценами с их особой атмосферой, что придаёт высказыванию Изабеллы утончённость и трепетность.

Ещё одна черта образа героини, намеченная в дуэте с Таддео, – её ловкость в обольщении мужчин – получает дополнительную косвенную характеристику в арии второстепенного персонажа – капитана алжирских корсаров Али. Изабелла в его восприятии выступает как собирательный образ всех итальянок – прекрасных, независимых, способных за себя постоять, чем решительно отличается от покорных восточных женщин. Этот контраст подчёркнут благодаря введению в оперу образа жены бея Эльвиры, от которой тот решил избавиться, навязав её в жены Линдоро.

Рондо с хором, которое звучит перед финалом оперы, представляет ещё одну, ранее не раскрытую, грань характера Изабеллы – её патриотизм: чувство долга перед родиной выходит на первый план. Героине нужно убедить безвольных пленников решиться на побег и участвовать в его организации. В этой ситуации ярко проявляются волевые черты характера Изабеллы, её ораторские и даже лидерские качества.

Таким сложным и многогранным предстаёт образ героини, в отличие от облика её возлюбленного, Линдоро. Этот герой имеет две каватины и участвует в ансамблях, но образ его раскрыт только в лирическом ключе. В I акте Линдоро погружён в воспоминания об Изабелле, он абсолютно бездействует. Томность и неторопливость развёртывания каватины создаётся во многом благодаря изложению её темы валторной – излюбленным инструментом Россини. И даже короткие

фразы струнных, явно указывающие на комический жанр оперы, не в состоянии развеять унылое настроение каватины. Во II акте Линдоро, напротив, наслаждается своими чувствами после долгожданной встречи с любимой, он упоительно ликует, но его переживания также не выходят за пределы лирической образной сферы.

Такая расстановка приоритетов в лирической паре была характерна и для фарсов Россини. Но, в отличие от относительно полновесного раскрытия образа Линдоро, в том числе в виртуозных ансамблях и действенных сценах, в фарсах зачастую лирические герои вообще лишались сольной характеристики и показывались только в ансамблях.

Отметим и присутствие хора в «Итальянке в Алжире», которого в фарсах не было по определению. Конечно же, Россини уже имел опыт работы с хоровыми сценами в предшествующих операх, особенно в операх *seria*, для которых они были более характерны и важны в драматургическом отношении. Отдельных развернутых хоровых сцен в «Итальянке в Алжире» нет. Хор используется чаще в качестве фона, для создания нужной атмосферы или сюжетной ситуации. Артисты хора главным образом изображают евнухов и наложниц, а также алжирских корсаров. Основной их задачей было создание восточного колорита, в большей степени чисто сценически, хотя музыкальное решение хоровой партии и не лишено ритмов и интонаций Востока. Тем не менее, нельзя не отметить героический и даже воинственный характер партии хора в сцене побега в финале оперы, где он становится главной движущей силой.

Бытовые интриги фарсов давно наскучили изобретательному юному композитору, и модный по тем временам экзотический сюжет с восточным колоритом не мог оставить его равнодушным. Вспомним, что Алжир, расположенный на африканском континенте, до 1830 г. входил в состав Османской империи и был частью мусульманского мира с его религией, культурой и традициями. В истории европейского музыкального театра подобные сюжеты уже использовались (Ж. Ф. Рамо, «Галантные Индии», В. А. Моцарт, «Похищение из Сералия» и др.), да и сам Дж. Россини ещё возьмётся за эту тематику годом позднее («Турок в Италии»).

Но была ли такая экзотика для творчества Россини новинкой? Ведь уже в первом своём произведении, написанном на заказ, – фарсе

«Брачный вексель» – композитору пришлось столкнуться с экзотическим персонажем, потребовавшим поиска особых средств характеристики, хотя, на первый взгляд, и кажется несоизмеримым создание образа одного героя и целой оперы, действие которой происходит на Востоке.

По сюжету фарса лондонский коммерсант Тобиас Милл хочет выдать замуж свою дочь Фанни за негоцианта из Канады Слука. Естественно, у неё уже есть возлюбленный, и, пройдя множество преград, влюблённые будут вместе. Для нас никакой экзотики, подобной восточному колориту «Итальянки в Алжире», в этом сюжете нет. Но для европейца начала XIX в. американцы, жители заокеанского континента, их образ жизни, манеры и даже внешний вид были ещё более экзотичны, чем уже получавшие воплощение на оперной сцене представители стран Востока. Подтверждением этому служат музыка и текст фарса, в шестой картине которого звучит каватина Слука. Композитор намеренно вводит в каватину ансамбль, чтобы рельефнее показать «чужого» героя, используя чисто музыкальные приёмы и знание возможностей вокальных голосов. Россини вкладывает в уста Слука кантилену с изысканными фиоритурами в очень высоком для баса регистре, что звучит достаточно неуклюже и показывает героя в несколько странном и причудливом облике. Подчёркивает несуразность образа внешний вид американца, оговоренный в тексте либретто, что играет на руку композитору и помогает добиться нужного эффекта.

Особого внимания заслуживают виртуозные буффонные ансамбли, которые дополняют характеристику героев «Итальянки в Алжире». Это яркие театрализованные превращения с переодеваниями и церемониальными действиями. Так, Таддео получает должность каймакана – наместника паши. Это наводит Изабеллу на мысль наградить вымышленной почётной должностью и Мустафу. Он посвящается в папатачи, который, *«окружённный наслаждениями любви, красотой и ласками, должен лишь есть, пить и спать, пить, спать и есть»* [8, с. 357–358]. Формат фарса, конечно же, не позволил бы Дж. Россини делать такие театрализованные отступления.

Таким образом, мы видим, насколько расширился диапазон творчества композитора, и как усложнились его задачи в «Итальянке в Ал-

жире» по сравнению с предшествующими ей одноактными фарсами. Наиболее значимыми достижениями на этом пути явились освоение полнометражного двухактного оперного жанра, выход за пределы бытовой тематики, создание развёрнутых образов персонажей с большим количеством разнообразных музыкальных характеристик, введение в спектакль хора и театрализованных массовых сцен. Несмотря на то, что лишь краткий промежуток времени разделяет премьеры последнего из ранних фарсов Дж. Россини и его «Итальянки в Алжире», композитор блистательно справился со своими задачами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки [Текст] / Г. Вейнсток ; [пер. с англ. И. Э. Балод]. — М. : Центрполиграф, 2003. — 495 с. — (Великие имена).
2. Ключикова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини [Текст] / О. В. Ключикова. — М. : Музыка, 1990. — 192 с.
3. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века [Текст] : монография / Т. С. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
4. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини [Текст] / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
5. Черкашина М. Магия звезд бельканто. Фестиваль в Пезаро заново раскрыл публике секреты искусства Россини [Текст] / Марина Черкашина // День. — 2010. — 1 сентября. — С. 7.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Мистецтво, що викликає захоплення і дарує радість [Текст] / Марина Черкашина-Губаренко // Музыка. — 2012. — № 5. — С. 24–29.
7. Cagli B. Rossini's Farces for the San Moise Theatre / Bruno Cagli // I programmi del Rossini Opera Festival a cura della Fondazione Rossini. — Tipolito SAT : Agosto 1988. — P. 33–39.
8. Rossini Gioachino. L'Italiana in Algeri (Ricordi opera vocal score series). — INGRAF s.r.l. — Via Monte S. Genesio 7. — Milano Stampato in Italia, 2011. — 529 p.
9. Zedda Alberto Bruschino. A Farce to be taken very seriously / Alberto Bruschino Zedda // I programmi del Rossini Opera Festival a cura della Fondazione Rossini. — Tipolito SAT : Agosto 1988. — P. 23–24.