

*На правах рукописи*

ШАПАРЧУК Ольга Владимировна

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АРРИГО БОЙТО**

Специальность 17. 00. 02 — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону 2004

*Шапарчук*

Работа выполнена в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, доцент  
Калошина Галина Евгеньевна

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, профессор  
Демченко Александр Иванович  
кандидат искусствоведения, доцент  
Франтова Татьяна Владимировна


**Ведущая организация:** Российская академия музыки им. Гнесиных

Защита состоится 11 ноября 2004 г. в 18 часов на заседании диссертационного совета К. 210. 016. 01 по присуждению ученых степеней в Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Автореферат разослан 11 октября 2004 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения, доцент

 И. П. Дабаева

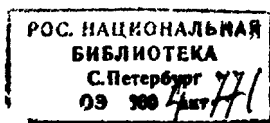
2005-4  
14492

87675

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. При всей популярности многочисленных оперных шедевров итальянских композиторов XIX века в художественной практике, в отечественном музыкознании и сегодня, в начале XXI века, отсутствуют масштабные, исчерпывающие монографии, посвященные как целостному процессу развития музыкального искусства Италии этого периода, так и творчеству отдельных, даже очень значительных композиторов. Наибольший интерес исследователей до сих пор привлекли фигуры национальных гениев Дж. Верди и Дж. Пуччини, по праву входящих в число мировых классиков, «удостоившиеся» самостоятельных исследований. Однако их наследие представляет собой только две отдельные вершины в истории музыки этого периода. В. Беллини — родоначальник «нового» романтического bel canto — остается сегодня личностью во многом неразгаданной, а различные источники содержат о нем весьма противоречивые сведения. Нет целостных представлений о Г. Доницетти, Р. Леонкавалло, П. Масканы. Великий Россини, названный Дж. Мадзини «титаном силы и творчества», являющийся отправной точкой для всех рассуждений о процессе развития оперы XIX века, представлен в отечественной науке тремя популярными монографиями для любителей, не претендующими на научную глубину и широту. В этом контексте творчество и даже имя Арриго Бойто (1842 - 1918) — «белая» страница, «загадка» для отечественного музыковедения. Оказавшись «зажатым» в итальянской культуре такими колоссами, как великий Верди, с одной стороны, и Пуччини, Леонкавалло, с другой, он известен в истории музыки скорее как гениальный либреттист, труду и упорству которого мир обязан рождением последних шедевров великого Верди — опер «Отелло» и «Фальстаф». Однако, художественная практика свидетельствует об устойчивом интересе оперных певцов и дирижеров к творчеству «загадочного» маэстро. Существуют не только записи Ф. Шалаяпина, но и ряд современных постановок опер Бойто в различных театрах мира, многочисленные фоно- и грамзаписи фрагментов сочинений в концертной редакции.

Между тем, творчество самого Бойто как композитора никогда ранее не становилось главным объектом отечественного музыковедческого исследования. Отсутствуют не только монографии, но и научные статьи о его музыкальных сочинениях, в учебных пособиях по истории музыки и истории оперного театра имя Бойто лишь упоминается. Существуют различные косвенные источники, например, монографии Л. Соловцовой, Г. Галя о Верди, Л. Данилевича, О. Левашевой о Пуччини, книга Г. Орджоникидзе «Оперы Верди на сюжеты Шекспира», брошюра Р. Лейтес «Драматургические особенности оперы Верди "Отелло"», «Избранные письма» Верди, учебные пособия по истории зарубежной и, в частности, итальянской литературы XIX — XX веков. В них содержатся буквально «карупишь» сведений об Арриго Бойто, как и в кратких абзацах из энциклопедических изданий, которые порою друг другу противоречат. Разночтения касаются объема оперного творчества композитора, указаны различные названия сочинений, некоторые вовсе не упоминаются. Все это достойно сожаления, ибо в ряду своих современников А. Бойто выделяется универсализмом художественной личности, в которой органично слились выдающийся композитор, поэт, писатель, переводчик, гениальный драматург и либреттист, общественный деятель, оригинальный музыкальный журналист.



**Целью** настоящего исследования является целостная оценка эстетической и художественно-стилевой эволюции музыкального театра А. Бойто, раскрытие особенностей его мироощущения, мировоззренческих позиций. В центре научных интересов автора — широкий круг проблем, в частности, проблема культурно-исторического синтеза в творчестве А. Бойто в связи с полижанровостью большинства его сочинений, проблема взаимодействия исторических типов театра (не только музыкального) и его романтических разновидностей, проблемы театральной драматургии и симфонизма. Названные проблемы потребовали от автора уточнения и дополнения категориального научного аппарата, касающегося таких разновидностей театра XIX века, как «мифологический театр», «исторический театр», «психологический театр», «религиозно-философская трагедия», а также заставили найти нетрадиционную методологию анализа многослойной драматургии сочинений композитора. В этом данное исследование созвучно целому ряду появившихся в недавнее время работ, пересматривающих устоявшиеся стереотипы в области оперной драматургии. Автор стремился уйти от традиционного кумулятивного взгляда на историю музыки как историю изучения отдельных шедевров — вершин художественного процесса, при котором выпадают важные составные части исторической панорамы. Существует целый ряд художественных явлений, которые дают о себе знать в последующем периоде развития культуры и без которых невозможно осветить все звенья цепи единого исторического процесса. Например, творческая деятельность Дж. Мейербергера и Ч. Айвза (первооткрывателей того, что позднее назовут полистилистикой), А. Верстовского (предтечи М. Глинки), В. Серова и А. Рубинштейна (предваривших шедевры М. Мусоргского и П. Чайковского), Э. Сати (провозвестника почти всех направлений рубежа XIX — начала XX веков). А. Бойто относится к тем же недооцененным новаторам.

В настоящем исследовании поставлены следующие задачи: рассмотреть индивидуальное преломление традиций национального (итальянского) и инонационального (немецкого, французского) музыкального театра в наследии Бойто; ввести в научный обиход неизвестные произведения автора; раскрыть идейно-философские концепции и специфику музыкальной драматургии наиболее значительных сочинений композитора, выявить их и жанровую природу; определить место композитора в истории как итальянской, так и, в целом, европейской оперной культуры XIX — начала XX веков.

В свете вышесказанного нами проделан всесторонний целостный анализ большинства монументальных (театральных и вокально-хоровых) сочинений композитора. Выявлены закономерности организации театрального процесса, принципы музыкальной драматургии, рассмотрены вопросы эволюции вокальных форм и принципы симфонизации, приемы интонационной драматургии. Все это позволило раскрыть специфику творческого метода Бойто как автора оригинальной музыкально-театральной концепции, освоившего новые (для итальянской традиции) разновидности романтического театра.

**Материалом и объектом исследования** стал оригинальный текст опер Бойто «Мефистофель» и «Нерон», ранние сочинения композитора. В работе с различной степенью подробности анализируются также связанные с ними произведения западноевропейского музыкального театра второй половины XIX века: рассматриваются оперы Ш. Гуно и А. Рубинштейна, кантатно-ораториальные сочинения Р. Шумана и Г. Берлиоза, проводятся аналогии с сочинениями К. Монтеверди, Р. Вагнера, Дж. Верди, В. Беллини, композиторов XX века.

**Методологическую основу диссертации** составил ведущий в отечественной школе музыковедения **метод историзма** с характерными для него принципами исторических аналогий, сравнений, типологизации тех или иных явлений музыкальной культуры. Специфика анализа театральных сочинений Бойто, синтетических по своей сути, личностные особенности их автора обусловили необходимость привлечения методологии и результатов исследований из других областей гуманитарного знания — философии, эстетики, литературоведения, истории, культурологии. Используемый автором **комплексный метод исследования** приобретает особый смысл при рассмотрении в данной работе широкого ряда явлений итальянской музыки второй половины XIX века в культурном контексте эпохи. Использован также **системный** подход, в связи с чем каждое сочинение рассматривается как сложная **многоуровневая система**.

**Степень изученности.** Отсутствие отечественных материалов по творчеству данного композитора заставило нас обратиться к зарубежным источникам. В литературе на итальянском языке имеется целый ряд масштабных исследований творчества А. Бойто в трудах П. Нарди, Ф. Балло, Дж. Борелли, А. Борриелло, Р. де Ренсиса, А. Помпеати, А. Леонетти, М. Вайро, статьи Б. Кроче в «Литературе современной Италии» и Р. Джани в «Итальянском музыкальном обозрении». Все они дают относительно полную картину жизни и деятельности А. Бойто, характеризуя его как выдающегося композитора и литератора. Однако характер изложения и аналитический аппарат итальянских монографических источников 20-х — 60-х годов XX века не отвечает уровню развития современного музыковедения. Большинство работ отличаются подчас чрезмерной описательностью, поэтому потребовались дополнительные усилия по освоению, оценке и анализу фактов биографии и драматургических особенностей сочинений Бойто.

**Научная новизна исследования** заключена в самом его **объекте и предмете**. Автор диссертации впервые осуществлен перевод монографии М. Вайро о Бойто, а также фрагментов других работ — П. Нарди, ранее указанных статей. На основании этих источников мы реконструировали фактологическую основу обстоятельств жизненного и творческого пути композитора, попытались дать целостную оценку его наследия, масштабов его деятельности, в том числе, в области музыкального театра. Композитор не стал эпигоном Верди, не пошел по пути Вагнера (в чем его необоснованно обвиняли еще при жизни), не «примкнул» к нарождающемуся на его глазах веризму. Пытливый ум и богатая фантазия толкали его на странные и, порою, неожиданные для современников эксперименты. Ни одно из его сочинений не связано с устоявшимися жанрами или их разновидностями. Потребовался новый научный аппарат, который только начал формироваться в отечественном музыковедении 80-90-х годов XX века, поскольку само творчество Бойто заставляет исследователя искать нестандартные методологические пути. Следовательно, научная новизна исследования определяется также стремлением автора найти критерии анализа и подходы к таким явлениям, как «мифологический театр», «исторический театр», «психологический театр». В работе впервые осуществлен развернутый анализ большинства сочинений Бойто, сделан авторизованный перевод текстов либретто опер «Нерон» и «Мефистофель», адекватный поэтический перевод фрагментов его кантаты, мистерии, стихов. Автор прослеживает эволюцию философских и эстетических позиций А. Бойто, — мыслителя, композито-

ра, поэта, либреттиста, — в контексте культуры XIX века и во взаимодействии с концепциями собственных сочинений.

### **На защиту выносятся следующие положения и гипотезы:**

1. Музыкальный театр А. Бойто представляет глубоко своеобразное и самобытное явление в панораме не только итальянской, но и европейской музыки второй половины XIX века, во многом, благодаря универсализму его личности, сочетанию разных творческих амплуа, — поэта, драматурга и композитора, — в одном лице.

2. Каждое из созданных им произведений неповторимо по замыслу, несет на себе отпечаток новаторства и оригинальности. Создав несколько мистериально-ораториальных произведений, близких к ним оперных полотен «Мефистофель» и «Нерон», Бойто отображает в них тенденции развития монументальных жанров второй половины XIX и начала XX веков, особенности эволюции итальянской оперы. Новаторские достижения композитора, в свою очередь, повлияли на развитие музыкального театра в последующие периоды.

3. В творчестве Бойто происходит синтез особенностей английской, немецкой, французской, итальянской романтической поэтики и драматургии, обобщаются достижения корифеев итальянской оперы его времени с традициями французской исторической оперы Мейербера и Обера и мифологического театра Вагнера. Поэтому возникают итальянский вариант **мифологического театра** с концепцией **религиозно-философской трагедии** («Мефистофель») и **историко-мистериального театра** («Нерон») с тенденцией мифологизации истории, наметившейся уже в творчестве Беллини и Россини.

4. Среди других произведений XIX века, раскрывающих фаустианскую тему, опера «Мефистофель» является сочинением наиболее адекватным гетевскому «Фаусту» по концепции.

5. Опера «Нерон», предвосхищая явления музыкального экспрессионизма и экзистенциализма, собирает и синтезирует в себе принципы драматургии мистерии, античной трагедии, театра Монтеверди, Шекспира, исторической и психологической оперы XIX века, символистского театра.

6. Культурно-исторический синтез в творчестве Бойто осуществляется на разных уровнях: по исторической вертикали и исторической горизонтали — синтез культурно-исторических пластов — от античной и средневековой культуры вплоть до искусства и культуры рубежа XIX — XX веков. Это приводит к **полижанровому синтезу** в его сочинениях, где соединяются средневековая мистерия, античная трагедия, оратория эпохи барокко, разновидности театра XIX века и рубежа XIX–XX веков.

7. Стилевые особенности сочинений Бойто связаны с диалогами музыкально-тематических и других композиционных элементов, принадлежащих различным историческим эпохам.

8. В оригинальных симфонических концепциях, помимо лейттематизма, лейтжанров, композитор использует прием мотивно-тематического «двойничества» («Мефистофель») и «цепной, структурной симфонизации» («Нерон»).

**Практическая ценность работы.** Аналитический материал диссертации, ее основные положения и выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории зарубежной музыки, театра, литературы XIX века, оперной драматургии, анализа музыкальных форм, а также представлять интерес для специалистов-музыковедов и исполнителей в области оперно-театральной практики. Диссертация

может послужить основой развернутого монографического исследования об оперном творчестве Бойто.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова. Основные положения нашли применение в публикациях и педагогической практике автора, фрагменты работы были представлены в ряде докладов на международных научных конференциях: «Музыкальная культура христианского мира» (Ростов-на-Дону, 2000), «Музыкальная драматургия оперных жанров» (Харьков, 2002), межвузовская конференция студентов и аспирантов «Историческая тема в музыкальном творчестве XIX — XX веков» (Ростов-на-Дону, 2002), Международный симпозиум «Берлиоз и мировая художественная культура» (Харьков, 2003), международная конференция «В поисках смысла» памяти философа А. Лосева (Ростов-на-Дону, 2004).

**Структура.** Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения, а также содержит список литературы (189 наименований на русском и итальянском языках) и приложение, включающее перевод текста либретто «Нерона», нотные примеры.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обоснована актуальность темы, определены цели и задачи работы, материал и методы исследования, представлен обзор литературы, охарактеризована степень научной разработанности темы, очерчена структура работы.

Первая глава **«Ариго Бойто: художник и время»** представляет фигуру композитора в контексте культурной ситуации Италии второй половины XIX века, эстетических и философских идей, «питавших» его наследие.

Первый раздел «Проблема синтеза в эволюции романтического музыкального театра XIX века и его жанровые разновидности» показывает, что романтический театр формируется, прежде всего, как театр синтетический. **Типологизация** (дифференциация жанров), **индивидуализация** (каждое сочинение неповторимо по своим особенностям) и синтез на всех уровнях художественного процесса — вот три основных канона, на которые опирается и теория и практика романтической драматургии.

Теоретически эти закономерности мотивируются в работах немецких авторов йенской школы: концепция «чудесного» Л. Гика в драматическом театре, концепция религиозной или христианской трагедии Ф. Шлегеля, концепция музыкального театра как «чудесного» и «синтетического» у Э.Т. Гофмана, наконец, концепция синтетического театра Л. Винбарга и Р. Вагнера. На развитие романтической оперной драматургии оказали воздействие труды и творчество В. Скотта (принцип «квантования» времен), Байрона — создателя романтической мистерии («Каин») и драматической поэмы («Манфред»), — путь, по которому пошел Гете в «Фаусте».

Французская и итальянская романтические школы нацелены на формирование исторического типа театра, объявленного Гюго максимально соответствующим критериям «прогрессивного» или «революционного» романтизма<sup>1</sup>. Однако национальные особенности диктовали различные подходы к выявлению исторических основ художественного творчества. В работах апологетов итальянского ро-

<sup>1</sup> Как определяли его метод отечественные эстетики прошлых лет.

мантизма Дж. Берше, А. Мандзони, Дж. Мадзини сама природа этого явления понимается иначе. В произведениях итальянских авторов акцентируется иной тип романтического героя — активного борца за свободу отчизны с обязательным актом героического самопожертвования (искупительной жертвы). Второй тип театра связан с лирической природой романтического искусства. Бальзак определяет его как «театр образов и страстей», Стендаль — как «театр эмоций». При этом все теоретики настойчиво подчеркивают, что истинно романтический театр должен синтезировать и «исторический (социальный) театр» и театр «эмоциональный».

Дж. Мадзини в книге «Философия музыки» четко определяет задачи и грани реформы оперы в Италии, высказывает мысль о необходимости синтеза отечественной драматургии с мистическим и философским немецким театром, осуществленный только Бойто. Однако процесс реформирования оперы в Италии мог идти только эволюционным путем, в силу консерватизма певцов, публики, оперно-театрального дела в целом. Начиная с «Танкредя» и «Севильского цирюльника», в области реформы серьезной и комической оперы много экспериментирует Россини. Моцартовский принцип интеграции оперных форм и жанров он дополняет включением масштабных ораториальных сцен, использованием традиций Глюка, новаторских оперных форм — молитв, романсов, баркарол, канцон и баллад. Он же утверждает жанр оперы «полусерьезной» (*semi-seria*), предшественницы лирического театра Беллини («Сомнамбула») и Доницетти («Линда де Шамуни», «Любвный напиток»), блистательно продолженного Верди в его «Травиате». Для этого потребовалось решить сложную задачу по переосмыслению системы мотивировок и традиционных структурных соотношения в «низких» оперных жанрах, «поднять» обыденные ситуации до поэтических символов, возвысить переживания героев, придать им драматическую напряженность, чему помогло обращение к историческим сюжетам и формам национально-патриотической трагедии. Оперой «Вильгельм Телль» Россини открывается эпоха героико-эпического исторического театра, определившего развитие «большой» исторической трагедии Мейербергера. У Беллини и Доницетти последняя соединяется с жанрово-стилистическими исканиями лирического оперного театра и лирической поэзии. Большую роль сыграло проникновение в Италию сюжетов романов Вальтера Скотта и закономерностей неистовой романтической драмы Гюго.

В целом, в 20-е, 30-е годы XIX века в музыке композиторов разных стран формируются: романтическая историческая опера, лирическая драма, сказочно-фантастический и легендарный театр. Общая тенденция к «универсальному» романтизму — как определяет этот синтез Вагнер в ранней своей статье, — театру, соединяющему все национальные признаки и все сюжетно-драматургические разновидности, особенно ясно определяется в романтической опере 40-х годов, в частности, в сочинениях Верди. Среди его опер «Атилла» и «Набукко» намечают взаимодействие исторического и мифологического театров, отчасти осуществленное в «Норме» Беллини и «Вильгельме Телле» Россини и продолженное в «Нероне» Бойто. В операх Россини и Беллини намечен символический ряд, включены многочисленные ритуалы, на вербальном и сценическом уровне обнаруживаются элементы мифологического пространства, драматургические процессы многослойны. Тенденция взаимодействия различных типов театра характерна и для центрального периода творчества Верди. В операх «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Аида» в разной степени происходит обогащение исторического, лирико-психологического типов театра чертами мифологического действия, концепцией «игры». Это сопровождается разработ-



кой новых принципов романтической драматургии. В конкретном сочинении идет множественный синтез видов театров, жанров, драматургических приемов.

Примером такого синтеза является творческая деятельность Арриго Бойто.

Второй — пятый разделы первой главы разворачивают этапы творческого становления, характеризуют художественный облик Арриго Бойто, дают оценку его сочинений. Так, второй раздел «Годы учения и творческого становления. Первые сочинения» показывает, как шло формирование Бойто, поэта и композитора, человека глубочайшей культуры и энциклопедических знаний, разносторонних интересов. Начиная с раннего детства, он постоянно оказывается в сфере воздействия самых различных видов художественного творчества, политических и философских идей. Его социальное происхождение связано с художественной средой. Арриго Бойто, подлинное имя Энрико Джузеппе Джованни Бойто, псевдоним Тобиа Горио, родился 24 февраля 1842 года в городе Падуа, входившем в состав провинции Ломбардия-Венеция, у Сильвестро Бойто, итальянского художника-миниатюриста, и вдовствующей польской графини Джузеппины Радолинской.

По инициативе матери и ее друзей, воспитателей Энрико, он, помимо обучения в муниципальной школе, с 7 лет брал уроки игры на фортепиано и теории музыки у венецианского композитора Джованни Бузола. Осенью 1853 года Бойто поступил в миланскую консерваторию по классу фортепиано, скрипки и гармонии. Год спустя, добившись государственной стипендии, он перешел в класс композиции, к известному композитору Альберто Мащукато, преподававшему студентам математику, композицию, историю искусств и эстетику. Мащукато печатал статьи в «Музыкальной газете» издателя Рикорди, вращался в среде самых выдающихся лиц миланской музыкальной элиты. В классе Мащукато Бойто писал не только свободные сочинения во всех классических жанрах и учебные фуги. Здесь начались и его пробы в литературе.

Ранняя молодость Бойто протекала в просвещенных салонах Милана второй половины XIX века, и первым среди них был известный на всю Европу салон графини Кларины Маффеи, которая собирала вокруг себя «цвет» художественной интеллигенции Италии, от Мандзони до Грасси, Катаньо, Д'Адзельо и Джусти, и, наконец, Верди и Листа. Ближе к 1848 году салон привлекает к себе все больше истинных патриотов. Менее знаменитым, но очень влиятельным, был салон превосходной пианистки Виттории Чима, где собиралась молодежь и где в живой атмосфере дискуссий вырабатывались новые эстетические идеалы.

После успеха первой симфонии, еще студенческого опуса, Бойто вместе с Франко Фаччио написал кантату «Четвертое июня» (1860) и мистерию «Сестры Италии» (1862). Для Италии это был редкий случай, когда академическая работа двух юношей вызвала массу позитивных откликов у публики и критики, и неподдельный интерес. Будучи автором текста и философского замысла, молодой Бойто создал в драматургии мистерии некое обширное мифологическое поле с системой символов, заимствованных из разных источников. Не зная еще тогда сочинений Вагнера, он так же, как немецкий реформатор, обратился здесь к глубинным пластам скандинавского и кельтского эпоса, включая Сагу о Вельзунгах и Иглингах, «Старшую Эдду», «Разрушение дома Да Дьерга», соединяя их с христианскими идеями и догматами, патриотическими темами и опираясь на средневековую традицию миракля, литургической драмы, мистерии, барочной оратории. В этих принципах его ранние сочинения перекликаются с религиозными ораториями второй

половины XIX века в творчестве Берлиоза («Детство Христа»), Гуно («Смерть и Жизнь»), Сен-Санса («Потоп»), Массне («Мария Магдалина»), «Парсифалем» Вагнера, Листа («Иисус Христос» и «Святая Елизавета»). Но Бойто создает свои мистериальные опусы не вслед за этими авторами, а опережая их, определяя уже в раннем творчестве одну из важнейших линий развития западноевропейской традиции в оратории и опере. Из предшественников можно указать только на опыт Мендельсона («Илия», «Павел») и Мейербера («Бог и природа») в немецкой традиции, не связанных, однако, с таким, как у Бойто, широким синтезом театральных и музыкальных жанров, мифологических и религиозных источников. По сути дела у Бойто идет процесс, аналогичный вагнеровской **контаминации**, но результат достигнут им самостоятельно, вне воздействия немецкого гения.

Третий раздел «Период творческого расцвета. Философские идеи. Эстетика. "Мефистофель"» раскрывает мировоззренческие искания композитора.

Его юношеские годы пришлись на заключительный период Рисорджименто, движения, носившего одновременно культурный и политический характер. Идеалы Рисорджименто были близки Бойто и нашли отражение как в творчестве, так и в личной судьбе. Он был одним из многих, кто принял участие в борьбе за освобождение Италии в 1866 году, когда вместе со своим другом Фаччио в качестве волонтера участвовал в тирольском походе отряда Дж. Гарибальди.

Разносторонность устремлений Бойто определилась как одна из основных черт творческого облика молодого композитора в самом начале его пути, поэтому наше внимание направлено на освещение в данной главе широкого круга его немusикальных интересов (философия, эстетика, литература, театр, критика).

В 60-е годы XIX века Бойто сотрудничал в литературном объединении «Скапильтюра»<sup>1</sup> («Содружество растрепанных»), называемое исследователями «третьим итальянским романтизмом», куда входили миланские прозаики и поэты К. Ариги, К. Досси, А. Гислантони, Ф. Камерони, Э. Прага, Дж. Ровани, И. Таркетти и др. Участники группы себя романтиками не считали и отрицательно относились к А. Мандзони, признанного главой итальянского романтизма. Их объединяла борьба за свободу личности и пропаганда искусства, свободного от литературных и иных авторитетов, неприятие официальной католической идеологии, запятнавшей себя сотрудничеством с Австрией и Пруссией в годы революции 1848—1849 годов. Современная жизнь представлялась им хаосом, в котором господствует случай, predeterminedенность судьбы и роковые страсти, уничтожающие волю и инициативу. Необычные чувства, странные приключения и психологические казусы, сплетение реальных и фантастических мотивов, телесные недуги, которые приводят к безумию, самоубийству или смерти — вот типичные темы и образы. Особое место в творчестве «растрепанных» занимала тема роковой страсти, которая соединялась с мотивами одиночества, отчаяния и страдания, а также с фантастическим и ужасным, подстерегающим человека на каждом шагу. Это нашло отражение в разных сочинениях Бойто, вплоть до «Нерона».

Впоследствии Бойто стал лидером группы «Новая итальянская школа», куда входили литераторы, дирижеры, композиторы.

<sup>1</sup> Название заимствовано из романа К. Ариги «Скапильтюра и шестое февраля», в предисловии которого писатель характеризовал свое поколение как «сборище демонов века, олицетворение необузданности и безумия, воплощение беспорядка, независимости духа и оппозиции к установленному режиму».

Как поэт и писатель Бойто получил признание под псевдонимом Тобиа Го-рио. «Книга стихов», эпическая поэма «Король Медведь», новеллы «Черный офицер», «Сжатый кулак», «Трапедия», «Иберия» и другие его сочинения пользовались широкой известностью в Италии. Философская лирика Бойто поражала неожиданной простотой формы, мелодичностью стиха. Увлекаясь Гюго и Бодлером, Бойто был приверженцем французского романтизма и символизма, стремясь преобразить традиционно пафосную итальянскую поэзию, расширить ее тематику включением масштабных философских идей, придать ей утонченность, эстетическое совершенство.

Обладая превосходным знанием многих европейских языков, Бойто перевел на итальянский язык либретто «Тристана и Изольды», «Риенци» Вагнера, «Вольного стрелка» Вебера, «Армиды» Глюка, «Руслана и Людмилы» М. Глинки, романсов и текстов опер А. Рубинштейна. Он горячо пропагандировал в Италии творчество Шекспира, перевел на итальянский язык «Антония и Клеопатру» (спектакль с участием великой актрисы Элеоноры Дузе прошел с триумфом в 1888 году). Высокое качество написанных А. Бойто либретто по Шекспиру к операм Фаччио «Гамлет», Верди «Отелло» и «Фальстаф» признано повсеместно.

Композитор выдающегося трагического дара, предрасположенный к философскому осмыслению мира, Бойто уже в первых сочинениях воплотил резкие контрасты и конфликты бытия, его диалектичность. В его литературных и музыкальных произведениях отчетливо проступает конфликтно-драматическая дуалистическая картина мира, в которой силы Добра и Зла антагонистически противостоят друг другу. В ряде сочинений конфликт приобретает психологическую, даже подчас экзистенциальную окраску. Как самобытного религиозного мыслителя, глубоко верующего человека, каким был Бойто (видимо, в этом корень непризнанности Бойто в отечественной традиции), его интересовал внутренний мир человека, глубинные процессы психики, сложные этические проблемы, размышления о вечных вопросах бытия. Все эти темы, выражающие самые напряженные моменты духовного существования личности, решены Бойто с позиций веры. Жизнь представлялась ему трагической борьбой, в которой силы разрушения и злое начало зачастую берут верх над добром. Всестороннему, глобальному исследованию проблемы зла и его агрессивной сути он посвятил многие собственные сочинения, как поэтические, так и поэтико-музыкальные. В его творчестве возникает целая галерея подобных образов: Мефистофель, Барнаба, Паоло, Яго — активно-действенное зло, претендующее на абсолютную власть. Проблема зла, совмещенная с проблемой власти, является основной в исторической опере Бойто «Нерон», создававшейся в конце восьмидесятых годов. Именно благодаря влиянию Бойто образ Яго в опере Верди приобрел столь зловещую мефистофельскую окраску.

Эстетические и философские взгляды композитора изложены в его многочисленных статьях в газетах «Фигаро» (Париж), «Упорство» (Милан), с которыми он сотрудничал как критик и эссеист. Именно в «Фигаро» появляется одна из самых важных идей Бойто, его «кredo»: **союз между искусствами, без границ между ними, должен быть высочайшей целью деятельности художника.** Наиболее полно его философские искания воплощены в театральном творчестве. Бойто характеризует устойчивый интерес к мифологии, мистерии. В зрелом творчестве он задумывает множество проектов создания монументальных сочинений на основе разных пластов европейской мифологии: «Геро и Леандр», «Орестиада», оставшихся незавершенными.

В 1868 году в Милане была поставлена его опера «Мефистофель», либретто которой было создано самим композитором по первой и второй части «Фауста» Гете. Опера потерпела на первом представлении полное фиаско, но впоследствии стала завоевывать себе симпатии и, поставленная с успехом в 1875 году в Болонье, обошла затем почти все европейские сцены, давалась с успехом в Петербурге и Москве. Шокировавшая зрителей на первом представлении, опера «Мефистофель» сейчас одна из популярнейших в театрах Италии. Последним сочинением Бойто была опера «Нерон», либретто которой автор издал как драматическое сочинение уже в 1901 году, а партитуру дописывал по авторским эскизам композитора А. Смарелио и Ф. Томмазини. В 4-х актной редакции А. Тосканини она поставлена в 1924 году в «Ла Скала», в «Метрополитен-опера» в 1974 году.

Четвертый раздел главы — «Сотрудничество с Верди. "Симон Бокканегра". "Отелло". "Фальстаф"» — характеризует Бойто как человека бескорыстного и альтруистического, и посвящен одному из наиболее счастливых союзов в истории итальянского искусства — дружбе Бойто и Верди, принесшей блестящие плоды. По мнению Бойто, служение искусству как наивысшее проявление духовной жизни является основной миссией человека. Он искренне и великодушно предлагал свою помощь и сотрудничество всем, кто их искал, будь то Джакоза, Верди или Дузе. Бойто написал либретто для оперы «Гамлет» своего друга Франко Фаччио, который стал одним из ведущих дирижеров Италии, и для оперы Амилькаро Понкьелли «Джоконда», которая долго пользовалась успехом и по сей день не забыта в Италии. Вероятно, без помощи и настойчивости Бойто не был бы сочинен «Фальстаф» и даже, возможно, «Отелло». В либретто «Отелло» Бойто продемонстрировал новаторский тип сквозной оперы, далекой от обычных оперных формул и штампов, яркий оригинальный язык. Войтовская концепция характеризуется углублением функции персонажа, который воплощает Зло (Яго), и того, кто олицетворяет Добро (Дездемона), дуализмом Демонического и Божественного, конфликтом двух молитв — циничного «Кредо» Яго и молитвы Дездемоны к Деве Марии, двух песен — Застольной Яго и трагической песни об иве Дездемоны. Искрометные конфликтные диалоги, сохраняющие стремительное движение калейдоскопа мизансцен Шекспира, мозаика сцены бури — все было ново и задумано именно Бойто. «Фальстаф» — еще одна вершина, по-настоящему первая комическая опера нового XX века с чертами гротеска, буффонадой будущего неоклассицизма.

Бойто был поддержкой Верди, показал ему новое направление развития музыкального театра. Но Верди тоже очень многое дал Бойто. Возвышенное общение с престарелым маэстро, деятельным, полным сил, влияло на настроение Бойто, позволяло ему смотреть на жизнь с меньшей суровостью и трагизмом. Годы, проведенные в знакомстве с Верди, в гостиных Сант Агаты и Генуи, были поистине наилучшими годами его жизни.

В заключительном разделе главы, посвященном последнему периоду творчества Бойто, автор уделяет внимание замыслу, истории создания исторической трагедии «Нерон» и партитуры оперы, а также критическим отзывам современников на опубликование трагедии (1901г.) и постановку оперы (1924 г.).

Вторая глава «Мифологический театр Арриго Бойто и проблемы фаустианства» состоит из двух разделов. Основной первого раздела «Фаустианство в музыкальном искусстве XIX века» стало рассмотрение мифологемы Фауст-Мефистофель, ее истоков (обзор истории фаустианства), расцвет в творчестве Гете и развитие в условиях искусства XIX века, включая искусство Италии.

В диссертации показано, что дилемма Божественное — Демоническое с первых времен христианства явилась праистоком фаустианской идеи, ее начальным импульсом, а великое множество произведений, в центре которых стоит образ Фауста, сложилось в уникальный эпос.

Эпоха романтизма выдвинула новый тип мировосприятия действительности, который явился ярким протестом против божественно-гармонической модели мира эпохи классицизма. Творчество для романтика — универсализированный метод познания действительности. Художник превратился в бессознательное орудие высшей силы, которая в равной степени может быть как Божественной, так и Дьявольской. Особое внимание к индивидуальности, к человеческой душе как ступку противоречивых мыслей, страстей, желаний ведет к процессу дифференциации крайних точек противоречия в сознании художника — Божественного и Дьявольского начал, противоборства в душе человека полюсов «ангела» и «зверя» (В. Гюго). Романтики отталкиваются, в значительной мере, от фихтеанской концепции Гения и учения об Абсолюте Ф. Шлегеля. Совмещение двух философских систем — И. Фихте и Ф. Шлегеля, — в художественном сознании и произведениях романтиков, начиная с йенской школы, дополненное еще и христианским представлением о Боге, концепцией Веры, и рождает в сознании художника комплекс фаустианских противоречий, обогащенных представлением о том, что материалом для искусства и его формой должна быть мифология. В работе «Философия искусства» Шеллинг утверждает, что целью искусства должно стать создание новой, авторской мифологии. По выражению Ф. Шлегеля это будет «бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных». Путь к созданию такого произведения лежит через познание «сокровенных глубин духа». Именно в этом и заключается формула фаустианства.

Центром поисков в области новой мифологии становится драматическая поэма Гете «Фауст», текст которой послужил источником для огромного количества произведений композиторов XIX века самых различных жанров: романсов, увертюры, балета, симфонии, опер, кантатно-ораториальных сочинений.

После гетевского произведения образ Фауста начал осознаваться как символ человеческой личности, как одна из основ новой европейской культуры, он воплощает в себе общечеловеческое стремление к неизведанному и неустанно действует, не задумываясь над сутью своих, в основном зловещих, поступков. Представляя собой синтетический образ, он явился гигантским обобщением и отражением европейской культуры на протяжении нескольких эпох — от позднего средневековья и Ренессанса до современности. Спутник гетевского Фауста, — острый, иронический скептик Мефистофель, — символизирует преломление метода «романтической иронии», провозглашенного еще Ф. Шлегелем. Гетевский дьявол — философ и интеллектуал, он масштабен, инициативен, умен, но его логика словно вывернута наизнанку. Поэтому любая бесспорная истина превращается в двусмысленный парадокс, становясь источником зла.

«Фауст» Гете является полижанровым произведением, вмещающим в себя черты мистерии, моралите, миракля, трагедии, эпической поэмы, мешанской, исторической, философской драмы, рыцарского романа, классической комедии, фарса, маскарадного действия, волшебной оперы. Гетевский «Фауст» вообрал в себя литературные (Фаусты Народной книги, трагедии Марло, пьес Мюллера и Лессинга, романа Клингера), сказочно-мифологические (античные, библейские, средневековые мифы, легенды) источники, философские, религиозные, социальные

идеи. «Фауст» намечает сквозные романтические мотивы, темы и образы (любви, странничества, одиночества, искушения, искупления и т. д.).

Гетевский метод сродни будущей вагнеровской контаминации, что, несомненно, должно было привлечь пытливого, непрестанно ищущего новое А. Бойто. Он сохранил в своей интерпретации особенности гетевского шедевра как сложно организованного мифологического поля драматургических пластов, пространств, времен с резкой сменой сцен и образов, перелетом через времена, калейдоскопом реальных, мифологических, аллегорических персонажей. В отличие от оперы Гуно, написанной десятью годами ранее и ориентированной на первую часть бессмертной трагедии Гете, в опере «Мефистофель» А. Бойто предложил совершенно иную сценическую и концептуальную версию.

Второй раздел главы «Художественная концепция и драматургия оперы Бойто "Мефистофель"» посвящен комплексному анализу этой оперы. В диссертации намечены подходы в исследовании поэтической основы произведения (либретто) и его замысла, драматургии и интонационных процессов, принципов симфонизации и жанрового синтеза на фоне иных версий «Фауста» Гете в оперном, оперно-ораториальном жанрах XIX века с целью глубже выявить оригинальность интерпретации гетевского «Фауста» в опере Бойто.

В отличие от многих предшественников и современников, обратившихся к сюжету драматической поэмы Гете, Бойто стремится сохранить основную канву первоисточника. Он в значительной степени ориентируется на вторую часть поэмы, наиболее сложную, с ее философско-символическим аспектом и развернутым сюжетом, данным у Бойто в сжатом виде, что придает действию лаконизм и стремительность. В результате поэтическая основа оперы сохраняет важную для Гете проблему духовного обновления личности и путь к нему через постижение эллинской культуры, что находит свое воплощение в четвертом действии оперы «Ночь классического шабаша» с выделением образа Елены. В опере Бойто проблема фаустианства решается в аспекте противоречия Веры — Неверия. Осознав бесплодность своих исканий, Фауст путем покаяния и молитвы обретает высший смысл жизни в вере. Так смещаются смысловые акценты первоисточника, и концепция «Мефистофеля», где Маргарита, а вслед за ней и Фауст, на грани жизни и смерти достигают просветления, приобретает ярко выраженный религиозный аспект.

Художественный результат, полученный Бойто, пересекается с достижениями мифологического театра Вагнера. Опера Бойто блистательно наследует черты религиозно-философской трагедии, окончательно сложившиеся в творчестве Вагнера, и поэтому включает ряд особенностей: наличие символического ряда драматургии и развитой системы символов, персонификация их во внешнем и внутреннем действии; дискуссионный характер драматургии (дискуссия вокруг кардинальных проблем бытия, жизни и смерти); выделение этической проблематики, обсуждение проблем веры. Присутствует иерархическое восхождение драматургических процессов, когда каждый следующий этап вбирает предыдущие и восходит на новую драматургическую ступень (высшим моментом является зона катастрофы — зона просветления как особый тип развязки)<sup>1</sup>; элементы религиозного ритуала и зоны медитации; мистические зоны или даже мистический уровень в драматургии.

Большое воздействие на драматургические процессы «Мефистофеля» оказывают жанры религиозно-средневекового театра (литургическая драма, моралите,

<sup>1</sup> Иерархичность и вертикальная векторная ступенчатость в драматургии разработаны Г. Е. Калошиной

миракль, мистерия) и духовной оратории. Как в мистерии, в опере Бойто выстраивается христианское трехуровневое пространство: рай - комплекс небесных сил и образ Творца; негативная мистериальная зона — ад, Мефистофель и комплекс шабаша (ведьмы, колдуны, сирены, коретиды); и человек между ними (Фауст, Маргарита, Марта, Вагнер, народ). Временные процессы симультанны; происходит персонификация религиозных и моральных символов: Бог — символ добра, блага, веры, Мефистофель — символ зла, разрушения, неверия. Еще в XIV веке мистерия вобрала в себя черты литургической драмы, миракля, моралите. В опере Бойто мы можем наблюдать интересный тип совмещения признаков всех видов средневекового театра. Спор Бога и Дьявола о сущности человека, который должен разрешиться на примере жизни Фауста, сближает оперу с драмой средних веков — **моралите**, где героем являлся человек, его пороки и добродетели в виде аллегорических персонажей вступали между собой в прения, и жизнь человека представляла перед зрителем в символическом сюжете театрального действия. На небе между Богом и Дьяволом происходит спор, который повторяется в сцене договора между Фаустом и Мефистофелем на земле. Кроме того, опера Бойто тесно соприкасается с **мираклем** - жанром, где все конфликты разрешались благодаря вмешательству божественных сил, и весь сюжет оборачивался назидательной историей о милосердии Бога, готового простить самого закоренелого грешника, если он раскается и уверует в небесные силы. Традиционны для миракля и **литургической драмы** персонажи: Бог, Дева Мария, ангелы.

В полиструктурной музыкальной драматургии оперы выделяются несколько драматургических пластов: I. Символический вневременной, на этом уровне дискутируется философская и религиозная проблематика и формируется основная концепция (вневременной пласт связан со временем вечности); II. Драматический-действенный, выраженный в системе внешних конфликтов (сценическое время — время совершения события); III. Лирико-психологический, воплощающий психологические конфликты (психологическое время — время переживания события); IV. Этико-нравственный, связанный с духовными исканиями личности, борьбой в сфере духа (медитативное время)

**Центральный драматургический конфликт — символический — конфликт Божественного и Демонического.** Он экспонируется в Прологе, который разворачивается вне времени и пространства, во вселенских космических сферах, где господствует время вечности. Представлен развитой системой символов-оппозиций: Божественное — Демоническое, Рай — Ад, космос — хаос, свет - мрак, жизнь - смерть, день — ночь, добро — зло, гармония — дисгармония, созидание — разрушение, вера — неверие, истина — заблуждение.

Драматургические процессы оперы несут на себе печать закономерностей музыкальной композиции, как это уже было в театре Вагнера. Театральная композиция оперы включает в себя элементы сонатности высшего порядка. В развитии действия — два этапа, каждый из которых построен по законам трехчастной формы. На первом — **экспозиционном** — этапе представлены основные образные сферы, осуществляется завязка и развитие сюжетных линий. Экспозиция оперы имеет трехчастную форму, в центре которой - реально-действенные сцены, происходящие на земле, окруженные инферральными сценами «Пролога в небе» и «Ночи шабаша», являющейся симметричным отражением «Пролога в небе». Третий, четвертый акты и «Эпилог» — **разработка и реприза** сочинения, где сталкиваются основные образные и тематические сферы и осуществляется развитие и развязка сюжетных линий. Этот этап также имеет трехчастную форму, в центре которой, наоборот, — мисти-

ческий план в эпизоде «Ночь классического шабаша» (IV д.), который обрамлен третьим актом «Смерть Маргариты» и «Эпилогом "Смерть Фауста"». В момент кульминации в III д. и «Эпилоге» земной план переключается в inferнальный и драматургическую основу составляют поединки-столкновения двух образных сфер: божественной и демонической. В музыке это зоны столкновения полярного тематизма.

Музыкально-тематические обобщения осуществляются через разветвленную систему **симфонизации**, в которой Бойто выступает наследником немецких и итальянских традиций: Вагнера (**система лейтмотивов**), Верди (принцип **обобщения через жанр, интонационные сферы героев** - божественной, Фауста, Мефистофеля, Маргариты, Елены). Однако есть и оригинальный симфонический прием. Мы назвали его принципом **двойничества**, игры (в чем сказывается начальное пари Бога и Мефистофеля). Помимо этого Бойто использует прием мотивно-тематической **эмблематики**, сложившийся у Дж. Мейербергера, когда развернутая законченная тема, характеризующая ситуацию, становится ее обобщенным выражением, репрезентирует ее в нашем сознании<sup>1</sup> и представляет этот эпизод на тематическом уровне в симфоническом процессе целого. К таким «эмблемам» относятся: тема колоколов в первой сцене I д., тема сада в первой сцене II д., тема классического шабаша в IV д. и тема шабаша во второй сцене II д.

Опера Бойто «Мефистофель» демонстрирует совмещение особенностей религиозно-мифологического и мистериального театров. В драматургии, композиции и тематических процессах оперы обнаруживается многослойная структура мифа. Это позволяет сделать предположение, что опера «Мефистофель» является самобытным аналогом театра Вагнера. Далее мы показываем, что, синтезируя в себе традиции литургических действий и церковных жанров, закономерности мифологического театра Вагнера и традиции итальянской оперы, сочинение Бойто есть уникальный **феномен целостной реализации концепции христианской трагедии**, своего рода единственный в мировом оперном репертуаре.

В первом разделе третьей главы «**История и миф в опере Бойто "Нерон"**» — «Историческая проблематика в традиции итальянской оперы» — рассматривается генезис исторических жанров, становление их в условиях итальянской оперной культуры и особенности развития во второй половине XIX века. В начале главы представлена эволюция оперных сочинений на историческую тему, начиная с эпохи барокко. Автора интересуют принципы театральной драматургии, оказавшие воздействие на этот процесс. Особый акцент мы делаем на анализе исторических концепций эпохи Просвещения, затем начала XIX века: В. Гюго, итальянских романтиков, В. Скотта. Последний был ярким представителем «художественно-аналитического подхода к прошлому»<sup>2</sup>. Концепция «квантования времен» В. Скотта, дополненная положениями Д. Лихачева и Л. Гумилева, описана в монографии Черкашиной. Историческое событие рассматривается в трех проекциях: «история как прошлое», «история как настоящее» и «история как будущее». «Квантом восприятия истории» является некая неделимая «целостность исторического бытия»<sup>3</sup>. художе-

<sup>1</sup> Такими в «Гутенотах» Мейербергера являются тема пира в I д., хорал Лютера в сцене с Марселем, тема заговора в IV д.

<sup>2</sup> Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. — Киев: Муз. Укр., 1986. С. 39.

<sup>3</sup> Там же. С. 39



ственное воссоздание «образа эпохи» требует согласования времен. В данном исследовании мы используем интерпретацию идей Черкашиной, предложенную в работах Г. Калошиной<sup>1</sup>.

Скриб, Обер, Мейербер закрепили в музыкальном творчестве эти концепции. Но при этом каждый создал свой вариант «большой» французской исторической трагедии, нашедшей отражение как в творчестве Вагнера («Риенци»), так и в итальянской культуре — операх Россини, Беллини, Доницетти, операх Верди 40-х годов, отдельных его же сочинений 50–70-х годов: «Трубадур», «Заговор Фиеско в Генуе», «Дон Карлос», «Аида». На драматургию опер Россини («Вильгельм Тель») и Беллини («Норма»), написанных на легендарные сюжеты, оказывают воздействие еще и черты мифа. Каждая из них содержит символический драматургический ряд.

Задачей второго раздела главы - «Исторические и мифологические источники, общие принципы драматургии оперы Бойто "Нерон"» — стал анализ «Нерона» в контексте указанных принципов В. Скотта и В. Гюго. Эпизоды жизни Древнего Рима часто «питали» сюжеты на протяжении всей истории развития оперы. Рим, как средоточие пороков в представлении христиан, получает именно такую трактовку в большинстве оперных жанров, что особенно характерно для представлений барокко и возобновлено в традициях романтической оперы. Крушение языческой цивилизации подается через центральный образ героя — беспощадного и кровавого тирана, отягощенного грехами. Отсюда такое внимание к фигуре Нерона, обнажившей не только ложные устои государственности и кризис веры, но и суть противоречий античной личности. В оперном искусстве первым к этому сюжету обращается К. Монтеверди, затем А. Страделла, А. Скарлатти, Г.-Ф. Гендель. XIX век приносит сразу два масштабных творения — оперы А. Рубинштейна (1875 г.) и А. Бойто (1924 г.).

При всех отличиях, в сочинениях Монтеверди, Рубинштейна, Бойто есть ряд общих черт, проявившихся уже у Монтеверди: 1) предельная многоплановость и насыщенность действия, сложное переплетение основных конфликтов, сгруппированных вокруг образа Нерона, дополненных второстепенными сюжетными линиями; 2) принцип микрокадра и «монтажа» (как бы стихийное соединение эпизодов); 3) система множественных контрастов, особенно часто происходит переключение и сопоставление остро трагедийных эпизодов с лирическими или сатирическими, как у Монтеверди, психологических сцен у Рубинштейна и Бой-

<sup>1</sup> 1. Принцип «история как прошлое» предполагает наличие исторической дистанции. При этом необходимы: точная хроникальность, которой должны быть подчинены избираемые для показа ситуации; достоверность исторической правде положений, характеров, в том числе домысленных и созданных воображением автора; детальное соответствие декораций, костюмов, введение дополнительных примет эпохи (в тексте, музыке). Это корреспондирует с требованием показа местного колорита в концепции Гюго.

2. Прошлое, показанное «как незавершенное настоящее», характеризуется двумя закономерностями драматургии: 1. принципом поведенческой и ситуационной непредсказуемости, заимствованным романтиками в театре Шекспира; 2. накоплением конфликтных ситуаций и типов конфликта от начала к концу произведения. «Герои словно бы изолировались в своем настоящем, жили им, не охватывая всей цепи событий, зато свободно ориентируясь в нюансах текущего момента» (Черкашина. С.39).

3. «История как будущее» связана с особенностями эмоциональной оценки событий (глазами героя-романтика, рефлексивного и психологически реагирующего на происходящее), что накладывает отпечаток на образы самих героев, представленных через систему сложных внутренних конфликтов и интенсивном их развитии на протяжении произведения. Последнее перекликается с драматургией антигез Гюго.

то с массовыми; 4) наличие в том или ином виде символического ряда в сложной системе драматургических линий и пластов. Если у Монтеверди это - наследие античной трагедии и средневековой мистерии, то у Рубинштейна и Бойто — явное воздействие мифологического театра Вагнера, столь любимого обоими

«Нерон» возник на огромном фундаменте исторического и психологического исследования римского мира. В процессе работы Бойто изучил большое количество источников, потому что считал, что только из них могла быть извлечена верная и точная среда. Он исследовал «Анналы» крупного римского историка Тацита, «Жизнь двенадцати цезарей» римского историка и писателя Светония, «Десятикнижие» римского историка Диона Кассия, «Иудейские древности» Иосифа Флавия, страницы философа-стоика Сенеки, древнегреческого писателя-сатирика Лукиана, римских писателя-сатирика Петрония, поэтов-сатириков Персия, Ювенала, Марциала, и все произведения христианских писателей вплоть до «Деяний Апостолов» и «Апокалипсиса». Такое количество древних манускриптов не использовал ни один итальянский композитор XIX и XX века, не говоря уже о XVII и XVIII веках.

Поражает широта охвата исторической панорамы, представляющей подлинный срез всех социальных слоев и сословий эпохи<sup>1</sup>. Рисуя яркую картину римского общества I в. н. э., Бойто в соответствии с принципом «истории как прошлого» насыщает ее реалиями того времени: гладиаторские игры, преследование первых христиан, культ цезарей - обожествление императоров, как специфическая особенность римской религии. Он включает в действие своей оперы и такой яркий исторический эпизод, как пожар Рима, спаливший три четверти города и происшедший в ночь с 18 на 19 июля 64 года. Исторически реальные многие главные действующие лица оперы: Нерон, Симон маг, Рубрия. У Светония Бойто почерпнул и некоторые сюжетные повороты, мотивы поведения персонажей.

Основной конфликт оперы — дуалистическое противопоставление Добра и Зла (как Божественное и Демоническое в «Мефистофеле»), отражающее мировосприятие самого Бойто. В «Нероне» эти конфликтные сущности человеческого бытия не только персонифицированы действующими лицами — Нерон и Фануэль, но представлены противопоставлением прошлого — уходящей цивилизации языческого, римского мира — христианскому миру будущего. Здесь же дано социальное окружение каждого из антагонистов: Нерона сопровождает двор льстецов, жрецов, военных, музыкантов и танцовщиц, в то время, как Фануэля — община христиан. Налицо как социально-исторический конфликт, так и его мифологическое обобщение. Религиозное столкновение исторически противостоящих социальных слоев общества заставляет вспомнить «Гугенотов» и «Пророка» Мейербергера, мифолого-символический аспект противостояния добра и зла присутствовал в театре Вагнера и самого Бойто, в «Фауст»-симфонии Листа, фаустианских сочинениях Шумана, Берлиоза, Вагнера.

В драматургии «Нерона» представлены три основных уровня (**надвременный символический, внешнедейственный и внутреннедейственный**), разделяющиеся на шесть конфликтных пластов. На глубинном драматургическом уровне дан **философско-символический** конфликт двух миров: языческого и христианского. На первом плане пульсирует напряженно-драматический внешнедейственный пласт, выражен

<sup>1</sup> Представлены «августинцы», преторианцы, германская гвардия, гладиаторы, бестиарии, лучники, мимы, продавец идолов, восточный купец, начальник школы гладиаторов, прохожие, клиенты, слуги, танцовщицы, рабы, энеаторы, кифаристы, аведы, жрецы, ликторы, христиане, и так далее

ный в сложной системе внешних конфликтов и личностных взаимодействий. Этот уровень драматургии призван воспроизвести **«историю как настоящее»**, историю как спонтанный процесс, в котором прихоть жестокого и безумного правителя может изменить закономерный ход событий. «История как случайность» — характерная версия объяснения исторических процессов, возникшая в недрах романтической эпохи. Внешнедейственный уровень многогранен. Важнейший ряд — система конфликтов субъектов истории — социальных групп. Это — социальные конфликты, отражающие в себе в той или иной степени религиозный конфликт язычество — христианство: народ — император, конфликты социальных групп (рабы и все остальные, императорское окружение — городской люд). Проекция социальных конфликтов — десять конфликтных сюжетных линий, образующих систему личностных взаимодействий: Нерон — Фануэль, Астерия — Нерон, Рубрия — Фануэль, Нерон — Симон маг, Фануэль — Симон маг, Астерия — Симон маг, Нерон — Рубрия, Астерия — Рубрия и др. Внутреннее действие разделяется на три пласта: а) лирико-психологический, ибо каждый из главных героев, включая Нерона, имеет свою систему внутренних психологических конфликтов; б) этико-нравственный пласт, связанный с духовными исканиями, сомнениями личностей, борьбой в сфере духа, столкновением идеалов в сознании и подсознании героев, порождающих психологические конфликты, например, у Рубрии; в) мистический инфернальный пласт, имеющий самостоятельное значение.

В результате анализа мы установили, что в «Нероне» проявляются черты жанра французской «большой» исторической оперы: исторический сюжет, развернутые декоративно-зрелищные формы и богатый костюмно-исторический антураж, пять действий. Кульминацией многих актов являются яркотеатральные массовые сцены, завершающие каждое действие: великолепный императорский кортеж в конце I д., сцена разрушения храма в конце II д., пожар Рима в конце I-й картины IV д., сцена бреда, призрачных видений Нерона в конце Ud.

Это дополняется чертами психологической драмы, предсказанной В. Гюго, но достигнувшей расцвета в творчестве В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини: острая интрига, резкое противопоставление Добра и Зла в психологии персонажей, их рефлексивность и повышенная эмоциональность. Психологизация **истории** — характерная особенность трактовки исторического в музыкальном театре Италии второй половины XIX века, и в этом смысле «Нерон» Бойто «вписывается» в традицию. Психологический пласт реализует срез «истории как будущего» — третью проекцию исторического бытия в пространстве сочинения.

Однако мифологичность мышления самого Бойто делает невозможным воплощение сюжета о Нероне в чистом историческом жанре. **Мифологизация истории** — тот особый принцип, который выделяет «Нерона» Бойто из большого ряда исторических опер эпохи романтизма. Этот принцип не только не противоречит исторической специфике сочинения, но, напротив, с его помощью Бойто показывает дух времени, вскрывает особенности мышления и верований древних римлян в ту эпоху, когда мифология была формой общественного сознания. Внутри исторического театра Бойто «вибрирует» большой «пучок» мифологических образов, аллюзий - античных, христианских, фаустианских, - углубляющих историческую концепцию. Главное действующее лицо, Нерон, воспринимается и как мифологический персонаж античной трагедии, Орест, убивший собственную мать и преследуемый злобными Эриниями. Призрак матери Нерона, Агриппины, «ведет

себя» как злобный и мстительный дух, которому Нерон приносит жертву. На противоположном полюсе — христианский священник Фануэль, образ, вызывающий ассоциации с Христом и апостолом Петром. Сцена задержания Фануэля аллегорично ассоциируется со сценой в Гефсиманском саду. Симон маг, совершающий магические обряды на протяжении первого, второго действия оперы — яркая фигура, давшая мощный импульс развитию фаустианской мифологии. Образ Астерии является целиком продуктом мифологической фантазии композитора. В своем облике (шея, опутанная змеями, факел) героиня Бойто синтезирует воедино целый ряд могущественных ужасных древнегреческих богинь: Гекату, Селену, Эриний. Ее имя заимствовано у титаниды Астерии, сестры Перса. Появление Астерии ночью на кладбище у дороги, вызывающее панический ужас у Нерона и его спутника Тигеллина, ассоциируется с богиней Гекатой. Одна из важных характеристик синхронистического мифологического времени — предопределение будущего в прорицаниях, — драматургический прием, часто используемый Вагнером в его мифологическом театре. В «Нероне» Бойто тоже есть подобный прием, что сближает сочинение с античной трагедией Рока. Зловещее пророчество помещено в самом начале действия.

К обязательным признакам мифа (и мифологического театра соответственно) нужно отнести ритуальные эпизоды, которые совершают на протяжении всего действия оперы и язычники, и христиане. В римской религии сохранялось много первобытных магических черт, что подчеркивается в сюжетной основе оперы Бойто (магический обряд погребения урны Агриппины Нероном в I д., обряд перед магическим зеркалом, инсценированный Симоном магом, во II д.). Христиане тоже совершают свои обряды. К таким ритуальным эпизодам относятся молитва Рубрии «Отче наш» на могиле (4 сцена I акта), «Нагорная проповедь» в интерпретации Фануэля (1 сцена III акта), а также эпизоды, когда христианки плетут венки и гирлянды из цветов (там же), или разбрасывают цветы: Рубрия — на могиле (4 сцена I акта), все вместе — под ногами Фануэля (в заключительной сцене III акта). I картина IV акта («Оппидум») — замкнутое пространство Цирка, где правит бал Сатана — Нерон, талантливый режиссер-постановщик массовых зрелищ, выражаясь современным языком. Это — триумф смерти, апофеоз Зла. Сцена казни христиан решена Нероном как казнь мифологической Дирки, а казнь Симона Мага — как полет и падение мифологического Икара.

Помимо прочего в «Нероне» есть и черты гротескной трагикомедии, рождающейся в конце XIX века и характерной для драматургии сочинений С. Прокофьева, Д. Шостаковича следующего, XX века, как показано это в исследованиях Н. Бекетовой. Все второе действие оперы (часовня, где Симон маг насмехается вместе со своими сообщниками над верующими и разыгрывает отвратительный фарс для Нерона) пронизано острой бойтовской иронией и возвращает нас к театру Монтеверди.

В «Нероне» также проявляются черты нового, важнейшего для искусства XX века направления, — экспрессионизма. Бойто максимально приблизился к экспрессионистской трактовке сюжета и центральных образов трагедии Нерона и Астерии. Это проявляется в постоянном болезненно-взвинченном состоянии Нерона, воспринимающего окружающее сквозь призму реального, то галлюцинирующего сознания. В поведении Астерии отсутствует разумное осмысление поступков, она живет инстинктами, мистическими видениями, обуреваемая всепоглощающей, патологической любовной страстью, предваряя образы Саломеи в музыкальной драме Р. Штрауса, Женщины в монодраме «Ожидание» Шенберга, сатанический образ Луду у Берга.

Органичное сочетание в лице Бойто композитора и либреттиста позволило

ему точно распределить в «Нероне» «уалы» развития сценического и музыкального действия, найти соотношение между психологическим планом драмы и «внешним» действием. Важным драматургическим фактором в «Нероне» является сценический темпоритм, который регулируется переключением ускоренного (внешний, событийный ряд) и замедленного (внутренний, лирический и медитативный ряды) временных потоков, «надвременного» (остановка) сценического времени.

Третий раздел главы посвящен анализу музыкально-драматургического и симфонического процессов, а также вокальных форм оперы. Музыкально-драматургическое развитие в «Нероне» — образец логики и целеустремленности, это неуклонное движение от завязки через ряд перипетий к кульминации и развязке. Сочинение строится по вагнеровскому принципу: единицы действия — сцены с непрерывным развитием, музыкальный процесс «перетекает» из одной сцены в другую, соединяя все сцены внутри действия. Бойто почти отказался от традиционных оперных форм — арий, дуэтов, заменив арии монологами, а дуэты диалогами. Спорадически возникающие традиционные оперные формы в виде тематических обобщений — молитва, песня, ариозо, — способствуют композиционной организации целого или его частей. Динамика сквозного развития подчеркнута рядом приемов как на уровне поэтико-текстовой драматургии, так и музыкальным рядом, образующим собственную музыкальную концепцию. Бойто виртуозно прорабатывает специфические приемы Верди-драматурга<sup>1</sup>: взаимодействие фона и действия, принцип накопления музыкальных контрастов и конфликтов, как отражение драматургических процессов в музыкальных.

Драматургия состоит из ряда взаимодействующих ярусов, слоев или пластов, полифонически наслаивающихся, взаимопроникающих друг в друга, выявляющихся друг через друга. Все сочинение представляет собой разветвленную полифоническую композицию с множественными тематическими слоями и напластованиями. Бойто наследует здесь традиции как Вагнера (централизованная система симфонизации, выраженная в системе лейтмотивов, континуальный симфонический процесс), так и особенности итальянской (принцип обобщения через жанр, интонационные сферы героев, единичные, но важные по значению лейтмотивы) и французской (темы-«эмблемы» ситуаций) опер. Среди жанровых элементов оперы преобладают марш, фанфара, канцона, григорианский хорал, скерцо и тарантелла. Симфоничность процесса развития в опере подчеркнута обилием интонационно-тематических арок, наличием нескольких указанных ранее музыкальных пластов развиваемого материала, тонально-гармоническими и фактурными связями.

Музыкально-тематические обобщения связаны с принципами «цепной структурной симфонизации» (термин Г. Калошиной), когда каждый раздел образует собственную композицию и интонационно, ритмически или тематически связан с последующей сценой. Композиция оперы представляет собой самодвижение форм некоей грандиозной сюиты, все разделы которой взаимосвязаны. Например, большинство сцен I акта композиционно организованы по принципу простой трехчастной формы, так как в конце каждой из них повторяется музыкальный материал начала сцены, что создает признаки симметрии. Система тематических реприз (интонационных арок) охватывает целостную композицию. Не только краткие музыкальные мотивы, но и большие оперные формы приобретают лейтмотивное значение. Каждый из героев имеет индивидуальный комплекс тематических элемен-

<sup>1</sup> Указаны в работах и лекциях Г. Калошиной по творчеству Дж. Верди.

тов. Например, партия Нерона характеризуется широкой палитрой средств: преимущественно возбужденно-нервной или сухой «деловой» приказной декламацией, с диапазоном от выкрика до задыхающегося шепота, жестким инструментальным типом тематизма с интонациями тритона и секунды на фоне пустых кварт и квинт, сложными аккордовыми комплексами — диссонантные нон- и квартквинтаккорды с секундами и септимами. Маниакальность императора подчеркнута назойливыми повторами в разных ритмах, многократно варьируясь, одного и того же интервала, в его партии присутствуют повелительная фанфара, марш, сарабанда, ломбардский ритм, элементы ламенто в моменты, когда его обуревают чувства страха или когда он «пародирует» (генерирует в себе) образ страдания. В эпизодах издевательств над людьми у Нерона появляется еще и жанр скерцо. Так композитор соединяет в одном герое личность психически неустойчивую, жестокую, циничную, но жадную наслаждений и власти. В моменты экзальтации у него появляется напевная кантилена и ариозность. Приближенные Нерона в своих вокальных характеристиках «отражают» своего повелителя, искажая и видоизменяя его тематизм. У Астерии тот же комплекс варьируется, поскольку ее декламация опирается на неустойчивые, но красивые нонаккорды, мягкие диссонансы. У Астерии нет марша, но есть романсность и ариозность. Ее кантилена страстная и насыщенная, а декламация импульсивная и яростная. Партии Фануэля и Рубрии соединяют культовый пласт, классическую гармонически возвышенную кантилену и оперную романтическую кантилену с ораторским речитативом и гимничностью у Фануэля, народно-жанровой песенностью и возвышенным «аризонным» хоралом у Рубрии. Для создания образа Симона мага и связанной с ним мистической сферы Бойто обращается к средствам полифонии эпохи барокко: тематизм типа ядра-развертывания и фигурированные принципы его развития.

Народ Рима, дифференцированный на отдельные группы (прохожие, свита Нерона, девушки, гладиаторы) охарактеризован народно-жанровым пластом, создавая живописный исторический фон, на котором развертывается динамичное трагическое действие. В музыкальной драматургии оперы этот пласт параллелен действию или контрастно в него вторгается. Результатом драматургической поляризации фона и действия, а на музыкальном уровне — переплетением выразительных средств музыкальной драмы и бытовых жанров, становится стилистическая контрастность разных жанров, представленных целой серией народных песен, танцев, маршей. Так, гладиаторы находят свое обобщение в оркестровых темах, в основе которых — синтез жанровых элементов фанфары и марша. В «Нероне», как и в «Мефистофеле», Бойто использует и принцип музыкально-тематической эмблематики, например, музыкальной «эмблемой» первой сцены I акта становится хор прохожих «Песнь любви» (за сценой) Вторую сцену I акта обрамляет лейтмотив ужаса Нерона

Таким образом, «Нерон» А Бойто представляет собой уникальный феномен в истории музыкального театра. Синтезируя различные национальные типы театра (французский театр Ф. Обера, Дж. Мейербера, итальянский театр В. Беллини, Дж. Верди, немецкий мифологический театр Р. Вагнера), разнообразными жанровые модели оперы эпохи романтизма («большая» историко-героическая романтическая трагедия, психологическая трагедия, христианская трагедия, трагикомедия), Бойто интегрирует в сочинении барочный, позднеромантический и классический стили, художественные тенденции рубежа веков: романтизма, натурализма, символизма, экспрессионизма.

В заключении — «Культурно-исторический синтез в творчестве Аригго Бойто» — проводится мысль о том, что театр А Бойто — уникальное явление в мировой

художественной культуре и, тем более, в художественном наследии Италии. Именно в его творчестве осуществляется тот невероятно полнокровный культурно-исторический синтез, который в ряду его современников был осуществлен только в театре Р. Вагнера.

Два столетия итальянская опера жила под знаком «плохих либретто». Будучи одаренным поэтом и талантливым композитором, Бойто первым в истории музыкального искусства Италии создал гениальные либретто, адекватные музыкальному замыслу, театральные шедевры в «Нероне», «Мефистофеле», «Геро и Леандре», в шекспировских операх «Отелло» и «Фальстаф» Верди, «Гамлет» Фаччио, «Джоконда» Понкьелли. Талант выдающегося поэта непрестанно заставлял его устремляться то к мистрии символистского толка (в 1860 году, когда символизма еще не было ни в литературе, ни в музыке), то к мифологическому экспрессионизму и натурализму в «Нероне». Мысль вела его в XX век, вела целеустремленно и неудержимо. Он опережал свое время в русле и национальных, и общеевропейских традиций.

Каждое его сочинение представляет собой многослойный и объемный культурно-исторический синтез, и прежде всего, синтез культурно-исторических пластов от античной, христианской, культуры эпохи Возрождения — к культуре рубежа XIX - XX веков с ее устремлениями к символизму, экспрессионизму, неоклассицизму, веризму (натурализму). Сохраняя пафос идей свободы и национального единства итальянского Рисорджименто, он соединяет традиции итальянской оперы XIX века в ее наиболее совершенных образцах предшествующего периода (Россини, Беллини), современников (Верди, Понкьелли) с традициями исторической романтической «большой» французской оперы, и, главное, с достижениями мифологического театра Вагнера, претворяя концепции религиозно-философской трагедии («Мефистофель»), мистрии («Сестры Италии») и историко-мистериального театра («Нерон»). Его сочинения отличает полижанровость как синтез внемузыкальных и музыкальных явлений, возникавших в разные исторические эпохи: литературных, драматических поэм с музыкально-театральными жанрами и с чисто музыкальными жанрами симфонии, балета, симфонической поэмы.

Стилевые процессы опираются на обширное музыкально-тематическое поле с активным диалогом тематических комплексов средневекового происхождения (грегорианский хорал, секвенции, гимны), эпохи Возрождения, барочных риторических формул и других инструментальных комплексов этой эпохи, итальянской песенной и танцевальной фольклорной традиции, различных видов романтической оперной кантатены и декламации с инструментальным тематизмом сложно-хроматического характера, синтезом мажоро-минорных систем, близких позднеромантическому языку (Вагнер, Штраус) и атональному конструктивизму (Шенберг, Берг).

Основные положения диссертации отражены в следующих печатных работах:

1. Концепция религиозно-философской трагедии в музыкальном театре Ариго Бойто // От фольклора до джаза. Сб. научных статей. — Ростов н/Д: РГК, 2002. — С. 65 - 85.

2. Ариго Бойто и его оперное творчество. — Ростов н/Д: РГК, 2004. — 62 с.

Образ Нерона в трех проекциях // Историческая тематика в музыке XIX — XX веков. Сборник работ студентов и аспирантов РГК. В производстве.

92<sup>74</sup>

РНБ Русский фонд

2005 - 4

14492