

Лейла АБДУЛЛАЕВА

Памяти Эльдара Алиева

ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВЕРДИ:

ПРОЧТЕНИЕ СМЫСЛОВ.

(На примере «Риголетто» в постановке Стефана Брауншвейга

<https://www.youtube.com/watch?v=Csk48UNJGcA>).

«Если бы не Верди», что делали бы басы...» - когда-то эти слова произнес незабвенный Эльдар Алиев. Это был 2001 юбилейный год Верди, и наш с ним разговор касался спектаклей, в которых ему довелось участвовать. Он рассказывал о них не только как певец, но как артист, к тому же, человек с широким кругозором, разбирающийся в современной режиссуре. Когда в 2020 Эльдара не стало, выяснилось, что трагическая судьба постигла не только его жизнь, но и творческое наследие. Речь идет о многочисленных спектаклях, созданных, как правило, в тандеме известных режиссеров, дирижеров и исполнителей. К сожалению, сохранились записи лишь считанных из них. За эти два года, при содействии нашего министерства культуры (в частности, Фарах Аджаловой) удалось добиться лишь размещения в Youtube спектакля «Риголетто» известного немецкого режиссера Стефана Брауншвейга, поставленного в Брюсселе. В нижеследующей статье этот спектакль рассматривается сквозь призму его соответствия тем глубинным смыслам, которые заложены в партитуре Верди.

О правомерности современной оперной режиссуры прекрасно сказал в одном из своих интервью Дмитрий Черняков: цель режиссера – «добиться того, чтобы зритель хоть

на секунду почувствовал, что все это каким-то образом имеет к нему непосредственное отношение» (5). В принципе, ровно это происходит, когда какое-то художественное явление откликается в нас особым, личностным переживанием. Но думается, в данном случае речь – скорее не об эмоциях, а об интеллектуальной составляющей оперы. Последняя, вроде бы, не является в этом жанре чем-то сущностным. Между тем, опера (если мы говорим о целостном спектакле) – это, прежде всего, театр, а театр – это всегда прочтение текста, связанное с акцентированием тех или иных идей.

Успех зависит от степени осведомленности и богатства воображения постановщика и зрителя, и главный вопрос при оценке того или иного спектакля должен звучать примерно так: а это про что? (К слову сказать, убеждена, что подобный вопрос актуален при интерпретации любого произведения искусства).

Сам анализ «Риголетто» - увлекательнейшее приключение, которое касается многих аспектов, например, сравнения с первоисточником. Недаром Верди считал «Король забавляется» Гюго чуть ли не лучшей пьесой, подходящей для оперы, так как в ней содержатся столь привлекающие его резкие контрасты и драматические ситуации.

Можно сосредоточить внимание на многообразии контрастов, составляющих основу оперной драматургии Верди, на тональном плане, на музыкальном строении отдельных сцен и целого. Подобные вопросы будут так или иначе затронуты в данном исследовании, поскольку имеют прямое отношение к принципам оперной драматургии Верди, которые именно в Риголетто впервые действуют на уровне целостной концепции. В своей монографии о Верди Джулиан Будден сравнивает эту оперу по степени новаторства с Героической симфонией в творчестве Бетховена (цит. по статье Сидрит Гоше. (7). На это указывал сам композитор: в одном из писем в 1852 году Верди пишет: "Я задумал Риголетто без арий, без финалов, с чередой бесконечных дуэтов, потому что я был убежден в этом". (Переписка Верди с С. Борси 8 сентября 1852 года) (там же).

Все указанные композитором новшества имеют прямое отношение к смысловому аспекту, и подробный анализ текста оперы, посвященный ее идейной расшифровке, иллюстрирует это со всей наглядностью.

Вопрос: «про что это?» напрямую связан с определением сущности основного конфликта. И здесь, как скажут многие, разве само первоначальное название оперы «Проклятье» не указывает на ее основную тему? Вспомним слова Гюго из его знаменитого предисловия к своей запрещенной пьесе: «В основе этой пьесы — провидение. То есть – Божий промысел, перст судьбы» (2).

Трудно не согласиться со словами Сидрит Тоше: «В определенном смысле опера напоминает греческую трагедию: человек не может избежать своей судьбы...это двигатель оперы» (7). Подобная трактовка основной идеи «Риголетто» лежит на поверхности. Она заявлена с самого начала в Прелюдии, основанной на противопоставлении двух мотивов. Нетрудно усмотреть здесь тот самый внутри-тематический контраст сильного, императивного и слабого, молящего, который мы с легкой руки Конен (3) привыкли ассоциировать с противопоставлением: Судьба - Человек.

Как уже упоминалось, драматургия Верди опирается на яркие, вполне наглядные контрасты; и на протяжении всей оперы императивный речитатив первого мотива, будет выступать в качестве сильнейшего жанрового и тематического контраста окружающему его музыкальному материалу. Этот контраст будет обозначать каждый раз тот самый драматический перелом действия, который можно трактовать как роковой приговор судьбы и попытку героя бросить ей вызов.

Но есть в этой опере еще один не менее яркий и значимый контраст, действующий на всем ее протяжении, который дает пищу для различных толкований. Как отмечает Томас Мэй, «с точки зрения Верди, особенно откровенной в драматургии Гюго была кажущаяся противоречивой смесь гротеска и возвышенности, цинизма и искренности... Став основополагающим толчком для нового романтического движения, это смешение высокого и низкого было в значительной степени вдохновлено новым энтузиазмом по отношению к Шекспиру, который только начал распространяться во Франции и Италии. Как беспорядочное смешение стилей, так и психологически проникновенное богатство шекспировских пьес послужили для Верди образцом для его собственного новаторского мышления в отношении традиций итальянской оперы» (8).

О несвойственных серьезной опере элементах оперы буффа в первой сцене «Риголетто» пишет израильский музыковед Хиршберг(10). В известной монографии Галя акцентируется тот факт, что тривиальность тех или иных мелодий Верди, которую ему ставили в вину музыкальные критики того времени, всегда была обусловлена драматургическими задачами, и секрет воздействия его опер «состоит в том, что целое всегда больше суммы составных частей» (1. С.519). В «Риголетто» на одном полюсе - музыка танцевальная, моторная, нарочито простая, на другом – эмоциональный выплеск лирики и драмы. И вот именно это противопоставление рождает множество смысловых ассоциаций:

Глубинное – поверхностное;

Внутреннее – внешнее;

Духовное – бездуховное;

Личное – социальное;

Добро – Зло.

Любовь – Нелюбовь.

Постановка Брауншвейга акцентирует связанную именно с этим противопоставлением тему Выбора. «Проклятие Риголетто — это не судьба в смысле трагического фатума, а скорее нечто, что Риголетто произвел сам, став безжалостным разрушителем самого себя» (рецензия на спектакль Тристана Серфа)(9). По мнению режиссера, трагедию главного героя провоцирует он сам, «потому что он не может найти баланс в своей амбивалентности» (там же). И вот для оценки правомерности подобного толкования обратимся к партитуре. Есть ли там все это?

Начнем с Прелюдии. Давайте проследим за развитием основной темы, построенной на противопоставлении сильного и слабого мотивов. Здесь есть свой музыкальный сюжет. После мощного форте долбящего пунктирного «до» с гармонией ум.7(a-c-es- fis-a-c) ответная интонация на пьяно колеблется между его разрешением в c-moll и в Es-dur. И это самое колебание как возможность выбора между двумя тональностями рождает драматизацию, развитие, приводящее к окончательному утверждению до минора и рождению нового мотива – «мотива отчаянья». Можно трактовать его как реакцию на неумолимость судьбы, но можно – и как крах, вследствие неверного выбора.

Как метко отмечает Галь, «когда мы слушаем этот пролог, мы знаем, что произойдет нечто ужасное, а веселая суэта придворного общества...отмечена истинной меткой, что все это – ложь и интриги» (1.С.522).

Итак, яркий контраст заявлен в опере с самого начала. Неминуемая трагедия и ничего не предвещающее ее Веселье. На протяжении четырех начальных сцен (вплоть до появления Монтероне) звучат сплошные танцевальные ритмы. Конечно, их разнообразие имеет смысловую мотивацию (например, начальный четырехдольный танец оттеняет тарантельную легкость выходной арии Герцога, а менуэт знаменует галантное ухаживание за графиней Чепрано). Но отнюдь не случайно главенствует рефрен начального танца с прыжками, на фоне которого реплики действующих лиц воспринимаются всего лишь как необходимые атрибуты мира гламура. Именно подобная трактовка образа бала как символа бездуховности лежит в основе концепции Брауншвейга. Никаких красочных костюмов, никакого антуража праздника! На сцене черные ящики в форме гробов. Черно-белая световая гамма, замедленные темпы дирижера Владимира Юровского акцентируют

марионеточность начинающих по хлопку Герцога танцевальных движений женщин, каждая в своем гробу. Загубленные, мертвые души...

Герцог. В исполнении Марчело Альвареса он нарочито импульсивен и театрален. Это не тот типаж красавчика, привлекающий женщин, прежде всего, своей органичной витальностью, легкостью восприятия бытия, созданный, например, Паваротти. Типаж, который так гениально обрисовал Верди, поместив всю его партию между двумя танцевально-мажорными номерами-кредо: Балладой и Песенкой. Своеволие и капризность – вот, пожалуй, основная характеристика образа героя-любownika в данном спектакле.

Риголетто (Энтони Мур). Он – отнюдь не старик, несчастный горбун – уродец, нет, это мужчина зрелого возраста вполне расчетливый в своих действиях. Лишь красный костюм в виде обтягивающей кожи с горбом сбоку (словно некая метка) намекает на его беззащитность и уязвимость и контрастирует с серой гаммой лоснящихся костюмов безликих придворных. Он получает явное удовольствие от своей роли пересмешника: его жуткие предложения насчет возможностей нейтрализовать ревнивого мужа Чепрано сопровождаются танцем вприпрыжку между придворными.

Придворные. Этот образ как некий коллективный персонаж, воплощенный в многочисленных мужских хорах оперы, – отдельное яркое открытие композитора. Пожалуй, мало можно найти других примеров, где при помощи оперных средств так наглядно демонстрируется психология продажности и холуйства людей, приближенных к власти. Собственно говоря, продажность и цинизм как источник зла – эта одна из сквозных линий в опере. Музыкально это выражено в образах суетности и безликости. Все хоровые реплики: и начальные («Как весел наш Герцог!»), и касающиеся сплетни о Риголетто, абсолютно вписываются в танцевальный фон. И когда в конце первой сцены хор начинает, наконец, петь длинную мелодию, она скатывается к примитивному мотиву (*prio vivo*): «Все здесь радостью пылает». В данном спектакле этим последним отрывком дирижирует Риголетто. Так режиссер визуально акцентирует кульминацию сцены, после которой наступает перелом действия. Появление Монтероне воспринимается как событие, перелом действия. И главным маркером этого выступает жанровый контраст: танец сменяется речитативом. По простоте и однозначности реплики Монтероне вровень со всей предшествующей музыкой Бала. Только обозначают они противоположный полюс: там – бездумность и праздность, здесь – напоминание о Божьем суде, простой истине, которую вроде бы должен помнить каждый. Подтекст же непримиримого противопоставления этих двух сфер проясняет Риголетто, взяв на себя инициативу глумления порока над добродетелью. Впрочем, делает он это во второй раз. В первый раз он пытался показать абсурд

происходящего, когда предложил снять голову у Чепрано, за что получил только легкий укор от Герцога и недовольный шепот Придворных. На этот раз, инструментальные интонации его кривляния и ерничанья не оставляют сомнения в сути этого, с позволения сказать, праздника жизни. Вот и получается, что, по сути, весь ужас происходящего проясняет именно Риголетто (в данной постановке, кружа вокруг Монтероне и окутывая его своим плащом, он смещает на себя внимание зрителя). В этот момент во весь голос заявляет о себе тема служения Злу. Последующий затем тихий хор в ре бемоль миноре знаменует новую смену жанра: очень красивый, лирический по своей сути, в контексте всего предыдущего он воспринимается как событие внутреннего порядка, не менее значимое, чем проклятье Монтероне. Впервые (после Прелюдии) в музыке заявляет о себе психология. Тишина и ужас повисли в воздухе. Этот первый и единственный минорный хор – свидетельство некоего сдвига в сознании Придворных, вторжение в их внутренний мир чего-то сущностного: То есть в самой партитуре завязка сюжета связана с темой выбора между Добром и Злом.

Представляется, что именно в этой теме выбора – ключ к разгадке образа Спарафучиле. О гениальной находке Верди, а именно, - прекрасной мелодии засурдиненных контрабаса и виолончели в фа мажоре, контрастирующей речитативному диалогу Спарафучиле и Риголетто, написано во всех исследованиях оперы. Но давайте проанализируем эту музыку в контексте драматургии. Здесь вновь следует искать разгадку смысла в смене жанра. После танцевальности бала и театрального лейтмотива проклятья, после лирико-драматического хора придворных, подобная грустная элегичность, словно течение самой жизни, воспринимается как перевод действия в плоскость реальной повседневности, той, которая за пределами дворцов и балов существует всегда и везде. При этом, сама фигура Спарафучиле, безусловно, сопряжена с мистикой. Он, словно из ниоткуда, появляется в момент тяжелых размышлений Риголетто о проклятье, и вот (не по мановению ли той же судьбы?) шуто предлагается некий выход: авось удастся перехитрить провиденье? Кроме того, сама профессия убийцы – это, на минуточку, - брать судьбу в свои руки, ибо, что есть преднамеренное убийство, как не попытка вмешаться в Божий промысел! В таком случае, не воплощает ли в Спарафучиле – образ дьявола-искусителя (кстати, и Гюго, и Верди устами Риголетто так его и именуют). Эту ремарку брали на вооружение многие режиссеры, наделяя Спарафучиле и шляпой с пером, и шпагой, и безобразной внешностью. В постановке же Брауншвейга перед нами человек приятной наружности в элегантном черном костюме и шляпе, который говорит о своей работе как о чем-то привычном и обыденном.

Приведем отрывок из рецензии на спектакль Брауншвига в Лозанне: «...превосходный "Спарафучиле" Эльдара Алиева. Бас азербайджанского происхождения наделяет своей человечностью монстра-киллера - единственного персонажа, лишенного лицемерия». Когда-то в своем разговоре о различных режиссерских решениях опер Верди Эльдар рассказывал, что решил привнести в образ Спарафучиле в этом спектакле черты такого гдаша (руки в карманах, небрежная легкая походка), что приветствовал режиссер. А все потому, что трактовка образа здесь направлена на подчеркивание двуединства мистики и реализма. Судьба зачастую выступает в образе обыкновенного человека, случайной встречи. Свобода, естественность и в пении, и в жестах делает образ, созданный певцом, обаятельным и живым («при правильном исполнении должен быть понятен каждый слог» (1.525). Сатана – это не что-то ужасное и отвратительное, сатана – это предоставленная человеку свобода выбора. Он изящно грозит пальцем Риголетто: мол, ты мне не ври! Мне все про тебя известно! И далее, воздевая руки к небу, он недвусмысленно намекает на широкую амплитуду своих возможностей. Неслучайно на протяжении всех сцен, где он участвует, Спарафучиле прибегает к жестам дирижера.

Итак, вот оно Зло, управляющее людскими поступками: низкое «фа» на имени Спарафучиле, - не символ ли Бездны? И как продолжение темы выбора – пространственный речитативный монолог Риголетто, обращенный мысленно к Герцогу и Придворным: « вы – порождение зла и порока! Это вы сделали меня негодяем!» здесь Линия Судьбы? Безусловно! Но и линия выбора, которая очень выпукло передана в тембро-интонационном многообразии исполнения Энтони Мура.

Следующая сцена с целым каскадом лирических тем – это выступающий на первый план образ Добра, Любви, Милосердия. Взрыв счастья, солнца, любви – именно так воспринимается до-мажорная тема встречи с Джильдой. В данной постановке визуально этот момент совпадает с выходом Джильды из подземелья, где ее прячет отец. Эта лестница отчетливо визуализирует отчетливое деление на два мира. Далее следует один из лучших дуэтов в мировом оперном искусстве, смысловая объемность которого просто поражает. В разных нюансах лирики Верди умудрился рассказать и о сложных сюжетных перипетиях, и о характерах, и о конкретной ситуации. Да, конечно, все это есть у Гюго. Но здесь – тот случай, когда музыка вмиг перекидывает арку от конкретных образов к обобщению. Лирика – как повествовательность, лирика – как задыхающиеся возгласы жалости дочери к отцу, наконец, лирика – как пафос, когда речь идет о высоких идеалах. Ведь кульминация (почти гимн), к которой через серию модуляций (as –f – Des) так искусно подводит Верди,

приходится именно на тот момент, когда речь идет о жизненных ценностях: Вера, Семья, Отчизна.

А далее, в дуэте Герцога и Джильды, на арену выступает новое противостояние: Любовь – Нелюбовь. Если в обличительной драме Гюго развенчивается порочность главного героя, то в опере акцентируется не порок, а Нелюбовь как отсутствие любви. В лице Герцога перед нами целая азбука соблазнения. Ведь, как по-разному ведет себя герой с тремя разными женщинами: графиней Чепрано, Джильдой и Мадаленой! И во все эти моменты он (как заправский ценитель женщин) абсолютно искренен в своем восторге и комплиментах. Какая буря эмоций в начале его дуэта с Джильдой! Так мог начаться, например, дуэт Альфреда и Виолетты. Но дальше в маленьком ариозо «Верь мне любовь это солнце и розы» музыка скатывается к мажорному простенькому мотиву на раз-два-три. И все становится понятным. Но самое большое драматургическое открытие в этой сцене – это ми-мажорная ария Джильды «...имя милый мне назвал». Дело не только в том, что композитор дает любовную арию главной героини, эффектно используя заданную в драме Гюго ситуацию с вымышленным именем. Все гораздо многозначнее: получается, что светлая ария, с множеством колоратур, изображающая чистую, искреннюю девочку и ее первую влюбленность, в своей подоплеке опирается на факт лжи. То есть, вновь включается роковое противостояние Правды и Лжи, Добра и Зла. Режиссерская трактовка сцены представляется вполне реалистичной: и то, что кусок труднейшей арии певица поет лежа (пробуждающаяся чувственность), и то, что, удивительно в пандан музыке, желая отрешиться от всего грустного, она тушит свечи над памятником матери (все тот же черный ящик на сцене), и то, что темп колоратур чуть замедленный (героиня смакует свое состояние), ну и, конечно, вокальное мастерство Элизабет Фutral - все это воспринимается в нерасторжимом единстве.

У Верди все на ярких контрастах: знаменитейший хор придворных «Тише-тише», образ суеты как суетности и постыдных помыслов, с одной стороны, а с другой, - взрыв отчаянья Риголетто: «так вот, где старца проклятье!» На этом можно было бы поставить точку: все последующее действие – тщетные усилия противостоять судьбе. И опять это не только борьба человека с провидением, это – борьба за сохранение души. С этой стороны интересна сцена с Герцогом, открывающая второе действие, - единственная, которой нет у Гюго. Понятно, что у жанра свои законы, и лирическому тенору нужна лирическая ария, понятно, что в операх герой часто оправдывается музыкой (чего стоит Борис Годунов Мусоргского!). Но в данном случае экспрессивная прелюдия и соль бемоль мажорная ария Герцога, вносящие в его образ психологизм, - своеобразная борьба за ценности. Наверное,

тоска по настоящей любви живет в каждом, и кто знает, если бы Джильда не нашлась, мечта о ней стала бы для него чем-то сущностным, настоящим в жизни Герцога. Но на арену выступает Зло в виде придворных, переусердствовавших в своем стремлении угодить господину и спешащих похвастаться своим достижением. Пунктиры красивого хора подчеркивают «важность» их поступка. Холуйство как источник зла – эта одна из сквозных линий в опере.

Итак, балансирование Герцога на грани Добра и Зла заканчивается в пользу зла, чему свидетельство – бравурная ре мажорная кабалетта. В финале сцены режиссер акцентирует наше внимание на образе Марулло, отделяя его от толпы: ведь он тоже на микро-уровне иллюстрирует тему выбора, недаром, именно к нему с мольбой обращается Риголетто. На биполярность ценностей работает и ми минорная мелодраматическая Песенка: это не просто оттяжка-контраст перед взрывом, но и знак общепринятых при дворе правил игры. И вот противостояние взрывается восстанием против зла: знаменитым монологом героя «Куртизаны...» Как всегда у Верди, кульминационная значимость этого номера усилена контекстом. С одной стороны, он тщательно подготовлен (доминантовый предыкт) и отделен паузами от предыдущего и последующего материала. С другой, диалогическая суть этого монолога, ситуация драматического столкновения, конфликта подчеркивается сквозным строением всей сцены (яркий пример новаторства Верди). Не случайно сам монолог, три части которого – суть обращение к придворным, тонально разомкнут: c-moll – f-moll – Des – dur. Тональная реприза c-moll наступает только после сцены с Джильдой (b-moll) на лейтмотиве проклятья: «Прочь все сейчас идите!» И только после этого придворные отвечают суетливым и примитивным до мажорным хором: «детям всем и полоумным...». Это – последний (пятый) хор Придворных расставляет все точки над i: им ничто не стало уроком. Такая же рамка, как в партии Герцога (Баллада и Песенка).

Далее – сильнейший жанровый контраст: лирико-драматическая сцена Риголетто и Джильды – эмоциональное воплощение человечности и добра в их разных нюансах. Как и в первом дуэте, поражает умение Верди дать одновременно развитие и сюжетной, и психологической коллизий. Сначала ми минорная ария Джильды с ее до мажорным окончанием – печальная повесть о зарождении девической любви, далее – отчаянье Риголетто, осознавшего крушение всех своих надежд (f-moll), и вдруг на словах «Плачь же!» появление светлого Des –dur . Эта музыка надежды, молитва о милости производит ошеломляющий эффект катарсиса. Все последующее: и театральное появление Монтероне на мотиве проклятья, и бравурная кабалетта мести в As-dur окажутся на фоне этой потрясающей искренности слишком простым выходом из трагического противостояния. И

дело тут не только в житейском «Человек полагает, а Бог располагает», дело в том, что на самом деле в жизни все гораздо сложнее, и фантастика (как нечто, не поддающееся логике) состоит в принятии конкретным человеком того или иного решения.

Об этом третье действие оперы. С точки зрения оперной драматургии здесь две блистательные находки: Песенка и Квартет. Оба номера совершенны и по степени выразительности, а именно – психологической составляющей, и с точки зрения драматургии. Поместив простенький, чуть ли не опереточный мотивчик в качестве рефрена в самой трагической в опере сцене, Верди придал невероятную глубину происходящему. Именно «лицемерное и банальное»(7) "La donna è mobile" выступает очаровательным воплощением Нелюбви, Зла, которое всегда есть примитив, но которое обладает притягательной силой: во второй раз мотив действует в роли магнита для Мадалены, иллюстрируя ее решение пощадить молодого красавца («Какой он прелестный!»); и наконец, в сцене с убитой Джильдой функция Песенки – оповестить, что Герцог жив, то есть Зло не наказано.

Что касается Квартета, то задает тон в нем красивая ре бемоль мажорная тема Герцога – мелодия соблазна; этой широкой кантлене контрастируют на учащенном дыхании взволнованные реплики Мадалены и Джильды (словно бьющиеся в клетке птицы). Но драматизм музыке придает не только этот великолепный контрапункт, а смысловой контекст происходящего, когда самое прекрасное и вдохновляющее, что есть в жизни, по своей сути оказывается ложью. А если жизнь такова, то незачем жить... Очевидно, свой выбор Джильда сделала именно в этот момент. Дальнейшее было делом только стечения обстоятельств, которое есть всегда знак судьбы. И вот здесь ключевой становится фигура Спарафучиле. В данной постановке именно его образ дается крупным планом в последующей сцене: аккорды вступления звучат таинственно, сопровождая изящно – развязную походку киллера. Он как никогда естественен во всех своих жестах. И в то же время, при подобной реалистичности, в нем усилено мистическое начало: после краткого диалога с Риголетто на словах «Скоро буря здесь грянет» он воздевает руки к небу, словно это именно он повелевает небесами. Далее он дирижирует ножичком Песенкой Герцога, и по мановению этих жестов на сцене опускается и подымается огромная кровать. А ведь весь этот сатанизм есть в партитуре! Это именно Спарафучиле предложил убить первого, кто постучится в дверь. Надежды на это мало, учитывая разыгравшуюся бурю, но ту уж как карты лягут...«Вот ваш приятель: Жить оставить иль отправить?» Тема выбора... И взрывной драматизм последующего терцета объясняется не только неотвратимостью трагического исхода, но и вдохновенным намерением киллера, в угоду сестре, поиграть со

Случаем. Недаром, это – единственная развернутая мелодия во всей партии Спарафучиле. В этом ключе можно рассматривать и завывания разыгравшейся в небе грозы.

В последнем дуэте контраст лежит в плоскости противопоставления Здесь и Там: человеческого отчаянья Риголетто и молитвы Джильды о спасении его души (от этой мажорной молитвы прямая дорога к финальному дуэту Аиды и Радамеса «Прости, земля»). Вся мизансцена построена так, словно Джильда уже находится где-то над событиями, это она жалеет и обнимает Риголетто, а не наоборот. Главный объект трагедии здесь – Риголетто. Ведь Джильда для него – не просто единственное существо, ради которого стоит жить, Джильда – это некое «пространство чистоты в испорченном мире»(9), которому не оказалось места на земле и в его жизни именно вследствие его изначального выбора служить злу.

В критической рецензии на спектакль Брауншвейга автор пишет, что «бедные декорации, унылые костюмы» не отражают всего великолепия хоров и арий Верди и работают на «моральный способ прочтения произведения», так же, как и «транс-исторические элементы (красная кожа, обтягивающая тело горбуна, гробы из "Ночи живых мертвецов", сообщающие нам, что героиня - зомби, которая может освободиться от своего отца, только умерев)» (10).

Что ж, во-первых, по поводу органичного соответствия декораций и музыки, можно возразить, что пышность и праздничность музыки развлечений как символ очаровательного, манящего примитива вовсе не противоречат идее растления и зомбирования женщин. А во-вторых, вспомним, что понятие оперного текста может включать в себя и такую субстанцию, как восприятие зрителя здесь и сейчас. И в этом смысле неприемлемый критиком «моральный способ прочтения произведения» Брауншвейга в свете происходящих сейчас трагических событий, когда очень многое зависит от выбора, сделанного человеком, представляется оправданным и впечатляющим.

Список использованной литературы:

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Ростов.1998
2. Виктор Гюго. Король забавляется. Предисловие .

<https://www.litmir.me/br/?b=57035&p=13>

3. Конен В. Театр и симфония. М.1968г.
4. Сокольская А.А. Оперный текст как феномен интерпретации).

<https://cheloveknauka.com/opernyyu-tekst-kak-fenomen-interpretatsii>

5. Черняков (<https://culture.wikireading.ru/1547>).
6. И.В. Цунский. Театральная герменевтика и анализ театрального текста.
<https://ecsocman.hse.ru/data/868/566/1216/014cUNSKIJ.pdf>
7. Sidrit Tushe. Dramatic Structure of the Music of Rigoletto.
<https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/136990/SidritTushe%20opinnaytetyo%202017%20Rigoletto.pdf?sequence=1>:
8. Thomas May (<https://www.sfopera.com/blog/2020/nov/rethinking-the-elements-of-melodrama-verdis-innovative-vision-in-rigoletto/> Переосмысление элементов мелодрамы: Новаторское видение Верди в "Риголетто)
9. Tristan Cerf. Autour de «Rigoletto», la mort rôde et frappe à l'Opéra de Lausanne
<https://www.letemps.ch/culture/autour-rigoletto-mort-rode-frappe-lopera-lausanne>).
10. Tristan Cerf. Portrait. Stéphane Braunschweig, Rigoletto le maudit
<https://www.letemps.ch/culture/portrait-stephane-braunschweig-rigoletto-maudit>
11. Eric Dahan. https://www.liberation.fr/culture/1999/06/11/opera-stephane-braunschweig-epure-la-mise-en-scene-du-melodrame-de-verdi-un-rigoletto-assez-grave-ri_277171/
12. Jehoash Hirshberg The Tnchantment of Verdi's Operas/ Israel 2014