МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
Ул. Кирова 26/6 Телефон 96-69

Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
от 8-ОКТ.38 г.
Москва Газета № . . . .

546

Джузеппе Верди

К 125-летию со дня рождения

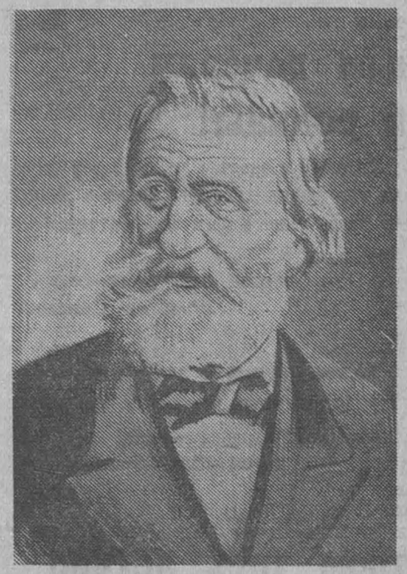
«...Такой темперамент, как Верди, дарит искусству жизненное и сильное произведение, полное золота, грязи, желчи и крови...»

Так определил творчество Верди автор «Кармен» — Бизе.

В этих замечательных словах отражается та стихийная сила, которой дышит искусство Верди. Источник этой силы — страдания итальянского народа, его борьба за национальную независимость, за освобождение от австрийского феодального ига. Великого национального художника Верди выдвинула могучая волна национально-освободительного движения, охватившего Италию в первой половине XIX в. До конца своих дней он посвящает свое творчество художественному воплощению человеческой личности, отстаивающей свое право на жизнь и на счастье. В «Риголетто», «Травиате», в «Аиде» — всюду видна эта основная идея. Не раз Верди приходилось сталкиваться с австрийской цензурой, стремившейся подавить малейшее проявление живой мысли. Но он всегда отстаивал свой замысел, предпочитал полный отказ от творческой работы любому компромиссу. Любовью к угнетенным и ненавистью к деспотизму насыщено все творчество Верди.

Верди высоко ценил исторически сложившиеся традиции, которыми жил современный ему итальянский музыкальный театр. В то же время Верди сразу же выступает как художник с яркой и сильной творческой индивидуальностью. Первая постановка «Навуходоносора» (1842 г.) произвела потрясающее впечатление. Самый сюжет этого произведения был необычен для тогдашней итальянской оперы с ее, по преимуществу, любовно-лирическим содержанием. Героическая борьба еврейского народа за право на свободное существование пронизывает все произведение. Монументальность замысла, обилие массовых сцен, сила центральных образов — все это определяет героический пафос опер молодого Верди.

Произведения 40-х годов («Ломбардцы» — 1843, «Эрнани» — 1844) явились непосредственным ответом на потребность итальянского народа в могучем героическом искусстве, в котором на первый план выступает идея гражданственности. Стремясь быть как можно ближе к реальным требованиям дня, Верди создает как бы плакатное искусство, в котором все очерчено чрезвычайно резкими штрихами. Героическому аффекту абсолютно противопоставляется лирический. Нет постепенности в выражении чувств, нет переходов в передаче эмоционального состояния действующих лиц. Установившиеся в итальянской опере формулы музыкального выражения героического и лирического начала доводятся им до крайнего схематизма. Эта музыкально-драматическая манера Верди, несмотря на свои недостатки, имела историческое оправдание. В гнетущих условиях австрийского ига эти ранние оперы Верди воспринимались почти как непосредственный призыв к революционной борьбе.



Верди
(1813—1901)

Поддерживая героический дух итальянского народа, Верди совершал дело интернационального революционного значения. В эти годы Маркс пишет редактору итальянской демократической газеты «Alba»: «Мы будем отстаивать дело итальянской независимости, мы будем вести самую ожесточенную борьбу против австрийского деспотизма в Италии, равно как и в Германии и в Польше. Братски протягиваем мы руку итальянскому народу и хотим ему доказать, что немецкий народ отвергает какое бы то ни было участие в деле угнетения,—угнетения, которое у вас ведется теми же людьми, что и у нас постоянно боролись против свободы».

В героических образах опер Верди, в борьбе порабощенных народных масс или в страданиях угнетенной личности итальянцы видели свои страдания и свою борьбу. Постановки опер Верди вызывали народные демонстрации, с трудом подавляемые австрийской полицией. Сцену забрасывали национальными флагами и цветами. На представлении оперы «Аттила» (1846 г.) слова народного вождя Аттилы: «Возьми весь мир, Италию оставь мне!» вызвали потрясающий крик всего зала — «Италию оставь нам!».

Однако сам Верди понимал недостатки своего искусства. В поисках глубокого, жизненного сюжета композитор обращается к произведениям мировой литературы. Он увлекается Шекспиром: «Он (Шекспир) — один из моих любимейших писателей, и его произведения с ранней юности всегда находились у меня под руками. Я постоянно все вновь и вновь перечитываю его»,— говорит композитор. В конце 40-х годов, Верди в тесном содружестве со своими либреттистами создает ряд опер на сюжеты творений величайших драматургов: Шекспира «Макбет», Шиллера «Разбойники» и «Луиза Миллер» («Коварство и любовь»). В каждом из этих произведений появляются, еще правда разрозненные, черты нового стиля. Образы оживают, приобретают индивидуальные черты. Луиза Миллер — это конкретная, яркая личность, она любит и страдает. И все же в этих операх наряду с реалистически очерченными фигурами нередки условные образы, идущие от старой оперной традиции. Лэди Мильфорд, придворная куртизанка из драмы Шиллера, превращена в традиционную оперную «подругу детства», смелый обличитель Фердинанд—в обычного оперного тенора-любовника.

К 50-м годам относится блестящий расцвет музыкально-драматического гения Верди. Он создает свои прославленные оперы «Риголетто», «Травиата» и «Трубадур». С новой силой раскрывается в них гуманная основа искусства Верди, его горячее сочувствие к страданиям людей, угнетенных социальным неравенством.

Выдвигая проблему реализма в опере, Верди не отказывается от исторически сложившихся оперных типов, но обогащает, придавая им индивидуальную конкретность. Риголетто, скрывающий под маской шута глубокие страдания отца; Виолетта, трагически гибнущая, «отверженная» обществом женщина; Азучена, мстящая бездушному аристократу за гибель сына, — все эти образы насыщены богатым жизненным содержанием. В противовес отвлеченным типам оперных героев более ранних своих произведений Верди создает обобщенные и в то же время конкретные и живые образы. Реалистичность художественного мировоззрения Верди широко раскрывается в наиболее драматических сценах этих опер. Неслучайно конец «Риголетто», в котором рисуется «просветление» умирающей Джильды, не удался Верди. Это примирение с несправедливой действительностью никак не вытекает из всего произведения. Лишь на шаг отступив от правды, великий итальянский реалист терпит неудачу.

Венцом реалистических исканий Верди в этот период являлась «Травиата» (1853). Эта столь популярная и любимая ныне опера при первой постановке потерпела грандиозный провал.

Трогательная история Виолетты вызвала необычайную веселость зрителей. Партию Виолетты исполняла чрезвычайно дородная певица. По сему поводу раздавались возгласы: «Какая она чахоточная? Она толста, как болонская колбаса!». Спектакль закончился под громовой хохот и свист всего зала. На следующий день Верди писал: «Кто виноват в провале оперы—я или певцы.— покажет время». И действительно, время очень скоро показало все значение гениального творения Верди.

Однако причиной провала «Травиаты» на первом исполнении были не только певцы. Основную роль здесь сыграла необычайная смелость и новизна тематики этого замечательного произведения. Впервые в истории музыкально-драматического театра была создана опера на современный сюжет, опера, героями которой оказались обыкновенные люди. Переплетение в «Травиате» трагических и бытовых элементов наметило новый тип интимной музыкальной драмы, получившей затем развитие в французской и итальянской опере (Бизе, Массне, Пуччини) и русской (Чайковский). В «Травиате» Верди разрушает шаблонные оперные формы, драматизирует их. Хотя опера еще состоит из традиционных «номеров», разорванность преодолевается в ней единством музыкально-драматического развития. Реализм сюжета естественно потребовал обновления средств музыкального выражения. В «Травиате», более чем в своих других операх, Верди обращается к бытующей в народе музыке. Музыкальный язык оперы насквозь проникнут мелодическими, ритмическими и гармоническими элементами, типичными для итальянской песни и танца.

Конечно, все эти элементы, творчески переработанные Верди, стали органическими, вошли в состав его собственных музыкально-драматических средств выражения. В этом секрет поразительной доходчивости музыки «Травиаты», ее гениальной простоты и силы. Ведущее значение в опере, несмотря на богатство оркестрового сопровождения, продолжает сохранять человеческий голос. Этому изначальному принципу итальянской оперной культуры Верди не изменяет никогда.

Дальнейшая эволюция творчества Верди связана с его работой для иностранных театров: «Силы судьбы» — для Петербурга, «Сицилийская вечерня» и «Дон Карлос» —для Парижа.

В XIX веке передовые русские, немецкие, французские художники, боровшиеся за свою национальную музыкальную культуру, восставали против засилия итальянской оперы.. Для итальянского же оперного театра прогрессивная тенденция могла заключаться только в преодолении остатков рутины и устаревших традиций, в обогащении средств музыкальной и драматической выразительности. Оставаясь всегда итальянским национальным художником, Верди расширяет свое творчество, органически включая все достижения современного ему западноевропейского театра. От французской оперы он воспринимает блестящую театрально-сценическую культуру, от немецких музыкальных драм — богатство симфонического письма.

Высшим образцом нового итальянского музыкального театра явилась «Аида» (1871 г.). Трагический конфликт раскрыт многообразно и глубоко, обрисован ярким и насыщенным языком в больших развернутых музыкальных сценах, на фоне блестящего сценического оформления.

«Отелло» Верди является подлинной музыкальной драмой.

Стремление к музыкальной драме в истории оперы было всегда продиктовано лучшими прогрессивными тенденциями художников. Великие оперные реформаторы: Монтеверди, Глюк, Вагнер, Мусоргский в разных странах и в различные времена стремились к гармоничному единству всех элементов музыкального театра. Но если гениальный современник Верди—Вагнер, отказываясь от всех исторически сложившихся особенностей оперного жанра, пришел к отрицанию оперы, как таковой, то Верди, в противовес Вагнеру, всегда опирался на крепкие основы итальянской оперы. Глубокий идейный конфликт трагедии «Отелло», коварный, холодный, полный скепсиса образ Яго, героическая, прямая и добрая натура мавра воплощены в опере глубоко и многообразно. Все устаревшие оперные формы, разрывающие музыкальную ткань, стираются непрерывным потоком драматического и музыкального развития.

«Никто не понял лучше Верди, никто не выразил лучше него ощущения жизни. Он был человеком среди людей и имел смелость быть им. И предложи ему быть богом, он бы отказался, так как любил чувствовать себя именно человеком, победителем тяжелых земных испытаний». Так характеризует Верди итальянский литератор и композитор Бойто, написавший либретто «Отелло» и «Фальстафа».

В глубокой старости Верди создает жизнерадостную, яркую комическую оперу «Фальстаф», с увлекательным драматическим действием на основе непрерывного музыкального развития. Так Верди заканчивает свой замечательный творческий путь.

С легкой руки декадентов сложилось пренебрежительное отношение к великому итальянскому композитору. Широкая доступность искусства Верди расценивалась ими как признак чрезмерной простоты. Эта точка зрения, культивируемая немецким шовинистическим буржуазным музыковедением, воспринявшим и воспевающим самые реакционные стороны позднего вагнеровского творчества, разбивается самой жизнью, тем неизменным успехом и любовью, которыми до сих пор всюду пользуются произведения великого итальянского художника.

Верди творил в славную эпоху борьбы итальянского народа за свою национальную независимость, за об'единение Италии.

Высоко гуманное содержание гениального творчества Верди, проникнутое горячей любовью к человеку и ненавистью к деспотизму и угнетателям, чуждо фашистской Италии Не случайно фашистские «правители» запрещают постановку в Италии одного из возвышеннейших творений Верди—его «Аиды». Творчество Верди, всю свою жизнь воспевавшего идеи свободы и человечности, глубоко враждебно нынешним властителям Италии Но оно и теперь принадлежит угнетенному итальянскому народу, который, сбросив иго фашизма, поднимет на щит светлый образ своего великого национального художника-гуманиста — Джузеппе Верди.

Л. МАГАЗИНЕР.