

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА  
КАФЕДРА АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ И ОПЕРНОЙ ПОДГОТОВКИ**

*УДК  
На правах рукописи*

**САДЫКОВ БЕГЗОТ ГАНИЕВИЧ**

**ПАРТИЯ ОТЕЛЛО В ОДНОИМЁННОЙ ОПЕРЕ ДЖУЗЕППЕ  
ВЕРДИ**

**5A160601 — академическое (вокал) пение**

**ДИССЕРТАЦИЯ  
на степень магистра**

**Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
М.А.Хамидова**

Ташкент 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА I. ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ «ОТЕЛЛО».....</b>	<b>6</b>
1.1. Творческий путь Джузеппе Верди.....	6
1.2. Литературно-художественный первоисточник, лёгший в основу либретто оперы.....	10
1.3. «Отелло» Шекспира и «Отелло» Верди: общие и отличительные черты.....	17
<b>ГЛАВА II. КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ, МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ОПЕРЫ «ОТЕЛЛО».....</b>	<b>22</b>
2.1. Отелло – центральный персонаж произведения.....	28
2.2. Характеристика образов Дездемоны и Яго.....	36
<b>ГЛАВА III. «ОТЕЛЛО» НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ ТАШКЕНТА.....</b>	<b>54</b>
3.1. Трагедия Шекспира в постановке Маннона Уйгура на сцене узбекского драматического театра имени Хамзы.....	54
3.2. «Отелло» на сцене ГАБТА имени Алишера Навои в постановке Фирудина Сафарова.....	74
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ВЫВОДЫ.....</b>	<b>86</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>93</b>

## **ВВЕДЕНИЕ**

### **Актуальность темы.**

Трагедия Шекспира и опера Верди «Отелло», как два самостоятельных, гениальных произведения, актуальны по сей день, не смотря на давность их рождения. Тема любви и ненависти, зависти, подлости и доброты – одна из главных тем современности, рассматриваемых на сценах театров мира, и она будет актуальна всегда, пока существует сама жизнь.

### **Цели и задачи.**

Цель – расширение диапазона мышления актеров-певцов, оказание им помощи в разработке главных ролей оперы; раскрытие музыкальной драматургии и психологических конфликтов.

Задачи: познание литературного наследия Шекспира. Изучение творчества Верди. Глубокий анализ музыкальной драматургии. Просмотр и разбор драматического и музыкального спектаклей «Отелло», их сравнение. Разработка, оценка и разрешение главных проблем в опере и драме. Изучение реформы К.С. Станиславского в музыкальном театре.

### **Пути решения основных задач.**

– Изучение материала, связанного с созданием трагедии Шекспира и оперы Верди «Отелло».

– Определение идейной направленности основных проблем, указанных авторами. – Составление действенной партитуры роли. – Нахождение и способы решения конфликтов.

### **Элементы новизны.**

Новизна заключается: 1. в сравнении двух великих произведений – трагедии Шекспира и оперы Верди, в рассмотрении их общности различий; 2. в сравнении режиссерских постановок, способов их решений в работах известнейших режиссеров Республики – М.Уйгуром на сцене узбекского театра драмы и Ф.Сафаровым на сцене ГАБТа имени Навои.

### **Теоретическая и методологическая база.**

Теоретической базой являются литературные материалы, посвященные творчеству Шекспира как: а) литературные классики о Шекспире – Пушкин, Лермонтов, Белинский, Герцен, Тургенев, Добролюбов, Чернышевский и др.; б) труды оперных исследователей – М.С.Друскин, Б.Асафьев, режиссеров – Немировича-Данченко, Б. Покровского, Н. Маркова, К.С. Станиславского, П. Румянцева, Г. Кристи.

Методологической базой является школа вокальной и оперной подготовки Государственной консерватории Узбекистана и методика воспитания актера, называемой – «системой» Станиславского.

### **Объект исследования.**

Объектом исследования являются методы и способы разработки роли-образа Отелло в драматическом и музыкальных театрах.

### **Метод исследования.**

Исследование проводилось посредством изучения материалов по творчеству Шекспира и Верди, а также сравнения этих работ.

### **Научно-практическое значение исследования.**

В практике изучения постановок режиссуры музыкальных спектаклей еще не встречались сравнения двух различных по жанру, но общих по содержанию спектаклей, как «Отелло».

Автор данной работы взял на себя смелость рассмотреть эту тему в сопоставлении и сравнении. Актеры, изучившие этот материал, могут черпать для себя, возможно еще незнакомый им материал, для создания образа Отелло на сценах драматического или оперного театров, проявляя свою индивидуальность. В этом практическое значение исследуемого материала.

### **Структура исследования и разработанность темы.**

Предоставляемая на обсуждение диссертационная работа «Образ Отелло в одноименной опере Верди» состоит из трех глав, вступления и заключения. Объем работы 93 страницы (5,5 п.л.).

Во вступлении рассматривается развернутый план диссертации, а также ряд вопросов, касающихся исследуемого материала.

Первая глава посвящена истории создания оперы «Отелло» Верди. В ней рассматриваются три основных вопроса: – Здесь же дается информация о творческой деятельности Джузеппе Верди.

- литературные источники, ставшие основой создания трагедии;
- либретто оперы «Отелло»: общие и отличительные черты трагедии и оперы.

Вторая глава посвящена композиционному построению и музыкально-драматическому разбору образов оперы. В ней рассматриваются два основных вопроса:

- композиция и музыкальная драматургия оперы;
- характеристики главных действующих лиц – Отелло, Дездемоны и Яго.

Третья глава посвящена постановкам спектакля «Отелло» на сценах узбекских театров. В этой главе рассматриваются два основных вопроса:

- постановка трагедии Шекспира «Отелло» на сцене академического театра имени Хамзы режиссером Манноном Уйгуром.
- Опера «Отелло» на сцене ГАБТа имени Алишера Навои в постановке Фирудина Сафарова.

В заключении рассматривается один вопрос:

- Значение трагедии Шекспира и оперы Верди «Отелло» в развитии музыкально-театрального искусства.

## ГЛАВА I.

### ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ «ОТЕЛЛО»

#### 1.1. Творческий путь Джузеппе Верди.

Джузеппе Верди – великий итальянский композитор, маэстро мирового масштаба, родился в небольшой деревне близ города Буссето, 10 октября в 1813 году в семье трактирщика. С 7 лет он обучался музыке у местного органиста, в 12 лет стал церковным органистом. Первые опыты в области композиции относятся к 1828 г. (увертюры, марши, фортепианные пьесы). В 1832 г. Верди делает попытку поступить в Миланскую консерваторию, но не был принят из-за отсутствия данных. Затем он берет частные уроки у дирижера и композитора В.Лавиньи. В 1833 г. он в качестве дирижера возглавляет духовным оркестром, а в 1836 г. руководит филармоническим обществом в Буссето. В 1839 г. он пишет свою первую оперу «Оберто, граф Бонифачо». Премьера состоялась 17 ноября 1839 г. в Милане и была тепло принята публикой. Следующая опера – «Король на час, или мнимый Станислав» была написана в 1840 г. и не имела успеха. Причиной тому были смерти детей и жены, после которых Верди впадает в состояние сильнейшей душевной депрессии. Однако Верди в 1845 г. переработал оперу и осуществил ее постановку в Венеции. Оперу встретили хорошо. Известность Верди принесли оперы «Набукко», поставленную 9 марта 1842 г. и «Ломбардцы в крестовом походе», поставленную 11 февраля 1843 г. Во Франции эта опера была поставлена в 1847 г. под названием «Иерусалим». Проникнутые героико-революционным пафосом, эти оперы встретили восторженный прием в Италии, стремившейся сбросить иго австрийских поработителей. В операх Верди публика улавливала намеки на современные политические события, зачастую спектакли сопровождалась политическими манифестациями.

В течение 1842-1849 гг. Верди создает 13 опер, в том числе «Эрнани» по драме Гюго, – 1844 г., «Двое фоскари» – по трагедии Байрона

1844 г., «Джованни д'Арко» по драме Шиллера «Орлеанская дева» – 1845 г. Во всех этих постановках Верди сам принимает активное участие в выборе сюжета, в разработке сценария и либретто, т.к. считает, что реформу опер нужно начинать с либретто – с литературной основы. Все эти оперы имели успех и возвысили имя маэстро.

«Макбет» знаменует конец героико-патриотического периода творчества Верди и начало эры опер социально-психологической проблематики. На смену героики ранних опер пришло реалистическое раскрытие характеров, стремление к воспроизведению жизненных конфликтов и психологических переживаний, созданию человеческих характеров. Значение оперы «Макбет» для творческой эволюции Верди заключается именно в том, что шекспировская тема направила поиски композитора в сторону углубления реалистического метода. Отныне каждое новое достижение Верди будет открытием человеческой души, проникновением в ее глубины.

Французская революция 1848 г. откликнулась мятежами во многих провинциях и городах Италии. Верди духовно поддерживает это событие и откликом на него является рождение новой оперы – «Битва при Леньяно». Посвященная славной победе ломбардцев в борьбе за объединение страны, опера воспринимается в 1849 г., как актуальный политический лозунг. Хор «VivaItalia» звучит революционным кличем в устах итальянских патриотов.

Главной темой творчества Верди 50-х годов является противопоставление добра – злу, душевной красоты – моральному уродству, мира обездоленных и гонимых – миру лжи, насилия и деспотизма. Композитора интересуют судьбы простых людей, в центре его внимания – трагические конфликты, порождаемые социальным неравенством и сословными предрассудками. Все более явственно проскальзывает в произведениях Верди критическая нотка: гражданский пафос, свойственный автору, принимает более конкретные очертания, социальные мотивы приобретают более реальное звучание. Не случайно в

лучших операх Верди 50-х годов полководец и герой уступают место жалкому шуту и содержанке. В творчестве Верди постепенно реализм приходит на смену романтизму.

В период с 1851-1859 г. Верди создал 6 опер: Риголетто, Трубадур, Травиатта, Сицилийская вечерня, Симон Бокканегра и Бал-маскарад. Каждое из этих произведений проникнуто гневным протестом, укором в адрес сильных мира сего, идет ли речь о трагедии отца, потерявшего единственную дочь (Риголетто), о судьбе отверженной обществом женщины (Травиата) или о бездомной цыганке, враждующей с могущественным феодалом (Трубадур). Эти три оперы получили всемирную известность, и обессмертили имя композитора. В операх 50-60-х годов, в связи с ростом национально-освободительного движения, Верди вновь обращается к историко-героическим сюжетам, связывая воедино личную драму героев с общественно-политическими событиями: это «Сицилийская вечерня». «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад». В 1862 году по заказу петербургского Мариинского театра Верди написал оперу «Сила судьбы». Русская публика тепло встретила новую оперу маэстро. Известный критик Серов в статье – «Верди и его новая опера», не замалчивая недостатков «Силы судьбы», считает необходимым отметить великий талант итальянского маэстро. В 1866 г. Верди работал для парижского театра «Гранд-опера» над оперой «Дон Карлос». Идея оперы – изобличение мрачной сущности католицизма.

В 1870 г. по заказу Исмаила-паши Египта Верди создал оперу «Аида», которая стала одной из жемчужин оперного искусства Италии. Пышная восточная экзотика, торжественные марши и шествия, придающие опере характер блестящего, помпезного спектакля, сочетаются в ней с глубоким психологизмом мелодическое богатство «Аиды» необычайно, ее арии и романсы по сей день живут на устах любителей оперы и стали неотъемлемой частью концертного репертуара любого масштаба.



В последующие 15 лет Верди не обращался к оперному жанру. Шедевральным образцом позднего периода творчества Верди является опера «Отелло» и «Фальстаф». Упорное желание Верди работать в оперном жанре было загадочным, но имело веские причины. Находившийся в зените своих творческих сил, признанный глава итальянской музыки, всемирно известный композитор прекрасно понимал значение каждого нового своего произведения, в особенности тогда, когда в Италии обнаружился значительный идейный разброд, когда особую остроту приобрела проблема дальнейшего развития национального развития. «Для чего, собственно говоря, мне писать? К чему бы все это привело? Результат этого был бы плачевным. Я бы опять услышал, что стал последователем Вагнера. Завидная слава! После 40 лет деятельности кончить подражанием»<sup>1</sup>.

И тем не менее Верди снова садится за работу. На этот раз это была опера «Отелло» (в последующих главах мы подробно рассмотрим эту оперу). Она стала шедевром реалистического искусства. Опера «Отелло» – высокий образец психологической музыкальной драмы, одно из величайших творений мировой музыкальной классики. Опера была поставлена в Милане в 1887 г. и имела грандиозный успех. «Гениальный старец Верди в «Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути», – с восторгом писал П.И. Чайковский. Музыка Верди столь же прекрасна и человечна, как и идеалы великого Шекспира.

Последняя опера Верди «Фальстаф» на сюжет «Виндзорских проказниц» Шекспира, поставлена в Милане в 1893 г. Это остроумная, искрометная комическая опера в жанре итальянской оперы-буффа. Она венчает полуторавековую эволюцию итальянской buffa; одновременно жизненный и творческий путь Дж. Верди. Умер маэстро в Милане 27 января 1901 г.

---

<sup>1</sup> Дж. Верди. Избранные письма, стр. 388.

## **1.2. Литературно-художественный первоисточник, легший в основу либретто оперы.**

Одна из самых популярных трагедий Шекспира – «Отелло» впервые была поставлена 6 октября 1604 г. В основу сюжета был положен рассказ итальянского автора 16 века Джиральдини Чинтио – «Венецианский мавр». В новелле Чинтио воспроизведены почти весь сюжет и персонажи будущей трагедии.

Сравнивая трагедию Шекспира с новеллой Чинтио, нетрудно заметить, что английский драматург оставил почти неприкосновенным драматургический стержень, событийный ряд, характерные черты главных героев – низость и жестокость прапорщика, благородство и доверчивость мавра, невиновность и любовь Дездемоны и т.д. Но вместе с тем Шекспир ввел в свою трагедию новые события и персонажи, изменил побуждения героев, сконцентрировал действие, а главное – радикально изменились характеры героев. Содержание и смысл событий, психология героев трагедии совершенно новы. В характерах главных героев воплощены черты, символизирующие категории прекрасного и уродливого, возвышенного и неизменного, гуманного и злого.

«Отелло» – это любовная трагедия, и здесь светлая стихия человеческих чувств сталкивается со злым началом в ожесточенной борьбе. Однако в сюжетной канве изменился характер конфликта: если в Отелло и Дездемоне олицетворяется идеал будущего и их нравственная чистота поднимается на недостижимую высоту, то и зло в этой трагедии предстает во всеоружии и отнюдь не принадлежит прошлому. Зло, выступающее под маской добра, – беспощадно и последовательно, оно агрессивно. Трагедия Отелло озарена пламенем жестокой борьбы, и победа куплена дорогой ценой. Вера Отелло возрождается, но герои заплатились жизнью.

Здесь Шекспир вскрывает сложную систему побуждений своих героев, показывает доброе и злое начала в большом многообразии

нюансов, личных мотивов, создает реалистическую картину жизни. Он показывает антагонизм различных нравственных принципов, противопоставляя Отелло и Дездемону хищному индивидуализму Яго.

Ревнивый и мстительный герой новеллы Чинтио под пером Шекспира превращается в человека великой души.

*Вы скажете, что этот человек  
Любил без меры и благоразумья,  
Был не легко ревнив, но в буре чувств  
Впал в бешенство. Что был он как дикарь,  
Который поднял собственной рукою  
И выбросил жемчужину, ценней,  
Чем край его. Что в жизни слез не ведав,  
Он льет их, как целебную смолу  
Роняют аравийские деревья.*

(Шекспир. «Отелло», действие пятое)

### **История создания либретто.**

В итальянской опере довердиевского периода шекспировские сюжеты не находили еще достойного воплощения. «Отелло» Россини, не сходявший со сцены, не смотря на замечательную музыку, был весьма далек от Шекспира. Показательно то, что в 20-х годах в угоду вкусам публики, не привыкшей к трагическим развязкам на оперной сцене, Россини переделал финал в своей опере: в этом варианте Отелло мирился с Дездемоной, и опера заканчивалась веселым дуэтом счастливых супругов. Драма Шекспира становится поводом для создания серии прекрасных мелодий и отдельных лирических сцен.

Как мы знаем Верди, на протяжении всей своей жизни обращался к шекспировским темам, и наиболее смелые новаторские его произведения написаны на сюжеты Шекспира.

Верди учился у него созданию подлинно реалистических художественных образов. Вдумываясь в драматургию Шекспира, Верди понимал, что важнейшая задача искусства – не простое подражание жизни, а реалистическое обобщение типического и воплощение в искусстве положительных жизнеутверждающих идеалов.

После большого успеха «Аиды» Верди, как это ни парадоксально, отходит от театра. Молчание маэстро, находящегося в расцвете творческих сил, было загадочным. Друзья Верди предпринимали отчаянные попытки вернуть его к творческой жизни. Глава знаменитого миланского нотного издательства Джулио Рикорди, друг композитора, явился инициатором своеобразного заговора, целью которого было привлечение маэстро к новой работе, предложив композитору сюжет «Отелло». Неизменно тяготея к Шекспиру, Верди, в то же время понимал, как трудно найти подходящего либреттиста для воплощения шекспировской темы. Вскоре друзья представили композитору молодого поэта и автора оперы «Мефистофель» Арриго Бойто, который очень хотел сотрудничать с Верди и написать либретто для будущей оперы. Они долго говорили об «Отелло» оспаривали ряд положений трагедии и через три дня Бойто принес сценарий либретто. Сценарий Бойто вызвал у Верди большой интерес – «Это сделано очень удачно, – сказал маэстро. – Работайте дальше. Напишите либретто стихами. Хороший текст оперы редкость». Окрыленный первой похвалой, Бойто с увлечением продолжает работать над либретто оперы. 18 ноября 1879 г. он закончил первый вариант и привез его Верди. Либретто настолько понравилось Верди, что он включился в работу. Начиная с января 1880 г. он начинает работать с художником Морелли, прося его сделать пробные наброски героев

шекспировской трагедии, а также эскизы ее узловых ситуаций. Начался длительный период сочинения оперы.

Работа над «Отелло» заняла около шести лет.

Всегда с большим вниманием относившийся к драматургии оперы, к разработке фабулы, Верди на этот раз подошел к работе над либретто с особым чувством ответственности. Он хорошо понимал, что шекспировская трагедия не может быть механически перенесена на оперную сцену; вместе с тем он хотел проявить максимальную бережность к замыслу драматурга. Музыкальный театр существенно отличается от драматического. Будучи преданным драме и желая остаться верным тексту Шекспира, Верди отлично понимал, что действие нужно сделать проще, цели героев яснее. Композитор попросил Бойто переделать драму в более компактное, более сжатое, более «подвижное» либретто. Руководящую роль в разработке либретто Верди оставил за собой. Бойто послушно выполнял все требования композитора, по несколько раз переделывая, в соответствии с его указаниями, план и либретто оперы. Верди добивался предельной лаконичности и ясности в построении и изложении либретто: он хотел, чтобы сказано было все, что необходимо сказать, и для каждого поступка была найдена мотивировка.

В одном из писем художнику Морелли Верди заостряет внимание на искусстве Яго маскироваться. Ему нравится трактовка художника образа Яго как человека с честной физиономией: «Мне кажется, что я вижу его этого ханжу, этого Яго, с физиономией праведника.... Яго – это Шекспир, это человечество, т.е. одна часть человечества – порочная»<sup>2</sup>. Верди особо подчеркивает противоположность внешнего и внутреннего, мнимого и реального у Яго. И вместе с тем каждый жест, выражение лица, внешний облик, манера говорить должны быть выразительными, обусловленными порочной сущностью этого персонажа. «Если бы я был актером и мне предстояло играть роль Яго, я хотел бы обладать фигурой скорее худой и

---

<sup>2</sup> Верди. Избранные письма, стр. 399.

длинной, хотел бы иметь тонкие губы, маленькие глаза, посаженные у самой переносицы, как у обезьян, высокий лоб, уходящий назад и голову, сильно развитую в затылочной части; я хотел бы видеть Яго рассеянным, небрежным, равнодушным ко всему, подозрительным, колким, говорящим добро и зло с одинаковой легкостью, как будто он совсем не думает, о чем говорит, так что, если бы кто-нибудь упрекнул его, сказав: «То, что ты говоришь, то, что ты предлагаешь – подлость», он смог бы ответить: «В самом деле? Я этого не думал... не будем говорить об этом»... такой тип может обмануть решительно всех и даже до известной степени собственную жену»<sup>3</sup>.

Если в переписке с Морелли Верди так много внимания уделял образу Яго, то легко себе представить, какие жестокие требования предъявлял он Бойто, стремясь к максимальной выразительности либретто, его драматической действенности, логичности. Со своей стороны Верди совершенно по-новому подошел к раскрытию художественного содержания слова.

Свою новую оперу Верди решил назвать «Отелло», а не «Яго», как предлагал Бойто. «Яго, – утверждал композитор, – действительно злой дух, который все движет, но Отелло главное действующее лицо: он любит, ревнует, убивает и сам кончает самоубийством». К тому же Верди не хотел выглядеть малодушным, ибо именно так восприняли бы недоброжелатели его отказ назвать оперу так же, как это сделал Россини.

Музыка «Отелло» написана в 1884-1885 годах. Инструментовка заняла июнь-октябрь следующего года. И только 1 ноября Бойто получил долгожданную весть: «Он закончен! Здоровья ему и нам».

Премьера «Отелло» состоялась в театре LaScala 5 февраля 1887 года. Италия готовилась к этому дню, как к национальному торжеству. Шестнадцать лет ждали итальянцы новой оперы от автора «Аиды». На премьере присутствовали специальные корреспонденты из Англии,

---

<sup>3</sup>Верди. Избранные письма, стр. 414.

Германии, Франции и Соединенных Штатов, которые в антрактах после каждого действия давали по телеграфу сообщения в редакции своих газет. У переполнившей театр публики «Отелло» встретил восторженный прием.

По окончании спектакля Верди вышел на сцену с Бойто, в котором он видел достойного участника своего триумфа. Оставшись наедине с близкими друзьями, Верди сказал: «Если бы я был на тридцать лет моложе, я с удовольствием завтра же начал бы новую оперу, при условии, что Бойто мне составил бы либретто».

После спектакля толпа народа окружила «Альберто Милано», где остановился композитор, желая его видеть. Верди вышел на балкон. С ним были ближайšie друзья и артисты. «Esultate!» – возгласил громовым голосом Таманьо словами Отелло из первого действия оперы. На этот призыв к торжеству толпа откликнулась тысячеголосым приветствием композитору.

Верди не без грусти расстался со своим многолетним трудом: *«Я любил свое уединение с Отелло и Дездемоной! Теперь публика, всегда жадная к новому, похитила их у меня, и мне осталась лишь память о наших тайных беседах, о нашей радостной близости»*. Тем не менее, вернувшись в Сант-Агату, Верди с живым интересом следил по газетам и журналам за сценической судьбой своей оперы. «Отелло» вскоре получил мировое признание. Многочисленные отклики прессы отмечали высокие достоинства новой оперы.

В появившихся отзывах об «Отелло» высказывались различные мнения; промелькнули между другими и враждебные замечания такого рода, как, например, в «Gazzettad'Italia», где говорилось, что «зрелищностью в «Отелло» широко возмещается недостаток того, что могло бы порадовать слух». Однако все ведущие итальянские и зарубежные критики почти без исключения сошлись в оценке оперы Верди как произведения весьма значительного, самобытного и новаторского. Как высокая заслуга композитора отмечалось («Nuovaantologia»), что в

«Отелло» он не связывает себя в отношении формы никакими предвзятыми системами, в частности вагнеровской системой лейтмотивов.

Примечательно, что французский музыкальный критик Э. Рейер, нераспознавший в свое время самобытности музыкального языка «Аиды», совершенно иначе подошел к «Отелло». Как на индивидуальную особенность стиля Верди критик указывает и на отсутствие в «Отелло» системы лейтмотивов, и на господство вокальности над оркестром при всем внимании композитора к оркестровому письму. Именно в этом Рейер видит своеобразие партитуры «Отелло», в котором автор «отошел от обычных эффектов и условностей ради драматической правды». «Непростительно было бы думать, – пишет Рейер, – что, обновляя свой стиль, композитор хотя бы на минуту изменил собственной индивидуальности», О том, что новизна вердиевского почерка в «Отелло» является прямым следствием эволюции его собственного стиля, а отнюдь не результатом подражания, писалось и в немецкой печати («Wiener Zeitung»). С не меньшей убежденностью говорила о том же и английская печать.

Интересно высказывание одного из английских критиков, который писал, что в «Отелло» Верди «отверг учение Вагнера с такой убедительностью, что это удивило бы самого Вагнера. Каждый такт в развитии оперы изобилует индивидуальными и национальными импульсами. Ни в одной другой опере

Действительно, при всей новизне формы «Отелло» – прямой результат последовательной эволюции оперного творчества Верди. В то же время это творческое выступление композитора в защиту принципов классической итальянской оперы. Новаторство Верди не отрицает, а обновляет итальянский музыкальный театр. При этом в реформе оперы Верди идет по иному пути, чем Вагнер.

Как и Вагнер, Верди положил в основу музыкальной драмы принцип непрерывного развития музыки в соответствии с развитием действия.



Однако оперы Верди нечто совершенно иное, чем музыкальные драмы Вагнера. Острота сценического действия, раскрытие музыкально-драматического содержания в исторически сложившихся формах арий и ансамблей, вокальность как основа всей музыкальной ткани – от этих важнейших принципов итальянского музыкального театра Верди не отступал никогда.

### **1.3. «Отелло» Шекспира и «Отелло» Верди: общие и отличительные черты.**

Бойто и Верди создали для начала драмы Шекспира совершенно иную исходную ситуацию. Они – неоднократно отклоняются от Шекспира и в характеристиках персонажей, и в психологических мотивировках развития действия.

Достоинство либретто особенно видны при его сравнении с шекспировской трагедией. Изменения, внесенные Верди и Бойто в сюжет шекспировской трагедии, значительны. В оперу не вошло первое действие драмы; в связи с этим отпали эпизоды, связанные с похищением Дездемоны.

2. Отпала эффектная сцена в сенате, изъят ряд побочных персонажей, как: Дожд, Брабанцио, Грациано, шут, Бьянка.
3. Из рассказа Отелло в сенате сохраняется лишь романтический мотив зарождения любви.
4. Более стремительной стала линия действия Яго.
5. Сократилась сцена ночной схватки из 5 действия трагедии.
6. В либретто первое действие начинается ураганом, где Отелло проявил себя как герой и победитель турок. У Шекспира этот момент не подчеркнут.
7. В шекспировской трагедии нет объемной сцены любви Отелло и Дездемоны. Любовь там рассыпана в многочисленных репликах. Бойто

же их словно соединяет воедино в широкую панораму – сцену любви, являющейся заключительной первого действия. Эта сцена является образцом высокого, не омрачнённого лиризма.

8. Во втором действии Бойто, по совету Верди, вводит в либретто две сцены: «хор прославления Дездемоны» и «Кредо» Яго, которых нет в трагедии Шекспира.
9. В квартете из второго действия Бойто объединяет две сцены трагедии: просьбу Дездемоны помиловать Кассио и эпизод с платком. Это усилило напряжение оперы.
10. В третьем действии Верди по-новому смонтировал эпизоды, которые у Бойто шли в том же порядке, что и у Шекспира. Верди объединил сцену приема послов со сценой оскорбления Дездемоны: новый заговор Яго и его сцену с Отелло и Родриго. Такая концентрация действия придает ансамблю подлинно трагедийный накал. Обморок Отелло из начальной сцены перенесен в заключительную, поэтому напряжение не ослабевает до конца действия.
11. Большим изменениям подвергся финал трагедии. Сюда (в финал) была перенесена сцена Эмилии и Дездемоны и песня об иве (из четвертого действия шекспировской трагедии). Песня об иве, в сочетании с диалогом Дездемоны и Эмилии, из-за особенностей поэтического текста приобрела особую драматическую остроту.
12. Развязка оперы ускорена. Верди отказался от большого монолога Отелло над телом Дездемоны.
13. Максимально сжат эпизод разоблачения Яго: Верди ради лаконичности выкидывал целые страницы текста Шекспира, когда они растягивали музыкальное действие.

Работа, над либретто, начатая в 1880 году, была завершена в 1886 году, т.е. шесть лет было потрачено для написания либретто – основного стержня создания музыки и повествования оперы. В лаконичном, со стремительно развивающимися событиями либретто «Отелло» действие

подчинено основной задаче, которую поставил перед собой Верди: многостороннему, правдивому раскрытию образов основных героев шекспировской трагедии – Отелло, Яго и Дездемоны; раскрытию трагического конфликта в сознании Отелло, теряющего веру в свой идеал.

Прежде чем раскрыть характеры главных героев обратимся к содержанию оперы.

### **Сюжет оперы.**

Полководец Венецианской республики Отелло, разбивший в сражении турецкий флот, возвращается на остров Кипр. Его встречают радостные приветствия народа. Лишь Родриго мрачен: он влюблен в жену Отелло Дездемону и тщетно добивается ее взаимности. Яго обещает ему помочь. Тайно ненавидя мавра, он умело скрывает коварство под личиной дружбы. Оскорбленный тем, что Отелло назначил капитаном не его, а Кассио, Яго замышляет месть. Во время народного праздника в честь победы, Яго подпаивает Кассио. По его совету Родриго затевает с капитаном ссору, в которую вовлекаются все присутствующие. Появление Отелло прекращает драку. Коварный план Яго начинает осуществляться: разгневанный мавр лишает Кассио чина капитана. Дневной шум затихает. В тишине звездной ночи Отелло и Дездемона предаются воспоминанием о первых днях их любви.

Яго лицемерно утешает Кассио, советуя прибегнуть к заступничеству Дездемоны. Одновременно он привлекает внимание Отелло к мирно беседующим Кассио и Дездемоне, заронив в его душу ревнивые подозрения. При виде Дездемоны, окруженной жителями острова и детьми, устилающими ее путь цветами, сомнения Отелло рассеиваются. Однако, когда Дездемона обращается к мужу с просьбой простить Кассио, в Отелло снова вспыхивает ревность. Напрасно Дездемона успокаивает его; он грубо отбрасывает платок, которым она повязала ему голову. Эмилия подымает платок, чтобы отдать своей госпоже, но Яго выхватывает его и прячет, угрозами заставляя жену

молчать – этот платок он подбрасывает Кассио. Отелло в бешенстве требует от Яго доказательств измены Дездемоны. Тот рассказывает, как во сне Кассио шептал нежные признания, повторяя имя супруги Отелло. Он уверяет Мавра, что видел в руках у Кассио платок Дездемоны. Оскорбленный в своей любви, Отелло клянется отомстить.

Парадный зал замка. По совету Яго, Отелло следит за Дездемоной. Ссылаясь на головную боль, он просит у жены подаренный им платок – залог любви. Исчезновение платка и новые просьбы Дездемоны за Кассио вызывает его ярость. Он бросает жене оскорбительные упреки в измене. Потрясенная Дездемона уходит. Отелло остается один, подавленный и отчаявшийся; его счастье разбито, вера в любовь, в добро уничтожена – ему осталась только месть. Яго умело разжигает ревность и бешенство Отелло. Заставив мавра спрятаться, он заводит с Кассио шуточный разговор о его любовнице Бьянке, давая понять Отелло, что речь идет о Дездемоне. Кассио недоумением показывает Яго, найденный им у себя в доме платок. Теперь Отелло больше не сомневается в измене жены – он узнал пропавший платок. Участь Дездемоны решена; Отелло велит Яго достать яду, но тот советует задушить Дездемону в постели, а с Кассио он сумеет справиться сам. Обманутый Отелло в благодарность награждает клеветника чином капитана.

Прибывший во дворец посол Венецианской республики привез приказ: Отелло должен покинуть Кипр и возвратиться в Венецию; его преемником на острове назначен Кассио. Услышав ненавистное имя, Отелло не в силах больше сдержаться. Он при всех оскорбляет Дездемону, в гневе бросая ее наземь. Присутствующие поражены. В ярости Отелло велит всем удалиться. С улицы доносятся клики народа, прославляющие благородного полководца; Яго злобно торжествует победу над лежащим без чувств героем.

Комната Дездемоны. Ночь. Дездемону тревожат мрачные предчувствия, неотвязные мысли о смерти. В задумчивости она напевает

грустную песню об иве, – о бедной девушке, покинутой любимым. Простившись с Эмилией Дездемона погружается в молитву. Неслышно входит Отелло. Решившись на убийство, он не может подавить в себе любви, и склонившись над спящей Дездемоной, долго любуется ее чистой красотой. Но решение его непоколебимо – Дездемона должна умереть. Вбегает Эмилия. Увидев свершившееся злодеяние, она зовет на помощь и перед всеми разоблачает козни Яго. Потрясенный мавр в отчаянии закалывается.

## ГЛАВА II.

### КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ, МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ОПЕРЫ «ОТЕЛЛО»

Оперу «Отелло» нередко называют конгениальной шекспировскому произведению, и повод к этому дает истинно шекспировский характер вердиевских героев. Музыка Оттелло, Дездемоны, Яго вобрала в себя всю полноту содержания трагедии. В музыке с необыкновенной силой запечатлены основные черты шекспировского Отелло: героика, титаническая страстность и высокий лиризм. Сама экспозиция этого образа необычайна и с самого начала придает героическое звучание главному образу. Ведь выход Отелло на сцену совпадает с преодолением хаоса, победою над турками и стихией природы. Торжественными фанфарами предваряются слова его приветствия, обращенные к народу. Властный голос героя словно зарожден в пучине моря и возносится над ним. Героика и пафос, великодушие и сила воплощены в его мелодии, насыщенной призывными интонациями. В оркестровом сопровождении звонкий тембр медных усиливает драматическую напряженность. Величие Отелло особенно сильно проявилось в его любви к Дездемоне; он воспринимает ее как маяк среди разбушевавшегося моря жизни, как героиню.

Линия любви Отелло и Дездемоны воплощена в опере с огромной силой. В образе Отелло лирическое начало обрисовано даже полнее, чем героическое. Это и чудесная любовная поэма в финале первого действия, когда оставшись наедине с женою, Отелло предается воспоминаниям, мечтая и переживая сладостное чувство любви. Проникновенное соло виолончели сменяется хоралом. Бархатный тембр виолончели мягко окутывает вокальную линию Отелло. В мягких изгибах мелодии ощущается нежное прикосновение ночи, юной и чистой. Дуэт любви – один из самых поэтических в мировой оперной литературе. В нем –

гармоническое слияние и забвение, воспоминания о былых страданиях, восторженная мечта. Разнообразие настроений, их широкий диапазон придают любовному дуэту особое значение. Это кульминация *первого действия*. Любовные эмоции преобразуют речь героев – от затаенного речитатива до широкой песенной экспрессии. Одно из примечательных свойств дуэта – постоянное мелодическое обновление, тонкая игра гармонии. На нежно-серебристом фоне, переливающихся пассажей арфы и мягкого узора флейты, возникает новая тема Дездемоны: «Помню твои рассказы о сражениях, о бранной славе, о твоих трудах». Мелодия, внешне спокойная, она соткана из секундных вздохов. Мысль о муках, губительных сражениях, походов и смерти уносит Отелло в воспоминанье. Но, ласковый голос Дездемоны преграждает путь, нахлынувшим волнам печали. Звучит новая ее тема, взор ее обращен к величественной природе родины Отелло. Музыка носит экспрессивный характер. Отелло растроган. Широкая мелодия его ответа звучит с патетическим воодушевлением: «Моим словам внимала ты с участием и состраданием». В этой мелодии запечатлено большое душевное волнение. Взмолвленную речь героя прерывает нежный шепот его супруги.

Страстное любовное заклинание слышится в новой мелодии Отелло; ее подхватывает Дездемона и она звучит еще насыщеннее. Тремоло флейт и соло кларнета подводят к новому эпизоду. Песенная стихия уступает место проникновенному речитативу Отелло: «Смерть не страшна мне, жизнь готов отдать за светлый дар любви». Эти слова звучат торжественно и напряженно. Декламационная мелодика извилиста и беспокойна. Посредством красочных тональных сопоставлений, гармония постепенно становится сумрачной, и лишь в кульминации, после резкого сдвига, колорит внезапно светлеет. Постепенно оживляется оркестровый фон диалога Отелло и Дездемоны. «Какое блаженство!» – восклицает Отелло и рождается чудесная тема любви. Это типично романтический музыкальный образ. Тема небольшая, но очень насыщена чувством.

Мелодия Верди отмечена большим драматическим напряжением, возвышенной силою страсти. Показав красоту и силу любви Отелло к Дездемоне, Верди воплотил подлинный трагизм разрушения этого чувства.

Симфонизм оперы Верди заключается в воплощении динамики огромной душевной борьбы между верою и клеветою, любовью и ненавистью, пороком и добродетелью, возвышенными и низменными страстями. Сцены, в которых происходит роковое перерождение Отелло, условно можно считать разработкой в музыкальной драматургии оперы. Острая борьба двух непримиримых начал передана в столкновениях контрастных интонационных пластов, в неуклонном усилении злобного, ненавистного. Из музыки вытесняются образы героики, лирика. На смену им приходят скепсис, ирония, сила разрушения.

Музыка в опере является главным выразительным средством драматургии. Именно музыка решает действие, определяет темпо-ритм. Она носитель всех эмоций драмы. Она может рассказать о жизни человека, о его чувствах, делах и мечтах так сокровенно, так вдохновенно, как порой не может этого сделать даже самое точное слово.

Природа драматургии оперы особая. Она дает особенные возможности развития оперной деятельности, она приобретает взаимосвязь с фактами, конкретным характером, зрелищем, в этом смысле она театральная. Композитор до тех пор не создает подлинной оперы, пока будет отвлеченно заниматься только музыкой. Великий музыкальный драматург Верди интересовался всеми исполнителями ролей во всех своих операх. Он называл фамилию того или иного актера, учитывая требования сценического образа. Он не редко подсказывал актерам мизансцены, обращал их внимание на костюм, декорации и сценические эффекты. Его интересовал театр. Он утверждал, что есть оперы с дуэтами и каватинами, а есть с намерениями. Намерения, художественные тенденции, философия жизни, человека, общества – вот что нужно расширить в партитуре, т.е. через актера, через их поведение, их жизни, «человеческого духа», а не



внешним рисунком спектакля. Нота, ее высота, длительность звучания, пауза, тональность, модуляция, оркестровка, мелодия, гармония, ритм, метр и т.д. – есть носители музыкальной драматургии. Из этого множества средств рассмотрим деятельность оркестра. Оркестр является толкователем событий и проводником авторских замыслов, но не менее важно участие оркестра в непосредственных событиях и в обнаруживании характеров персонажей. Рассмотрим роль оркестра в монологе Яго, получивший название «Кредо». В ревушем тембре медных, крикливых деревянных, насыщенном звучании струнных запечатлен саркастический смех Яго. Оркестр сопровождает речь Яго: «Я отомщу Отелло». Радикально преобразенный триольный мотив из вступления ко второму акту «кредо», воплощает мысль о тщетности земной суеты. Он становится стремительно-активным, звучит на фоне звонкой пульсации труб. Резкая акцентированность, острые интонационные «выпады», неожиданные остановки мелодии в сочетании с припрыгивающим характером движения, уподобляют тему недоброй гримасе, глумливому смеху. Но еще большее значение приобретает другая тема, прозвучавшая в начале монолога. В суровом унисоне всего оркестра выделяются грозные тембры медных. Тема подобно, сокрушающему взмаху мяча и звучит жестким, неумолимым приговором. Она олицетворяет злобную мстительность героя, отрицание жизни.

Еще один пример – застольная песня Яго. Резкий взмах изломанной и угловатой мелодии оркестра, сотканный из острых, крикливых мотивов, грубой по очертаниям, с тяжелыми ритмическими акцентами и припрыгивающей триольной фигурой, является коротким вступлением к «Застольной». Эта музыка подобна свирепому хлопанию крыльев хищной птицы, налетевшей на жертву.

Один и тот же мотив повторяется несколько раз, словно Яго настойчиво «вдалбливает» его в сознание присутствующих. Благодаря непрерывному ритмическому развитию, каждый мотив мелодии

приобретает особую свежесть. Яго запекает еще более задорный зажигательный куплет: «Кому по вкусу мой тост придется, тот пьет со мной».

Как же меняется здесь оркестровая звучность! В начале песни роль оркестра в основном ограничивалась ритмической и гармонической поддержкой голоса. Теперь возникают «подсмеивающиеся» фигурки кларнетов и флейт, глумливые трели деревянных и скрипок, взвизгивающие пассажи струнных, и наконец, скачущие мотивы всего оркестра дорисовывают картину пьяного разгула. В оркестр проскальзывают и характерные мотивы песни Яго, поданные здесь крупным планом, в насыщенной звучности.

Оркестр не сопровождение, не иллюстрация. Оркестр – носитель сущности характера, поступка атмосферы, события. Это продолжение принципов развития оперного искусства. Опера «Отелло» представляет собой непрерывно и напряженно развивающиеся музыкально драматическое действие без деления на изолированные номера, без старых условных оперных форм. К этому вела эволюция творчества Верди в прежние годы и этот принцип в значительной степени использованы уже в «Аиде». Но «Отелло» представляет собой наиболее полное и последовательное воплощение данного принципа. Опера состоит из больших драматических сцен, непосредственно переходящих одна в другую. Даже песня приобретает значение сцены: такова застольная песня Яго в первом действии, где он спаивает Кассио, или песня Дездемоны об иве в четвертом действии. Песни органически включаются в непрерывно развивающуюся драматическую ткань и от нее неотделимы. Например, песня Дездемоны об иве, прерывающаяся речитативами, обращенными к ее служанке Эмилии, – не просто песня: в ней Верди с гениальной простотой и проникновенной задушевностью выразил растущую тревогу несчастной, оклеветанной женщины, с трепетом ожидающей страшного часа. Песня, вместе со следующей за ней молитвой, подготавливает

жуткий момент появления обманутого Отелло, пришедшего убить свою невинную супругу. По трагической силе вряд ли что-либо подобное знала итальянская опера.

Верди не приходит полностью к ликвидации законченных оперных форм, а, сочетая их с непрерывностью сквозного действия, включает в большую драматическую сцену. Этим музыкальная драматургия «Отелло» Верди родственна драматургии «Пиковой дамы» П. Чайковского.

В опере «Отелло» Верди, развивая дальше вокальный стиль итальянского *belcanto* и отнюдь не порывая с выработанной в прежних операх манерой вокального письма, обогащает вместе с тем вокальные партии яркой декламационной выразительностью. Уже в прежних операх Верди были предпосылки нового, насыщенного драматизмом вокального стиля. Но в «Отелло» новый синтетический ариозно-декламационный стиль становится основным, определяющим музыкально-драматургическую выразительность оперы. Здесь уже нет разделения на ариозно-мелодические и речитативные моменты: произошло их органическое слияние в новом качестве. От певцов-актеров требуется не только собственно вокальное мастерство, но и яркая, выразительная декламация, драматически осмысленное произнесение слов. При этом вокальная партия того или иного действующего лица представляют собой исключительно гибкую и эмоционально-чуткую его характеристику. Оркестр на всем протяжении оперы, четко следуя за драматическим действием, еще глубже раскрывает его эмоциональный смысл.

Одно из основных свойств музыкальной драматургии «Отелло» это интонационная целостность. Это единство иного рода, чем вагнеровская система лейтмотивов, на которых строится вся музыкальная ткань оперы. Применение лейтмотивов в «Отелло» в принципе не отличается от использования их в более ранних операх Верди.

Лейтмотивы в «Отелло» возникают, большей частью постепенно, откристаллизовываясь путем тематического развития: полностью они

звучат редко, лишь в некоторых, особо важных по драматургическому значению эпизодах.

Мелодизм оперы поражает психологической действенностью. Это результат глубокого постижения композитором литературных образов, в его способности отразить в музыке сложнейший контрапункт противоречивых устремлений. Психологические богатства шекспировского текста развивали фантазию композитора на создание гибкого интонационного языка, пронизанного дыханием страстей. «Отелло» не только отражают эмоцию, мысль, она договаривает то, что не выражено в словах.

В романтическом искусстве кристаллизуется новый тип мелодизма, более тесно связанный с духовными процессами, речью, интеллектом.

Новый декламационный стиль в опере – это одно из самых существенных завоеваний эпохи, завоевание реализма, завоевание Верди.

Из всего сказанного видно, что опера «Отелло» – итог творческой эволюции Верди и одновременно качественно новая, реформаторская итальянская музыкальная драма.

### **2.1. Отелло – центральный персонаж произведения.**

Величайшую трудность воплощения шекспировского сюжета заключается в передаче динамического процесса перерождения Отелло. Здесь очень легко пойти по линии наименьшего сопротивления: показать лишь самые главные моменты драматической интриги, пропустив все промежуточные звенья, или же, напротив, сохранив весь словесный материал шекспировской трагедии, низвести музыку до роли простого иллюстратора, лишив и обобщающей силы.

Верди и Бойто избежали обеих опасностей. Сохранив психологическую насыщенность драматических сцен, сконцентрировав их, они отразили шаг за шагом логику изменения образа главного героя.

Отелло – бесстрашный герой, завоевавший народную любовь правитель, пламенно любящий человек. Это цельная, глубокая и богато одаренная натура. Ложь – величайшее зло в его глазах – должна понести кару. Сомнение для него – жесткая пытка, а утрата веры в моральное совершенство Дездемоны приводит его к гибели. «Отелло от природы не ревнив, напротив, он доверчив», – замечает Пушкин. Это на первый взгляд парадоксальное утверждение дает верный ключ к пониманию душевного склада героя шекспировской трагедии. Развивая мысль, высказанную Пушкиным, Достоевский пишет: «У Отелло просто разможжена душа и помутилось и мировоззрение его, потому, что погиб его идеал. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив. Напротив, его надо было наводить, наталкивать, разжигать чрезвычайными усилиями, чтобы он только догадался об измене. Не таков истинный ревнивец»<sup>4</sup>.

Великое произведение Шекспира – не трагедия ревности, а прежде всего трагедия обманутого доверия. Причина не в природе Отелло, а в воздействии на него Яго, которому удалось убедить в виновности Дездемоны умного, но доверчивого Отелло. Если бы Отелло был ревнив от природы, то достаточно было бы мелкого подлеца, как у Чинтио, и не нужно было бы умного и сильного Яго, которому лишь в результате упорства и тонкого расчета, игры на слабой струне Отелло – на доверчивости удается омрачить сознанию благородного мавра. Именно так трагедию обманутого доверия раскрыл и композитор в своей музыкальной драме душевную трагедию Отелло. Но вернемся к рассматриваемому вопросу – музыке оперы.

**Второе действие.** Яго ловко подстроил встречу Кассио с Дездемоной в саду дворца Отелло. Дождавшись прихода мавра, Яго тихо, будто про себя, но и так, чтобы его слышал Отелло, произносит: «Как печально». Пока еще Яго никого не обвиняет, но ему хочется узнать, был ли Кассио раньше близок с Дездемоной. Он обрывает фразы тогда, когда

---

<sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Избранные сочинения, т. XIV, стр. 96.

их нужно было договорить. Голос его печален, словно тайная мысль сверлит ему мозг; мелодия постоянно возвращается к мотиву первой фразы, так что этот мотив постепенно западает в память Отелло. Другая коварная фраза: «Кассио знаком с Дездемоной был ли раньше, пока вы не поженились?» – также печальна. Ее мотив еще раз возвращается, когда он спрашивает как бы невзначай: «Вы доверяли Кассио?». Постепенно мотивы повторяемых вопросов Яго утверждаются и в мелодике Отелло. Яго пускает в ход и другое оружие: «по рассеяности» или потому, что ответы Отелло ему кажутся слишком странными, Яго, подобно эху, повторяет их. Постепенно в оркестре спокойный тембр струнных исчезает. На беспокойном фоне тремоло струнных и восходящих мотивов скрипок и деревянных просьба Отелло – открыть ему смысл всех этих вопросов – звучит с возрастающим волнением. Уже здесь в коротком диалоге, речь Отелло начинает звучать страстно и возбужденно. Короткие мотивы струнных в сочетании с аккордами медных и деревянных, отражают смятение, учащенное дыхание героев. Впоследствии быстрая пульсация скрипок довольно часто появляется в напряженных моментах. Здесь же Отелло с силой отбрасывает наваждение. Но путь начат, и после поэтического интермеццо – хора в честь Дездемоны – более ясно ощущаются сдвиги, произошедшие в душе героя. При неосторожном упоминании Дездемоной имени Кассио и после настойчивых просьб помиловать его с уст Отелло срываются резкие и отрывистые реплики. В возбужденных мотивах его ответов угадываются характерные черты темы любви, искаженной до неузнаваемости. Этот взрыв неожиданный и предвосхищает нервную пульсацию речи Отелло в следующем эпизоде – квартете. Этот квартет – один из узловых моментов драмы: в нем наблюдается сам процесс изменения характера Отелло. Тяжелая внутренняя душевная борьба показана композитором во взаимодействии героя с другими участниками драмы. Четыре действующих лица – Отелло, Яго, Дездемона и Эмилия впервые сталкиваются по ходу драматического

действия. Их мысли и чувства совсем не схожи. В этом квартете, как и в лучших ансамблях композитора, ни на минуту не прекращается психологическое действие.

Дездемона черпает силу в своей верности и любви к Отелло. Поэтому так безмятежна и ласкова ее мелодия: «Ласковый взгляд твой, о, милый, даст мне прощение». Спокойная мелодия Дездемоны контрастирует поэтическому речитативу Отелло: «О, ужель мои подозрения справедливы?». Волнение проникает и в вокальную линию Дездемоны: исчезает лучистая песенность, тьма постепенно сгущается. В кульминации, на фоне тремоло скрипок, ее голос звучит одиноко: «Ах, дни бывшего счастья, ах, дни былой любви моей, вас не могу забыть».

Не бездействует и другая пара – Яго и Эмилия. От внимания Яго не ускользнуло, что Эмилия подобрала платок, выпавший из рук Дездемоны. Яго тихо, но настойчиво требует отдать ему платок. Предчувствуя недоброе, Эмилия сопротивляется. Яго становится нетерпеливей: его жесткая скороговорка звучит повелительно. Короткие мотивы Яго и тревожный речитатив Эмилии усиливают драматизм, контрастируя с напряженностью мелодий Отелло и Дездемоны.

В музыке Отелло все более ощутим психологический перелом. Сомнения, мучительные думы сменяются еще более мрачными мыслями. «Ее коварным словам не верю». Это тот самый мотив, который в начале сцены прозвучал ласковой просьбой Дездемоны о помиловании Кассио. Здесь этот мотив становится символом мучительных подозрений, сомнений в любви Дездемоны. В следующей сцене Яго и Отелло мотив «сомнений» играет большую роль. Назойливое преследование мотива символизирует неотступную мысль о связи Дездемоны с Кассио. Он подобен яду, растекающемуся по жилам. «Дездемона лжет мне. Подумать страшно! Мне солгала, солгала! Ужасно, ужасно!» Эти отрывистые фразы, срывающиеся, как стон с уст Отелло, свидетельствуют о буре, происходившей в его груди. Притворно-сочувственная реплика Яго

переполняет чашу терпения Отелло: «Ты? Не надо! Демон! Ты принес мне несчастье! За что?».

Его смятенные вопросы и полные ужаса восклицания сопровождаются ударами диссонирующих аккордов всего оркестра.

Страданье всколыхнуло все его душевные силы, до основания потрясло его. «Из всех страданий, верь мне, Яго, нет ужасней сомнения». «Проклятье! Проклятье!» Этот возглас сопровождается свирепыми созвучиями тромбонов, фаготов, тремоло струнных и литавр. Героической печалью и величием проникнуто прощание Отелло со славой, оружием, знаменами и грохотом пушек. Потеряв веру в идеал, он перестал быть воином и полководцем: «Прощая славы моей венец лавровый, и ты, друг верный, успех мой боевой». Ритм быстрого походного марша, мужественность интонации придают музыке «Прощание с оружием» патетический характер. «Прощание с оружием» – портрет скорбящего героя. Предчувствие рокового исхода привносит горечь, но не может сломить величия мужественной речи. Достоинством и отвагой пронизана каждая интонация мелодии.

Диалог Отелло и Яго во втором действии завершается эпизодом, в котором Отелло, окончательно поверив в измену Дездемоны, торжественно дает клятву мщения.

*«Я клянусь небесным сводом,  
Жизнью, славой боевой!  
Я клянусь своей свободой, своей судьбой!  
Силы я найду для мщенья,  
Беспощадна месть моя,  
Кровью смою оскорбленье».*

«Клятва» – последний и наиболее яркий момент в выявлении героического начала образа Отелло. Вся его энергия собрана в едином порыве: в момент величайшего испытания, он – истинный герой, готовый



сразиться с несправедливостью и злом. Как чудовищное зло он воспринимает измену Дездемоны и готов покарать ее беспощадно.

Музыка «Клятвы» напоминает магическое заклинание; подобно навязчивой идее звучит одна мелодия, в которой фокусируется вся душевная энергия Отелло. По своему жанру «Клятва» – героическая кабалетта; она вся как бы озарена ответами пылающего огня воинственного темперамента. Вначале главная мелодия звучит у кларнетов, фаготов и валторн на тремолирующем фоне струнных. В таком сопровождении звучит голос героя. Затем характерные мотивы переходят в вокальную линию Отелло. Она строится по принципу: драматическоенагнетение и взрыв. Первую фразу он произносит на одной ноте, но пунктирный ритм и мотив «мести» в оркестре подспудно накапливают энергию. Последующие фразы подобны действию, темп ускоряется. Яго же сразу подхватывает мотив «мести», решительно и непреклонно утверждает его.

В опере Верди тяжкий путь Отелло воплощен в изменении характера его музыкального языка. Чем больше разум героя поражен ядом подозрений, тем больше теряет он веру в Дездемону и попадает под влияние Яго, тем с большей отчетливостью проявляются новые интонации: в моменты отчаяния, злобы и жестокой мстительности, грубых оскорблений Дездемоны, вокальная линия Отелло теряет мелодическую ясность, кантиленность. Исчезает диатоника, уступая место острому хроматизму. Речь Отелло становится бессвязной, нервно-конвульсивной. Вспышки бессильной ярости сменяются полной депрессией, свирепые эмоции – моментами глубокого человеческого страдания. Речь его теряет связность и мелодическую ясность после эпизода «Прощание с оружием». Угрозы и требования чередой слетают с уст Отелло. Разбушевавшиеся чувства мавра напоминают его смертельную схватку с силами взбунтовавшейся природы из первой картины.

Сложное сплетение противоречивых чувств отчаяния и ожесточения воплощено в монологе Отелло из третьего действия: «Бог! Ты мог дать мне позор, унижение и рабской жизни страшные годы!». Возникает портрет героя, он одинок, унижен и беспомощен. В начале монолога запечатлены оцепление и уныние Отелло. Во второй части жалоба переходит в патетический порыв: «О, горе мне, чем жил я доньше, то, что создал светлую мечтой, то, что в душе хранил, как святыню, втоптанно в грязь жестокой судьбой». Интонация обретает твердость. Гнев прорывается наружу. Вокальная мелодия, пронизанная страданием и болью, постепенно переходит в возбужденный речитатив. Тоскливые причитания сменяются мрачными угрозами. «Я уличу их, я добьюсь их приданья, возмездие близко! Мечь близка».

В финале 3-го действия Отелло показан в состоянии полного помрачения рассудка. Лишь мысль о предстоящем убийстве владеет им, не оставляя место для страдания. Тщетно пытаюсь сдержаться, он оскорбляет жену в присутствии других. Обращая в бегство присутствующих на приеме венецианских послов, Отелло с ожесточением проклинает Дездемону. Тема его проклятия, страстная и искаженная страданиями. Ее перекрывают пронзительный аккорд tutti, крик хора «О, ужас» и пассажи скрипок и деревянных. Во взбурлившемся оркестровом звучании отражен пароксизм отчаяния. Лишь в четвертом акте в музыке Отелло появляются светлые тона. В двух эпизодах – в сцене убийства Дездемоны и в предсмертном монологе – возрождается лирическая линия образа мавра.

Психологический разлад, отчаяние, горе и фатальная решимость Отелло, беззащитность и душевная чистота невинной Дездемоны определяют острый драматизм всей сцены убийства и в особенности музыки самого Отелло. В момент его появления в комнате спящей Дездемоны чувства мавра воплощены в двух оркестровых мотивах: в первом из них – скорбном звучании контрабасов – запечатлены

мучительные думы, мрачная готовность свершить суд. Во втором – в звучании виолончелей – тревожное биение сердца, пульсация крови.

Именно второй мотив «преследует» героя. Теперь же, когда Отелло, подняв полог, долго смотрит на Дездемону, мотив виолончелей уступает место взволнованному тремоло скрипок и мелодии английского рожка и кларнета. Все это придает сцене черты трагической лирики. Проснувшаяся Дездемона понимает, что Отелло пришел ее убить. Обвинения Отелло звучат со все возрастающей страстностью. Клятвы и мольбы Дездемоны тщетны. Отчаяние Дездемоны с наибольшей силой запечатлены все мелодии; эту же тему подхватывает Отелло, их вокальные линии перекрещиваются. С неумолимой жестокостью отвечает Отелло на мольбу Дездемоны. Отелло душит Дездемону...

На фоне мертвенно-спокойного хора фаготов и струнных Отелло произносит торжественно и спокойно: «Как в могиле покойна». Яго разоблачен. Слово небо взорвалось над головой Отелло. Оркестр с такой болью и отчаянием проживает горе, что кажется, будто залпом выбрасывается гнев и скверна, так глубоко залившие душу героя. Предсмертные мгновения Отелло, знаменует возрождение его веры в прекрасное начало, в жизнь. Этот перелом от трагически-безутешного к просветленному выражен в последнем монологе Отелло. Мелодия монолога полна стонания и патетических восклицаний. Погребальные звоны аккордов всего оркестра придают музыке траурный характер. На фоне смолкнувшего оркестра Отелло в забытии произносит: «А ты... Как прекрасна ты, бледна, молчалива, покойна».

Отелло карает себя смертельной раной за свершенную ошибку. На последнем издыхании он произносит: «С тобой, всегда с тобою, ах! Тебя целую!». Отелло умирает. Звучащая музыка олицетворяет символ возрожденной любви. «Отелло» – высшее достижение Верди, подлинно реалистическая музыкальная драма. «В «Отелло», – пишет критик И.И.Соляртинский, исчезают последние следы мелодрамы, риторики,

декламации, драматической раздробленности. Действие неуклонно движется к трагической катастрофе. Сцены бури, все монологи Отелло, весь четвертый акт – все это в самом точном смысле достойно Шекспира и по потрясающему музыкальному реализму действительно близок ему»<sup>5</sup>.

Воплощение в музыке больших страстей, умение создавать захватывающие драматические ситуации, выразительность тонко фиксирующего все психологические нюансы оркестра, красота смелых гармоний, скульптурная ясность мелодики – нигде эти лучшие свойства искусства Верди не проявились с такой силой, как в «Отелло». И лишь в «Отелло» Верди сумел с полной убедительностью все элементы музыкальной речи подчинить драматургическому замыслу, включить в развитие главнейших сюжетных линий.

## **2.2. Характеристика образов Дездемоны, Яго.**

*Дездемона.* Дездемона, очаровательное, любящее существо, родилась под недоброй звездой. Похожая на портрет работы Тициана, с золотисто-рыжими волосами и тонко выгнутыми бровями, Дездемона – настоящая венецианская красавица. Выражение ее лица, манеры, осанка показывает, что она привыкла к всеобщему восхищению, все комплименты она принимает с чрезвычайной грацией. Задолго до гетевской Маргариты Дездемона стала воплощением вечно прекрасной женственности. Дездемона восстала против традиций и предубеждений родного города и победила их, выйдя замуж за мавра. Несмотря на то, что все препятствие на их пути преодолены, в любви Отелло и Дездемоны есть оттенок отчаяния; их любовь наполнена поэтичностью и взаимопониманием. Силою страсти она может сравниться с Джульеттой, прямодушием – с Карделией (Король Лир), детской беззащитностью – с Офелией (Гамлет). Преодолевая застенчивость и страх, Дездемона бежит с Отелло. Позднее она просит мужа взять ее с собой на Кипр, ибо опасность милее, чем

---

<sup>5</sup> Соллертинский И.И. Шекспир и мировая музыка. Избранные статьи о музыке. Стр. 90.

разлука. И поэтому, встречаясь с женою на Кипре после шторма и разлуки, Отелло восклицает: «Моя воительница». Сила чувства, которую мы видим в первом действии, уменьшается во втором акте и почти исчезает в третьем.

Дездемона всегда готова помочь другу и в этой готовности, в нежелании смириться с несчастьем друга проявляется высокая ее человечность. Даже в минуты столкновений с мужем, она не забывает о судьбе лейтенанта Кассио и находит в себе силу вновь и вновь ходатайствовать о нем. Она настолько чиста, что даже и не подозревает о роковой связи между своими просьбами и припадками бешенства у Отелло. В своей простодушии она не допускает мысли, что Отелло может ревновать. Беззащитность, хрупкость придают образу Дездемоны еще большее очарование. Перед трагической развязкой, после ужасающей встречи с Отелло, когда он обрушивает на нее ураган оскорблений, она начинает понимать, что оклеветана. Тоскливые предчувствия рокового исхода проскальзывает в ее словах, когда она просит Эмилию застелить постель свадебными простынями, но любовь к Отелло непоколебима: «Неприязнь – большое зло, но он своей враждой мне может жизнь разбить, а не любовь». Целомудрие и стыд – сущность характера Дездемоны. Образ Дездемоны – чистейший из кристаллов, и он до конца остается незамутненным.

Музыка Дездемоны отмечена высокой поэтичностью, красотой и тонкостью психологических переживаний. Страницы музыки, принадлежащей Дездемоне проникнуты светом и особым неповторимым обаянием. Нимбом мученичества озарен прекрасный образ любящей и всепрощающей жены Отелло с ее душевной ясностью, кроткостью, с ее благородством и милосердием. Оркестровые краски деревянных и высоких струнных подчеркивают нежность, хрупкость этого образа.

Но было бы неверным на основе этой характеристики сделать вывод, что музыкальный образ Дездемоны статичен. В любовном дуэте первого

акта по страсти она не уступает Отелло. Во втором акте она пленительна и нежна. В квартете в музыке Дездемоны появляются и тоскливые ноты: «Отелло так мрачен и скрывает что-то».

В дуэте третьего акта, где ярость мужа неожиданно обрушивается на него, музыка Дездемоны драматизируется. В финале третьего акта углубляется трагическая линия образа. В печальной мелодии английского рожка ощущается предчувствие рокового конца. Дездемона обращается к Эмилии с просьбой положить ее в гроб в подвенечном платье. Страх перед надвигающейся смертью выражен здесь непосредственно и обнаженно: «Душа полна предчувствий», и подобно эху ей вторит погребальный звон. Ей вспоминается несчастная девушка Барбара, оставленная неверным любовником и льющие слезы у ивы. Печальная песнь Барбары так созвучна нынешнему настроению самой Дездемоны, что воспринимается ею как собственная исповедь.

Песнь об иве – кульминация в развитии образа Дездемоны. В этом номере воплотилась богатая гамма сложных душевных порывов. В самом характере темы отражена скорбь. Этот характер особенно углублен в печальных возгласах: «О, ива! Ива! Ива!», произнесенных ею на фоне смолкнувшего оркестра. Очень горестны слова Дездемоны, с которыми она обращается к Эмилии: «Ах, Эмилия! Прощай! Прощай! Прощай друг милый!». В отчаянии и тоске завершается молитва Дездемоны. И хотя музыка молитвы пронизана глубокой грустью, в ней много ласки и тепла, слышится отдаленная надежда. Поэтому вся сцена завершается в просветленных тонах.

Задушенная руками Отелло, Дездемона остается верна своей любви. Когда во время работы над либретто Бойто предложил первоначальный вариант песни – лирический, спокойный романс, Верди отверг его. Он хотел, чтобы душевное томление Дездемоны, безнадежность ее тоски были переданы простой песне народного склада. В трогательной

безыскусственности песни об иве, в прекрасной мелодии раскрывается пленительно чистый образ Дездемоны.

Песне предшествует небольшое оркестровое вступление; тоскующее соло английского рожка передает душевное состояние Дездемоны; тревожной тоской проникнут и краткий диалог с Эмилией – Дездемона говорит о предчувствии смерти. Задумчиво, как бы про себя, напевает она песню. Эту песню она слышала в детстве. Мелодия повторяется без изменений, но в вариациях оркестрового сопровождения раскрывается смена чувств и мыслей Дездемоны. Взрыв страстной тоски слышен в ее прощании с Эмилией. С отрешенным спокойствием звучит молитва Дездемоны. Заключительные аккорды скрипок в самом высоком регистре это последние штрихи в обрисовке образа Дездемоны.

*Andante mosso*

*p*

*p* *ppp*

*ppp*

Pian - gea <sup>3</sup> can - tan  
Ро - ня - я сле -

do nei Der - ma lan - da pian - gea la me -  
зы, о - на, бы - ва - ло, так груст - но пе -

*Яго.* Яго по происхождению простой солдат, на вид грубоватый, добродушный. Он по-настоящему храбрый рубака. Во всех сраженьях он был рядом с Отелло, не раз спасал ему жизнь. Он был умен и хитер; отлично понимал боевую тактику Отелло, которую тот создал благодаря своему военному таланту. Отелло постоянно с ним советовался до и во время сражения, и Яго не раз давал ему умные и полезные советы.

Но боевые действия закончены. Отелло возвращается в Венецию. А здесь в Венеции среди блеска, чопорности и высокомерия на официальных приемах, Отелло нужен человек, который был бы воспитан, корректен и образован, т.е. нужен адъютант, который мог бы заполнить не только пробелы его образования, но и которого можно было бы без боязни послать с поручением даже к самому сенатору. Разве можно было на такую должность назначить Яго? Подходящей кандидатурой был, несомненно, Кассио. Но Яго был другого мнения. Он полагал, что за все его заслуги, за храбрость, за неоднократное спасение жизни своему генералу, за дружбу, за преданность именно он – Яго, а никто другой не может быть адъютантом генерала. Поэтому назначение Кассио явилось для него ударом, оскорблением, унижением, неблагодарностью, которых он простить не мог. Яго затаил обиду и месть. Другой момент – похищение Дездемоны, оно было скрыто от Яго и доверено мальчишке Кассио. Похищение Дездемоны не только оскорбило Яго, но и поставило его в крайне глупое положение перед Родриго: ведь, обирая его, Яго все время клялся, что посватает ему Дездемону или украдет из дома, если отец не даст согласия.

Когда Яго узнал о случившемся, он решил не уступать. Он верил, что не все еще потеряно и, что если поднять скандал на весь город, то Отелло несдобровать, может быть и брак Отелло окажется расторгнутым по приказанию свыше. Задумав подобный план, Яго приглашает Родриго выпить в честь победы Отелло над турками. Во время этой попойки темой разговоров с одной стороны были мечтания Родриго об увозе Дездемоны,



который устроит Яго, а с другой стороны жалобы на несправедливость к нему генерала и «обеспокоенность» тем, что Кассио претендует на Дездемону и желает ее отбить у Отелло. Этим разговором Яго разжигал ревность Родриго. Во время праздничной сцены в честь победы Отелло, Кассио пьет и радуется со всеми, ловя миг веселья. Здесь же подстрекаемый Родриго и Яго, Кассио начинает пить все больше и больше, сильно пьянея, и становится шумным и буйным. В толпе разгораются ссоры, и, пользуясь возникшим беспорядком Яго, побуждает Родриго напасть на Кассио. В ярости Кассио бросается на Родриго, а затем и на других, его пьяный задор проходит только тогда, когда раздается голос Отелло: «Убрать ваши шпаги!».

Застольная песня – первое звено в цепи злодеяний Яго. Будучи близким другом Отелло, Кассио потрясен резким тоном мавра. Он падает на колени, просит прощения, но Отелло не может простить его. Затем по приказу Отелло Кассио передает свою шпагу Яго, который сочувственно, с притворной симпатией сжимает руку молодого человека. Его соперник скомпрометирован; за свой поступок он лишается адъютантского звания; вместо него Яго становится заместителем Отелло. Следующая задача – погубить Отелло.

В трактовке образа Яго, Верди, быть может, несколько отходит от шекспировского прототипа. Демонический скепсис Яго порой придает ему мефистофельские черты.

Мефистофельская окраска облика Яго в опере не лишает его конкретных человеческих черт, которыми наделен шекспировский герой. Злобный интриган Яго не останавливается ни перед чем. Он проникателен, жесток и умен, действует с холодным расчетом и это дает ему власть над людьми. Шекспировский Яго – сильный и опасный враг, а не мелкий подлец.

Яго – гениальный в своем роде режиссер, вдохновленный идеей всеобщей социальной вражды, ненависти и зла, сделавший войну не

просто ремеслом, но и философией мира. Яго – инквизитор высшего класса и на этом высшем уровне, приоткрывающий душу страдающего злодея одинокого скорбящего Демона. Яго испепелен страстями, страдающий от ненависти к Отелло. «Я ненавижу мавра!» – заявляет Яго в сенате.

Во втором акте мы видим Кассио, глубоко удрученного своим позором; но Яго снова утешает юношу, советуя обратиться к Дездемоне и попросить ее вступить за него перед Отелло. «Она такая великодушная». Кассио поступает так, как посоветовал Яго, и доброжелательное участие Дездемоны в судьбе Кассио дает первые ростки ревности в сердце Отелло. Ревность Отелло подогревает и то обстоятельство, что платок, имеющий столь важное значение как для Дездемоны, так и для Отелло, во время этой сцены попадает в руки Яго, который блестяще использует его в своих целях.

В третьем акте сила зла, сосредоточенная в Яго, достигает полной мощи. Когда Отелло прячется за колонной и подслушивает, Яго заводит с Кассио веселый разговор, в котором они обсуждают успехи юноши на любовном фронте, его приключения с последней возлюбленной. Яго с таким искусством выбирает слова и действия, что Отелло, едва слыша вопросы и ответы, оказывается убежденным, что речь идет о Дездемоне. В качестве финального – поистине гениального штриха – Яго просит Кассио показать платок, который тот нашел у себя дома (на самом деле Яго украл платок и подбросил его Кассио).

В финале третьего действия в единый драматургический узел соединены события, развивающиеся в трагедии Шекспира: торжественная сцена приема венецианского посла, душевные муки, трагическое одиночество Отелло; страстная тоска, всенародно им оскорбленной и брошенной на пол Дездемоны, недоумение, ужас, сострадание свидетелей. Посол уводит рыдающую, оскорбленную Дездемону. Зал пустеет. Мысли Отелло теряют связь: «Крови!...Крови!.. Ее платок, ее платок», – повторяет

он в полубреду. Отелло падает, теряя сознание. Над ним – злобно торжествует Яго: «Я раздавить бы мог его своей пятой, вот лев бессильный».

Циничная философия Яго, полнейшее пренебрежение к моральным категориям, авантюризм при достижении цели, необыкновенная изворотливость в интригах, низостях, исключительная злоба и полнейшая неспособность познания добра превращают Яго в настоящего антипода Отелло – героя Возрождения. Яго – гигантское обобщение сил зла, преграждавших путь идеалам, мечте о прекрасном, вере в человеческое достоинство и красоту. Характерно отметить, что страдания Отелло, Дездемоны, Кассио вовсе не ослабляют натиска Яго. В каком-то диком исступлении он готовит им новые испытания, завлекая в искусно расставленные сети. Это настолько непостижимо, что, по-видимому, неслучайно Шекспир не вложил в уста Яго философского объяснения злых побуждений и действий. Доводя Отелло до полного отчаяния, Яго с особым удовольствием растягивает жестокие минуты. Так как исчезнувший платок – неотразимое доказательство измены Дездемоны, Яго постоянно возвращается к этой теме. Его слова уподобляются ворону, кружащемуся над зачумленным жилищем. Наконец, Яго достиг цели: Отелло падает в обморок. А его мучитель с упоением произносит:

*«Хвалю мое лекарство. Действуй, действуй.*

*Так ловят легковерных дураков.*

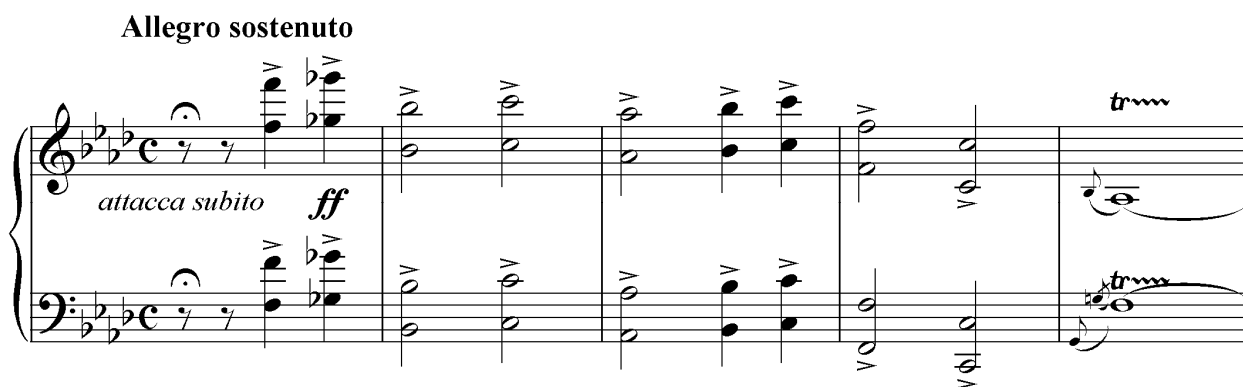
*Так женщин незапятнанных марают».*

Яго в состоянии испачкать все, к чему прикоснется его язык. Остроты его пошлы, воображение подсказывает ему гнусные сравнения, в которых все человеческое предстает грубым, искаженным, уродливым. Язык его – зеркало души. Яго может искусно раздуть одну сторону явления, преднамеренно искажая все остальное, создать видимость реальности из самой бессовестной лжи.

Его характеристики – клевета. Постоянно обливая людей грязью, он не делает исключения и для собственной жены. Отелло, по его словам – «черный злой баран», «берберийский жеребец», «неотесанный кочевник»; Кассио он называет «бабьим хвостом», «дамской собачкой», «большой мухой»; пальцы Дездемоны он сравнивает с клистирными наконечниками, а ее называет «Хитрой, бывалой венецианкой».

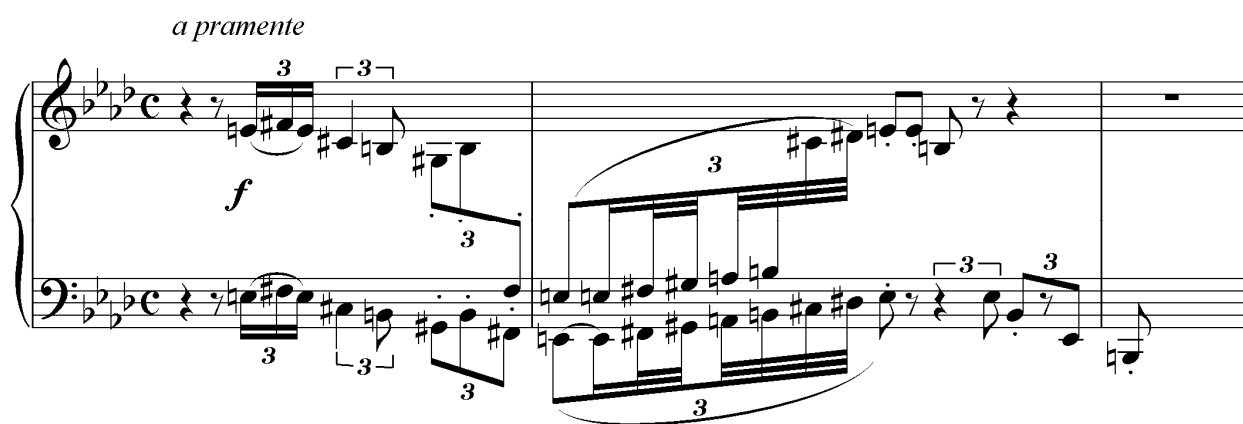
Афоризмы его аморальны: «Пусть лучше тебя повесят, – учит он Родриго, – после того, как ты получишь удовольствие, чем потонуть, ничего в жизни не увидев»; или: «Доброе имя – выдумка, чаще всего – ложная». Он видит человека не в ореоле достоинств, а в свете низменных отношений. Садизм, злоба, мстительность – постоянные импульсы действий Яго, они для него – источник наслаждения. Яго не только продукт определенной среды, он творец худших форм действительности.

Музыкально-сценический образ Яго отнюдь не прост. Яго умеет скрыть свою истинную натуру под маской напускной сердечности, и тогда его интонации приобретают вкрадчивую мягкость. Но основное в его характеристике это сардоническая злобность, циническая издевка, а порой мрачный скепсис и «демонический» пафос. Мефистофельская сущность облика Яго раскрывается в его монологе – «кредо» («Судьбой мне дано, лишь зло творить»). Яго исповедует отрицание всех благородных человеческих идеалов, злобно издеваясь над людьми – «игрушками глупой судьбы». Мрачная патетика и злая насмешка слышны во вступительном унисоне оркестра, прерываемом саркастическими «выкриками» тремолирующих альтов и гобоев.



В музыке «Кредо», написанного в свободном ариозном стиле, мрачно-гротесковый характер приобретают хоральные звучания.

Издавательски-клоунадные реплики оркестра мелькают, как дьявольские гримасы.



Монолог-кредо имеет скрытую тематическую связь с застольной песней Яго; в то же время из отдельных интонационных оборотов «кредо» вырастает мотив подозрений Отелло.

Этот мотив впервые появляется в сцене Яго с Отелло (2 акт, 3-я сцена). Тупыми намеками, пытаясь бросить тень на честь Дездемоны, Яго вызывает в мавре первые мучительные сомнения в верности жены: он коварно советует Отелло остерегаться ревности, которая, подобно змее, обвивает человеческое сердце. «Ползучий» совет опасаться ревности, часто сопровождает Яго, ведущего разрушительную работу, включая яд подозрений в сознание Отелло.

**Moderato**

Te - me - te si - gnor, la ge - lo - si - a  
Ска - жу, толь - ко рев - но - сти стра - ши - тесь.

*morendo*

Из этой фразы вырастает сумрачная унисонная тема, которую можно было бы назвать темой обреченности:

**Moderato**  
*cupo e legato*

Eu - n' t - dra fo - sca, li - vi - da, cie - ca,  
Слов - но зме - я, впи ва ясь в гру - дь, рев - ность

coi suo ve - le - no se ste - ssa at - to sca,  
соб - ствен - ным я - дом се - бя пи - та - ет

*pp* *allarg.* *tr*

vi - vi - da jia - ga le squar - cia il ve - no  
и по - ра - жа - ет смер - тель - ным жа - лом.

В дальнейшем она становится почти неизменной спутницей Отелло; она говорит о мучительных мыслях и чувствах, вызванных в нем злобными выходками Яго; она часто сопровождает Дездемону, предвещая трагическую судьбу «злосчастной» (значение греческого слова Дездемона) жены Отелло. Чаше слышны лишь отдельные интонации, отзвуки этой темы.

В великолепном, драматургически контрастном квартете выявлены эмоции действующих лиц: борьба в душе Отелло между верой в Дездемону и подозрениями, пробужденными Яго; недоумение и кротость

любящей Дездемоны; злобная настойчивость Яго, требующего у Эмилии платок, оброненный Дездемоны; сопротивление Эмилии. Отголоски темы обреченности нередко слышны в квартете. В конце интонации темы настойчиво звучат в оркестре – это просьба Дездемоны о помиловании Кассио, которая вновь разбудила сомнения в Отелло.

**Allegro agitato**

Mi la - scia/ mi la - scia  
До - воль - но! До - воль - но!

Здесь слышатся как бы искаженные душевной болью отголоски темы любви. Под знаком напряженной борьбы в душе Отелло, борьбы между злым началом, воплощенным в образе Яго, и светлым в облике Дездемоны, проходит все второе действие оперы. Критический момент этой борьбы – монолог Отелло

*Прощай покой! Прощай душевный мир!*

*Прощайте, армии в крылатых шлемах;*

*И войны – честолюбье храбрецов...*

*Прощайте, оглушительные пушки!*


*Конец всему – Отелло отслужил.*

Трагическое затишье сменяется взрывом муки и гнева. В припадке ярости Отелло кидается на Яго, требуя доказательств. Постепенное крещендо струнных разрастается до кульминации в оркестре, когда Отелло бросает Яго на землю. Скорби и гневу измученного сомнениями Отелло противостоят вкрадчивые и коварные интонации «честного Яго». Отелло нужны доказательства – он их получит. В завораживающей музыке лживого рассказа Яго о грезах Кассио, призывавшего во сне свою возлюбленную – Дездемону, звучат хроматические интонации подозрений.

Интонации Яго сочетаются на фоне ноктюрновых звучаний с реминисценциями любовного дуэта.

*solto voce parlante*

*più PPP*



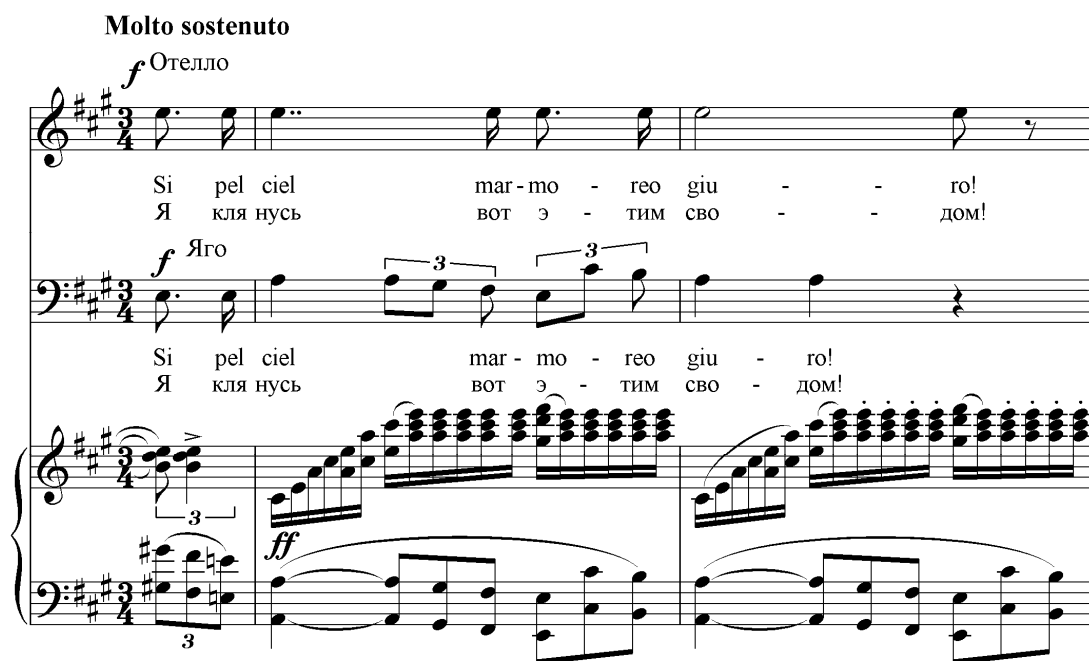
Cau-ti ve - glia-mo/ Ve - sta-si del - ciel tut - to m'in - non - da  
На стра-же бу-дем. О, я весь в бла - жен - стве у - то - па - ю.

Вокальная линия чутко следует за каждым оттенком слов Яго. Она безупречно красива, но отголоски темы подозрений делают ее зловещей. Последнее доказательство – похищенный Яго и подброшенный им – Кассио платок Дездемоны; Отелло видит его в руках у Кассио. Он сломлен. О победе Яго говорит завершающий действие дуэт Отелло и Яго – их клятва мести:

**Molto sostenuto**

*f* Отелло

*f* Яго



Si pel ciel mar - mo - geo giu - - ro!  
Я кля нуть вот э - тим сво - - дом!

Si pel ciel mar - mo - geo giu - ro!  
Я кля нуть вот э - тим сво - дом!

Этот дуэт, с его сумрачно-торжественной оstinatной мелодической формулой, воспринимается как своеобразная реприза монолога-прощания Отелло.



Душа Отелло – во власти темных сил. Яго торжествует. В трагически-сосредоточенном оркестровом вступлении к третьему действию звучит полифонически изложенная тема обреченности.

С редкой остротой психологической проницательности, свойственной великим драматургам, написан дуэт Отелло и Дездемоны в третьем действии. В основе дуэта – простодушно-открытая мелодия Дездемоны:

**Allegro moderato**



Dio li gio-con di, o spo - to, del-l'al-ma mi - a so - vra - no  
О, до-ро-гой О - тел - ло, вновь я с то-бой, мой лю - би - мый.

Эта же мелодия – и в саркастически-сдержанных, издевательских ответах Отелло. Заступничество Дездемоны за Кассио вызывает бурю в душе Отелло; он пытается еще сохранить внешнее спокойствие – вокальная партия Отелло становится окаменело-безжизненной, но смятение, нарастающее в его душе, выдает оркестр. Кульминация сцены – патетически-горестная мелодия Дездемоны (*Andantemosso*, *a-moll*), возникающая на фоне сумрачной пульсации аккордов (фаготы, валторны и тромбоны). Страстной тоски полна ее мольба: «Прочти в глазах моих всю правду». Однако страдание и любовь Дездемоны не находят отклика в потрясенной душе Отелло. Он подчинен злой воле Яго.

Тема дуэта (ремарка композитора: «со страшным спокойствием и иронией») звучит действительно страшно в заключительном обращении Отелло к Дездемоне.

В завершающем сцену оркестровом эпизоде вновь ясно выступают очертания темы обреченности.

В душе Отелло – отчаяние и мрак. Застылая рецитация, оцепенелость в интонациях монолога Отелло, остиная.

С редкой остротой психологической проницательности, свойственной великим драматургам, написан дуэт Отелло и Дездемоны в третьем

действии. В основе дуэта – простодушно-открытая мелодия Дездемоны: как навязчивая идея, фигура в сопровождении, напоминающая о дьявольском облике Яго, – все это говорит о полном внутреннем поражении героя:

**Adagio** **ppp**

*estremamente piano*

Dio! mi po - te - vi sca-  
 Бог! ты мог дать мне по-

gliar tut til ma - li del-la mi - se - ria, del - la ver -  
 зор у - ни - же - нь е и раб - ской жиз - ни страш - ны - е

go - gna  
 го - ды!

**ppp**

Яго незримо присутствует здесь, он дает направление драматическому развитию событий, хотя на сцене его еще нет.

Поистине страшно сравнение двух монологов Отелло во втором и третьем действиях оперы. Оно выявляет с особой ясностью трагический путь, пройденный героем. Патетика, страстные взрывы в первом монологе говорят о борьбе, смятении, гневе, муках сомнений; во втором – беспросветная тьма, полная душевная катастрофа. Сознанием Отелло владеет одна мысль – мысль о кровавой мести.

Большое значение в развитии драмы Отелло и Дездемоны, как уже говорилось, имеет тема любви. Ее отзвуки почти неизменно сопутствуют Дездемоне. Из темы любви вырастают и интонации-стоны, говорящие о душевных муках Отелло. Решившись на убийство, Отелло появляется в спальне Дездемоны с целью ее удушить. В зловещих, ползучих ходах контрабасов слышны искаженные отзвуки темы любви.

Как крадущиеся тени, ложатся приглушенные похоронные, однообразные звучания струнных, в которых сквозят очертания темы обреченности (очертания этой темы можно заметить и в мелодии песни об иве):

Adagio

The musical score is for a piano accompaniment in 3/2 time, key signature of three flats (B-flat major/D minor). It is marked 'Adagio' and 'pp e staccato'. The score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a melodic line with a long note and a fermata. The first system is marked 'pp e staccato'.

Здесь Верди дает наиболее драматическое во всей опере контрастное сопоставление: светлого и кроткого облика Дездемоны и Отелло, поработанного злой волей Яго.

*Таков мой долг.*

*Таков мой долг.*

*Она умрет, чтоб больше не грешить.*

(«Отелло», действие пятое, сцена вторая)

Иного выхода для него уже нет.

Все события этого акта развиваются с неудержимой стремительностью. Лаконичный диалог Отелло и Дездемоны, с неизменно повторяющейся похоронной фразой в оркестре, ведет к неизбежной роковой развязке. Подобны глухим ударам колокола аккорды, сопровождающие слова Отелло: «Час наступил, жизни окончен путь. О, слава! Отелло нет». Глубину трагедии Отелло, склонившегося над убитой Дездемоной, Верди сумел раскрыть с особой силой в его словах: «Ты бледна, неподвижна и прекрасна», скорее произнесенных, чем спетых при полном молчании оркестра. Когда Отелло закалывается, отзвуки «дьявольской» музыки Яго в оркестре подчеркивают связь между его коварными действиями и смертью Отелло. Но светлое начало торжествует. Новое значение приобретает в финале дважды проходящая в оркестре тема любви. В последний раз она звучит, когда Отелло убивает себя. Яго разоблачен. Отелло убедился в невинности Дездемоны и умирает с возродившейся верой в ее моральное совершенство. Создавая «Отелло», Верди испытывал огромный творческий подъем. Он говорил, что эта работа была для него величайшей радостью. С подлинной творческой горячностью он принимает участие в подготовке оперы к постановке. Верди разучивает с певцами их партии, помогает им найти сценические образы. Роль Отелло исполнял знаменитый тенор Таманьо. Верди не нравилась, как Таманьо проводил сцену самоубийства; чтобы показать артисту, как надо умирать на театральных подмостках, престарелый

композитор выхватил кинжал из его рук и так правдоподобно упал, скатившись со ступенек, что вызвал у присутствующих страх и восхищение. В роли Яго выступал прославившийся своим актерским дарованием В.Морель. Его исполнение полностью удовлетворяло композитора. Один из лучших русских исполнителей роли Отелло М.Е. Медведев так рассказывал об игре Мореля: «До него я не знал, что можно сделать из роли Яго, а после него меня уже никто не удовлетворял в такой мере, как он». Никому не удавалось так тонко и легко провоцировать скандал в первом акте и с таким невинным лицом предстать перед Отелло. Так подло бесшабашно никто не пел «Застольной» песни, ни у кого я не видел такого расчетливого негодяйства, как у Мореля.

Увидя его впервые, я подумал, что он не здоров или забыл партию, до того естественно он подбирал слова для ответа на вопросы Отелло. Ни у кого, даже в драме, я не слышал такого низкого торжества в сцене с платком. И никто так просто, как бы, между прочим, не произносил слова: «Вот он – наш лев. Он не ставил мне ногу на живот, как это делают все Яго, а, наоборот, брезгливо отворачивался: вы все думали, что Отелло большой человек, а он – вот что: истерик, ничтожество.

## ГЛАВА III.

### «ОТЕЛЛО» НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ ТАШКЕНТА

#### **3.1. Трагедия Шекспира в постановке Маннона Уйгура на сцене узбекского драматического театра имени Хамзы.**

Манон Уйгур (Маджидов) – народный артист Узбекистан, лауреат Государственной премии СССР, лауреат Государственной премии Узбекистана, один из основателей узбекского театра, свою сценическую деятельность начал в 1916 году как любитель-актер в труппе «Турон». В 1924-1927 годы учился в Москве в драматической студии при Узбекском доме просвещения. В это время в театральном мире Москвы господствовал (как впрочем, и сейчас) учение-метод К.С. Станиславского, как основоположника нового направления в работе над спектаклем и ролью.

М.Уйгур жадно впитывал воздух театрального мира Москвы и, как будущий режиссер, стремился познать все нюансы режиссуры Станиславского. Мечта поставить «Отелло» Шекспира родилась в середине двадцатых годов еще в Московской драматической студии. Поэтому можно сказать, что подготовка и осмысление спектакля шла свыше 15 лет.

Закончив учебу, М.Уйгур возвратился в Ташкент и возглавил театр имени Хамзы как режиссер. Не будем описывать творческую деятельность режиссера в этом театре, она была большой и разнообразной. Мечта о постановке «Отелло» в театре не покидала его.

Так в преддверии Великой Отечественной войны в 1940 году он приступил к постановке трагедии Шекспира «Отелло» на сцене узбекского театра имени Хамзы. К тому времени эта трагедия была уже переведена на узбекский язык. Роль Отелло исполнял его сокурсник, по совместной учебе в Москве, АброрХидоятов, который вместе с М.Уйгуром закончил драматическую студию, и также, как и Уйгур, возвратясь в Ташкент работал в театре, возглавляемый М.Уйгуром в качестве актера. До роли

Отелло, АброрХидоятов сыграл целую плеяду ролей, где формировалось и крепло актерское творчество артиста. В 1940 году он совместно с М.Уйгуром приступил к постановке знаменитой трагедии Шекспира «Отелло». А.Хидоятов обладал, редким по красоте и богатству интонацией, голосом, в совершенстве владел искусством чтеца; романтическая приподнятость сочеталась в его творчестве с психологической глубиной.

В своей практической деятельности М.Уйгур руководствовался учением К.С.Станиславского, вошедшим в его практическую деятельность, как путеводитель по режиссуре. В «Отелло» М.Уйгур хотел увидеть причинную связь событий, докопаться до корня, показать, с какой необходимостью от одной мелочи к другой, скапливается и набухает трагически неизбежная ситуация. Только такой путь – от лирики к трагедии, от «интимности» к широким обобщениям, – необходим для постижения Шекспира. М.Уйгур хотел в классической трагедии дать художественное познание человека и мира его окружающего.

Трагическое столкновение доброго, свободного человека с миром зла – такова суть трагедии Отелло. Отелло был в сущности человеком удивительно цельным, мирным и гармоничным. Душа венецианского мавра, наивная и доверчивая, была понятна М.Уйгуру во всех своих поворотах, взлетах и падениях. Подхватывая мысль Пушкина, он повторял, что Отелло не ревнив, а доверчив. Ему самому был близок этот «дикий бербериец», поднявшийся из «хаоса» средневековья до высот ренессанса, в ком жила «гармония природы и культуры»<sup>6</sup>.

Вот на эту гармонию и покушался Яго, начиная свои разрушительные действия. В его (Яго) «бесовский» замысел входило желание оторвать «природу» от «культуры», подчеркнуть чистую природу в первозданный «хаос», а прекрасное лицо культуры закрыть жесткой

---

<sup>6</sup>Н.Я.Берковский. «Отелло», трагедия Шекспира. Статьи о литературе, стр. 71.

маской цивилизации. Трагедия Отелло, как ее понимал режиссер, и состояла в разрушении гармонии мира, в разрыве цельности души.

Первопричину трагедии Отелло режиссер отмечал не в конфликте с Дездемоной и даже не в коварных кознях Яго, а в столкновении со всем его окружающим миром, со всем строем Венецианской республики. Такое эпическое толкование шекспировского конфликта тесно вело к сцеплению «судьбы человеческой с судьбой народной». Действие разветвлялось, обрастало неожиданными эпизодами, добавочными персонажами – и все для того, чтобы обнаружить причинную связь, историческую, социальную и психологическую основу каждого поворота трагедии. Лирическое, интимное начало обрело эпический контекст.

В сущности было неизбежно столкновение двух образов жизни: войны и мира. Образ жизни Отелло, человека, действующего с позицией добра, мира и любви, входил в непримиримое противоречие с осаждающим его строем людей, действующих с позиции силы, вражды и ненависти. Рассмотрим один показательный пример – отзыв Отелло с поста главнокомандующего. Этот вопрос уже был решен в сенате в случае его победы над турками. Спрашивается почему? Когда венецианская армия открыла в Отелло талант полководца, он, очевидно, был предводителем повстанческого отряда африканцев, боровшегося с турецкими захватчиками. Выдающиеся способности помогли его быстрой карьере, в течении нескольких лет он возвысился до поста главнокомандующего венецианским флотом. Уже при одном учете его расы факт совершенно необыкновенный. Кто может гарантировать венецианскому сенату, что полководец, власть которого над армией после генеральной победы над турками будет безграничной, не вознамерится освободить и свою родину от колониального господства Венеции, в армии которой он сражался против турок за свободу родной земли? Итак, лучше дать ему какой-нибудь пост в Венеции, а чтобы не вызвать подозрений в армии, назначить в качестве его приемника-любимца Кассио. Эта ситуация в общем



развитии действия вовсе не выдвигается на передний план. Я упоминаю ее лишь для того, чтобы еще раз показать противоречие и непримиримости добра со злом, исходящим от людей с позиции силы, являющегося замыслом этого произведения. Мавр Отелло – для венецианской власти – лишь наемник, раб, не имеющий равных прав, но властный распоряжаться своей личностью по собственному усмотрению. Как заметил критик А.Аникст «личность для этого государства имеет значение лишь в той мере, в какой она способна ему служить»<sup>7</sup>. Отелло несвободен – вот в чем беда. Его принимают и терпят, ему выдают награды и звания, но среди почестей он всегда чувствовал свое положение раба. Его неравенство узаконено.

Режиссер заглядывает в ту «непроходимую пропасть», которая отделяет венецианскую аристократию от мавра Отелло, чтобы сильнее выковать чванство и гордость венецианцев-победителей и угнетение, и презрение, в котором находятся покоренные народы. Официальной Венеции нужен был Отелло-воин, Отелло-полководец, которым можно повелевать. Но он становится ненужным, даже опасным генералом, который мнит себя независимым. И первый сигнал опасности – женитьба Отелло на дочери сенатора. Любовь к Дездемоне для Отелло – выход из положения раба в строй свободных людей. Как говорил А.Блок «в Дездемоне Отелло нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею – гармонию, строй, порядок, без которых он потерянный, несчастный человек»<sup>8</sup>. «Когда я перестану любить тебя, – говорит Отелло, – опять настанет хаос». И это так. М.Уйгур видел, как человека, вырвавшегося из рабства, хаоса и зверства, вновь к ним возвращают насильно. Мужественный полководец Отелло знает, что в боях люди звереют, он сам такой. Однако это не мешает ему быть в жизни мягким, нежным, почти застенчивым, – замечает режиссер. Не случайно Отелло

---

<sup>7</sup>А.Аникст. Творчество Шекспира. «Художественная литература». М. 1963 г.

<sup>8</sup>А.Блок. Тайный смысл трагедии Отелло. т. 12. Стр. 207.

приблизил к себе «храброго рубаку» Яго, который во всех сражениях был рядом с ним, а Кассио – ученый флорентинец был образцом светскости и изящества.

Вот исходная точка конфликта: «необразованный, неотесанный грубый адъютант», отстранен ради мальчишки, не знающего еще, что такое битва, война. Режиссер настаивает на происхождении Яго, как бы из чрева самой войны. Он плоть ее, ее сподвижник и опора. На войне он свой, там он слывет по-настоящему храбрым, преданным и честным, может не раз спасавшим жизнь самому генералу. Там он может быть полезным, смелым и жестоким, вовремя дать хороший совет, ловко перевязать рану, а когда надо – взбодрить, развлечь, спеть неприличную, но смешную песню или рассказать анекдот. В то же время он злодей, который не постесняется придумать пленному дикарю зверскую и циничную пытку или казнь. Конечно, это делается потихоньку от Отелло, т.к. благородный мавр не терпит зверств.

Анализируя глубже трагедию Шекспира «Отелло», М.Уйгур постепенно расширяет смысл этого противопоставления. Он не случайно предлагает Алиму Ходжаеву исполнителю роли Яго играть злодея с лицом добряка и показать, тем самым, что в Яго было два человека: один тот, каким он казался людям, другой – злой и отвратительный. Обманчивая личина Яго должна объяснить ошибку Отелло, скрывать от всех зло, доходившее порой до мифистофельских масштабов.

Режиссер видит образ Зла, Войны, Зверства, постоянно окруженными приспешниками, новобранцами. Яго активен и наступателен. Завербовав еще одного бойца, он торопится стать за его спиной, раствориться в массе. Так он исчезает, чтобы сохраниться и появиться при первой же необходимости, как истинный демон зла. Рожденный кровавой стихией войны, массовой жестокостью, он ею исподволь руководит, умело развязывая «хаос». Ловкий режиссер

человеческих душ, он норовит «умереть в актере», чтобы возродиться в другом облике.

С этого, в сущности, и начинается трагедия: Яго активно вербует себе нового рекрута – Родриго. Зная, что Родриго влюблен в Дездемону, он натравливает Яго против Отелло.

Перед зрителями ночная Венеция, но не сверкающая и сказочная. Нет, это сырая сумрачная Венеция, все глубже тонущая в воде. Глухие окна задвинуты ставнями, угрюмые ниши ведут к воде со скользкими ступенями. Сюда не доносится шум народной толпы, сюда не долетают звуки музыки и гортанные крики гондольеров. По авансцене тянется узкий черный канал, на одной стороне которого прямо перед зрителем стоит дом Брабанцио. Сюда подплывает гондола с Яго и Родриго. Пока гондольер сходит на землю и гремит цепями все это время слышен горячий спор двух сдавленных голосов. Яростно злобствуя, провоцируя Родриго, Яго заражает его своей ненавистью к Отелло, тайно обвенчавшегося этой ночью с Дездемоной. Он заставляет кричать Родриго и поднять переполох в доме Брабанцио-отца Дездемоны. «Теперь скорей ее отца будите: пусть он бежит в погоню, отравляйте его покой, на весь кричите город...».

Так начинается сцена тревоги. Покой нарушен, Яго своего добился. Для того, чтобы показать как расплзается страх, режиссер требует развернуть сцену тревоги криками – «Брабанцио! Вставайте! Воры! Воры!» – сопровождая это стуками весел, шумом цепей, грохотом молотка в дверь, как будто стряслось стихийное бедствие, пожар, наводнение и т.д.

Дальше идет сцена пробуждения: доносятся голоса в окно, высовывается, заспанное лицо няни Дездемоны, раскрывает свое окно Брабанцио и постепенно все окна заполняются сонными фигурами. Четыре этажа дома охвачены страхом, возмущением, гневом, все окна распахнуты, все кричат, поднятые кулаки... Яго же, сделав свое черное дело, скрывается под темной колоннадой.

Режиссер предлагает актеру, исполнявшему роль Родриго, поднять весь город на ноги и, пока не поздно, разлучить Дездемону с Мавром. «Огня! Огня скорее высекайте!», – крик Брабанцио служит сигналом военных действий. Внизу в парадной двери, с треском отворяется железная щеколда, трещит замок, пищат металлические петли.... Из двери выходит привратник с фонарем и появляются разные слуги, надевают куртки, наскоро застегиваются и бегут: одни вправо, другие – влево.

Тем временем из дверей продолжают появляться одевающиеся люди. Они выносят алебарды, шпаги, оружие, влезают в гондолы, привязанные у дома, складывают туда принесенное, снова убегают и снова возвращаются с ношей, продолжая на ходу заканчивать туалет.

Вооруженный шпагой Брабанцио, командует войском. Все уже готовы и выстроились для того, чтобы идти в поход. Тон у Брабанцио здесь очень деловой, мужественный: «Сюда – один, туда – другие! Берите-ка оружие!». Солдаты разбирают оружие в гондоле и вскоре гондола с солдатами трогается в путь. Так Яго удастся спровоцировать и разжечь «гражданскую войну» в Венеции. Происходит смена световых позиций. Глубокая ночь миновала. Светает.

Мы впервые видим Отелло – АброраХидоятова, сидящего в лодке, заваленной цветами. Он только что подъехал к своему дому и теперь передает цветы Яго, ждущего его на крыльце. Режиссер хочет здесь показать Отелло в образе Ромео. В этой картине он помолодел, блещет красотой – не внешне слащавой, а внутренней – благородством души. Не смотря навозраст, он легок, все его физические движения находятся в полном тандеме с внутренними посылами. Он слегка взволнован и немного потерян: в театре военных действий он воинственный генерал, управляющий тактикой боя. Здесь же он немного растерян, т.к. эту роль – влюбленного, ему приходится исполнять впервые. Он не играл, он проживал: волнение актера передавалось в зрительный зал, откуда доносились вскрики, поддерживающие Отелло. Зрителей были

сопричастны с действием. Большой, смуглый, добрый, наивный и по лицу видно, что он – молодой супруг. Отелло с большой охапкой цветов идет к двери. Он бодр, весел, обнимает Яго, шутит. Дездемона отворяет дверь и Отелло входит в дом. До этого же Яго успел рассказать Отелло о гневе отца Дездемоны – Брабанцио. А, подъехавший на роскошной официальной гондоле, Кассио передает Отелло вызов его к дожу.

Спустя мгновение бодрый, веселый и торопливый Отелло выходит, нежно смотрит на окно, где появляется голова Дездемоны, ловко впрыгивает в лодку, продолжая незаметно поглядывать наверх. А тем временем отряды Брабанцио готовятся к бою. Секундное затишье. С обеих сторон обнажают мечи. Яго и Кассио, защищая Отелло, багром отталкивают гондолу Брабанцио. Гул толпы усиливается, люди уже вынимают мечи из ножен, вот-вот завяжется бой. Но тут Отелло поднимается с места и очень спокойно и твердо говорит:

*«Умерьте гнев, друзья мои, вложите*

*Вы светлые мечи свои в ножны...».*

Распаленный Брабанцио требует арестовать «Колдуна». Но Отелло вдруг, как тигр, перепрыгнул в другую лодку и встал в середину сражающихся, чтобы остановить схватку: он показывает приказ дожа ехать в Сенат. Картина завершается. Идет занавес, гондолы отчаливают.

Следующая картина – «Совещание» Сената. Эту картину М. Уйгур хотел показать не в обстановке «торжественного заседания», как это игралось всегда, а в тревожном ритме мобилизации. Роскошный коричневый зал с золотой росписью и инкрустациями сейчас в полном беспорядке (отдадим дань художнику-постановщику Илье Шлепянову, художнику крупных спектаклей Всеволода Мейерхольда). Столы и кресла сдвинуты с места, завалены картами, свитками, книгами. Одни сенаторы сгрудились над картой, другие разбирают бумаги – очевидно письма. Писцы несут документы на подпись дожу. Секретари строчат приказы. В ритме необычайной спешки проходят люди и несут охапками оружие:

самострелы (алебарды), пики, каски, шлемы. Такая же спешка и тревоги и за сенаторским, и за секретарским столами. Словом, люди живут не по целым, не по четвертям, а по шестнадцатым и синкопам (выражаясь музыкальным языком).

В эту атмосферу и попадает Отелло, от которого ждут спасенья. У Брабанцио своя война: он требует расправы с мавром. Но Отелло, по мысли режиссера, побеждает Брабанцио не только тем, что сейчас генерал нужен Сенату, а прежде всего своей необыкновенной простотой и сознанием своей необыкновенности. Отелло, слушая обвинения в свой адрес, сидит спокойно, с детскими невинными глазами, взирающими на происходящие события. В глубине души Отелло презирает всю эту знать и не чувствует себя ниже ее по своему достоинству. Вот почему он так просто и убежденно, с сознанием своего права говорит:

*«... Что я на ней женился,  
но на этом кончается  
и весь проступок мой...».*

М.Уйгур отмечал, что в рассказе Отелло ему чувствовалось, кроме чистосердечной и искренности, большая наивность восточного человека, что так близка была режиссеру. В самом деле, раскрывать свою душу, интимные чувства в такой боевой момент и верить в то, что он вызовет к себе «симпатию», может только наивный человек. И эта наивность победила. «Весь монолог Отелло представляется мне каким-то юношеским, – говорит режиссер, работая с актером Аброром Хидоятковым. – Это говорит Ромео, и не просто говорит, а умоляет по-детски», чтобы Дездемону отпустили с ним на Кипр.

В Дездемоне, – указывает режиссер актрисе С.Ишантураевой, – я вижу смелую венецианку, твердо отстаивающая свое право любви. Никакой сентиментальности! Она говорит женственно, мягко, но не

преклонно, в ней «чувствуется венецианка, которая сильно отличается от Офелии, какую играют обычно Дездемону»<sup>9</sup>.

Но дож возвращает мавра к ратным делам. М.Уйгур тут предостерегает А.Хидоятова – Отелло – от «героического тона» бывалого генерала, готового к «подвигам». «Здесь так и хочется наиграть героя, который, как бы говорит, что вот, мол я какой, от первой брачной ночи уезжаю в бой и, как видите, с удовольствием. А на самом деле, мне кажется, он говорит с другим оттенком: – что же делать, как ни трудно, ничего не поделаешь, приходится, таково наше ремесло».

Словом, вся сцена в Сенате построена на противопоставлении двух контрастных миров – войны и мира, ненависти и любви, корысти и чистоты. Последний мотив побеждает.

Чувствуя, что его провокация сорвалось, Яго вновь подговаривает Родриго – «насыпь денег в кошелек», действуй!», (Ни одно «милосердие» Яго не проходит безвозмездно, за все надо платить).

«Я ненавижу мавра!», – звучит сакраментальная фраза Яго: здесь режиссер делает большую «гастрольную» паузу перерождения Яго от мнимого веселья и дурачества к страшной обиде, ненависти и мести (адъютантом назначен не Яго, который по его мнению был достоин лишь только он, а сопляк Кассио, не ведавший даже порохи сражений). «Его месть и ненависть тянут его к Отелло. Он не может расстаться с ним, как злодей с мечтой о возмездии, как хищный зверь со своей жертвой», – рисует картину М.УйгурАлиму Ходжаеву – исполнителю роли Яго. Но как отомстить, как?! Яго мечется в поисках способа мести. И когда способ найден – ревность! – тогда «зачатие свершилось».

Второй акт. На Кипре. Режиссер начинает эту сцену тревожным ожиданием: туземцы ждут победы турецкого флота, а венецианцы – своего. Никакой оперной экзотики. Суровые, дикие краски. Художник выстраивает высокие зубчатые стены с башней, где засела венецианская

---

<sup>9</sup> Цитируется из архивных документов – записей работы над «Отелло» режиссером М.Уйгуром.

стража. Под стеной – камни. Тут спрячутся туземцы в пестрых полосатых костюмах, в фесках и тюрбанах.

Ночь. На море жестокая буря. По небу тянутся тяжелые тучи. Буря ревет. Воет холодный ветер, все кутаются в плащи. В темноте горят костры, на ветру вспыхивают яркие пламени. Стража на башне машет фонарями, подавая сигналы кораблям. Из порта доносится страшный шум волн, звон цепей, скрип мачт и хлопанье парусов. Звучат фанфары. Пробегают моряки, носильщики. Именитые туземцы несут подарки, ключ от крепости. Выходят солдаты и, наконец, появляется Отелло, за которым несут знамя, порванное в бою. Отелло обращается к народу:

*«Ну, друзья, вот новость:*

*Войне конец, турецкий флот погиб».*

Весть о мире народ и солдаты встречают криками «ура», фанфарами, пушечными выстрелами. Расцветает. Только тут Отелло бросается к Дездемоне. Мелодия мира, как бы, все время сопутствует мелодии любви, переплетается с ней. И, напротив, тема ненависти, постоянно связанная со стихией войны, постепенно из нее вырастает.

Тем временем солнце взошло, становится совсем светло. Отелло с молодой женой удаляются. Яго, который в вихре бури чувствовал себя, как рыба в воде, становится грустным.

Он остался один на скалистом берегу моря. Присаживается на одну из скал и упорно думает, сняв шлем и утирая голову, думает о том, как довести человека от мирного покоя до безумия. Эта картина целиком принадлежит Яго, – отмечает М.Уйгур, советуя Алимю Ходжаеву ощутить особый талант, артистизм, с которым Яго проводит свое черное дело. «Нужно почувствовать в нем художника, артиста-provokatora, – продолжает режиссер, – великолепного режиссера в этой области, увлеченного не только целью своего гнусного дела, но и формами, и приемами его выполнения. В этой картине его талант provokatora-режиссера вырисовывается в полной мере». Сначала нужно очернить в



глазах Отелло соперника-Кассио: напоить, его сравить с Родриго и ввязать в драку, а потом поднять восстание на Кипре. Вот план Яго. Яго становится, по мнению режиссера, не одиноким злодеем, но умелым «вождем» и провокатором массового социального движения.

В первую же брачную ночь генерала, когда Отелло, наконец отправляется в объятия Дездемоны, Яго осуществляет свой план. Как мы знаем, он спаивает Родриго и Кассио, натравливает их друг на друга, раздувает вспыхнувшую искру до пожара.

И тут режиссер вводит «народную сцену». Отелло пытался остановить ссору, но ворота уже отворены. Там набирается все больше и больше народу. Все сильнее и сильнее вторжение. Гул растет. Голос Отелло тонет в шуме толпы. Тем временем разгорается бой за воротами. Солдаты начинают их затворять, толпа не пускает. Трое сторожевых солдат едва сдерживают ворота, которые под напором толпы растворяются. Офицеры идут на помощь солдатам. Свалка в воротах. Кое-кто из туземцев прорывается сюда. Их связывают. Спешно заряжаются пушки. Опрокидываются столы, и солдаты прячутся за ними с ружьями. Словом разгорается форменный бой. Яго бежит в самую гущу боя. Отелло с мечом врезается в толпу. Он кричит: «Довольно же! Для чести христианства окончите сейчас ваш дикий бой!». Его появление производит впечатление. Генерал проходит за ворота в гущу туземцев. Водворяется тишина. Отелло с Яго возвращаются. Ворота затворяют, убирают пушки, ставят на место столы. И «честный» Яго докладывает генералу обо всем случившемся.

Только когда Яго остается один, он позволяет себе снять маску и просмаковать победу. В нем торжество и радость, и гордость, и презрение. Монолог «О духи тьмы...» Яго ведет с фонарем, которым освещает только лицо. «В темноте его голос зловещный, таинственный», – направляет режиссер актера. Постепенно темнеет. Конец – полная темнота, только один блик – лицо Яго. Это говорит о том, что с Яго мы еще встретимся.

Третий акт М.Уйгур рассматривает как центр трагедии. Два первых были лишь прелюдиями, вступлением.

Режиссер разбивает акт на пять эпизодов – «Бассейн», «Кабинет», «Башня», «Спальня», и «Подвал». Действие начинается с безоблачной утренней сцены, после первой ночи любви. Бассейн сверкает восточной росписью, солнечный свет играет бликами на воде. Дездемона в воздушном платье, резвясь и играя, тащит Отелло на диван, что стоит у бассейна. Она укладывает мужа на подушки, утирает ему лоб ласкает, целует и просит за Кассио. Сцена безоблачного счастья, полная влюбленность Отелло, экстаз, поцелуй. Идет световой занавес, в течение которого выстраивается «Кабинет». Отелло радостный входит в кабинет, сбрасывает с головы арабский платок, с плеч – арабский халат и садится заниматься.

Здесь собственно и начинается его трагедия, когда Яго ловко закидывает в его душу первые зерна ревности. Но Отелло не верит Яго, он убежден, что все хорошо и Дездемона чиста. Режиссер назвал эту сцену – «Не может быть». Но «яд» сомнений, впрыснутый Яго, постепенно расплывается в его теле. Он выходит из кабинета, в его душе идет борьба. Отелло вспоминает, что он стар для Дездемоны «отца она уж обманула...». Эта мысль, как червь, въедается в его душу. Чем больше он думает, тем сильней укрепляются его подозрения... Он боится встречи с Дездемоной, сказка превратилась в ад. Он бежит по лестнице и попадает в башню. Он убежал от всех, но только не от себя. Здесь в сцене «Башня», Отелло прощается с блаженством жизни, уходит от людей, теряет все. Он влез на башню для того, чтоб пережить слова: «Меня обманывать! Меня!». Повторяя А.Хидоятову, что Отелло не ревнивец, режиссер показывает все градации, через которые проходит душа человека, теряющего свою веру, свое «святая святых». Каменная лестница ведет на площадку, окруженную балюстрадой из грубых камней. Заходит солнце. Здесь, глядя вдаль, Отелло прощается со всем, что было ему дорого:

*Прости, покой, прости, мое довольство!*

*Простите вы, пернатые войска...*

Снизу по лестнице крадется Яго. Отелло, чувствуя, что подходит инквизитор, в невыносимой злобе хочет покончить с ним, но не может «совершить преступление» и бросается плашмя, лицом вниз на каменную площадку.

Теперь Отелло во власти Яго и тянется к нему: «О, дайте мне скорее убедиться!». Яго поднимается по ступенькам все выше и выше и как актер, с блестящей выдержкой, как композитор, наслаждается властью над чужой душой. И постепенно Отелло заражается от Яго сатанической жадой мести: «Крови, Яго крови!». И опускаясь на колени, дает клятву мечом. Теперь они уже, как два сообщника, сходятся близко, чтобы говорить по секрету:

*«Через три дня ты должен мне сказать*

*Что Кассио не существует больше».*

Так благородный мавр преклонил колени перед демоном зла. Но это только начало. В сцене «Подвал» это демон заберет Отелло целиком. А до тех пор Отелло еще стремится к жене, чтобы просто взглянуть ей в глаза и узнать правду. «А может быть, она не виновата? И тот платок, что подарил он, цел?» В сумерках Отелло входит в спальню Дездемоны. Сюда придет он и в финале, чтобы свершить казнь.

Теперь же Отелло входит, стараясь изо всех сил быть бодрым и приветливым, словом таким, чтобы жена не заподозрила, что у него происходит внутри. Неожиданно она обнимает его. Отелло вздрогнул. Объятия ему невыносимы. Он хочет, но не может ее обнять. В их свидание входит «притворство, неловкие паузы, пытливые взгляды». Отелло смотрит на Дездемону, точно пронизывая ее, зондируя ее сердце своим взглядом.

И вот и улика: Дездемона повторила просьбу о прощении Кассио! «Пронзительный взор Отелло-следователя», и как можно беспечнее он

просит подать ему платок. Потом все более настойчиво, сурово, гневно требует – «Платок! Платок!» и Дездемона все более растерянно ищет платок, повторяя просьбу о Кассио. Эти просьбы скрепящаясь, высекают огонь.

Платка нет – значит все правда, сомнения отпали. Дездемона делает движение в его сторону, но... «Прочь!» Отелло, точно защищаясь от падения, останавливает ее. Борьба с собой. Пауза. В этот момент у него вид сошедшего с ума человека. Он даже не находит выхода и пошел куда-то, натываясь на предметы...

– Что было после ухода Отелло от Дездемоны?, – спрашивает режиссер участников спектакля. И сам же отвечает – Отелло, оглушенный результатом своего следствия, не понимая куда и для чего идет, спускался по лестнице все ниже и ниже в темноте. Он «проскакивает» первый этаж и опускается ниже. Благодаря лунному свету, проникавшему через маленькие оконца он увидел дверь, вошел куда-то в темноту. Чуть не упал на какой-то лестнице и сел, опершись плечом и головой о стену и так просидел до рассвета.

Он просмотрел всю свою жизнь. Было сыро и холодно. Бегали крысы вокруг него и по нему, но он не замечал и не понимал этого, также, как не понимал где он находится. А находился он в подвале и не слышал даже ударов башенных часов. Такой виделась режиссеру высшая точка трагедии Отелло. Подвал, где находится Отелло, ассоциируется с тюрьмой.

Смотровое «окошечко входной двери приотворяется. Виден огонек фонаря». Дверь открылась и тюремщик вошел... Разумеется, это был Яго, стараниями которого и был уготован Мавру этот застенок. Весь мир превращен в тюрьму, а общение с людьми – в пытку. Ночью, когда в доме поднялась тревога, Яго, натянув личинку добряка, разыскивал Отелло по всему дому и случайно наткнулся на это, всеми забытое помещение. Выключив фонарь, тихо, чтобы не испугать Отелло, подошел и сел на ступеньку лестницы поодаль от него. И начался допрос узника

тюремщиком. Довершая содеянное, циник пошлым прикосновением чернит, кромсает и рубит образ «Единственной в мир, неземной чистоты и невинности».

Цинизм причиняет романтику Отелло «ужасную боль», он слушает «почти со стоном или воплем» с «ужасом тянется в сторону Яго», пытается узнать последнюю правду. Узнав, Отелло почти в обморочном состоянии привстал, держась за стену – Возможно ли? Признайся же! Платок! О, дьявол! Он бессознательно приподнялся на верхнюю ступеньку и упал так, что видны только ноги, его ступни чуть-чуть поводит от судороги.

Яго даже не сдвинулся с места. Точно не человек, а собака корчилась в судорогах. Потом лениво встает и идет к лежащему Отелло: «Послушайте! Синьор! Отелло! Что вы?». Разыгрывает голосом участие, не изменившись внешне совсем.

Разумеется, когда Отелло стал приходить в себя, Яго принял облик нежного добряка. Яго готовит новую пытку: он уводит Отелло в чулан и с режиссерской сноровкой проверяет, хорошо ли оттуда видно и слышно. Организовав такую мизансцену, Яго зовет Кассио, чтобы завести с ним разговор о платке и продемонстрировать эту улику перед окном чулана, где мавр «будет метаться, как зверь в клетке».

Яго совершил задуманное и Отелло видел в руках у Кассио платок, который он сам подарил Дездемоне. Отелло вырывается из чулана. Здесь режиссер замечает, что в этом месте он чувствует невероятное страдание, а также и радость. Радость чего? Того, что муки сомнения кончились. Радость того, что змея поймана и не уйдет от наказания. Радость того, что, как это ни больно, но дьявол, сидящий в ней, обнаружен. Лучше, что это случилось теперь, а не после. Лучше для самого Отелло, лучше для всего человечества. Потому, что такой гад, каким теперь видит ее Отелло, в такой божественной личине красоты и непорочности, может наделать много зла и погубить людей. Так надо же его раздавить сейчас, пока не поздно.

Отелло колеблется – повесить или простить? – между этими крайностями мечется человек. А Яго тем временем стоит посредине, хладнокровный в ожидании, когда пойдет дальше мстить и убивать.

Наконец, палач и жертва объединились. Теперь узник даже страшится потерять своего тюремщика, он словно молит – «не уходи, не покидай меня... ты прав». Пауза. И вдруг он будто увидел и почувствовал все то, что теряет: «...но все-таки жаль, Яго. О, Яго! Жаль, страшно жаль, Яго!».

Тот же цинично заявляет: «а если так, – до свидания», – поворачивается, чтобы уйти. Отелло, как бешенный, бросается, чтобы остановить его. – «Я изрублю ее на куски»... Он доказывает, что решился покончить с Дездемоной. – «Доставь мне яду, Яго, и сегодня же ночью!».

А Яго деловито подсказывает ему иной способ мести: «Не умерщвляйте ее ядом; задушите ее на постели, той самой постели, которую она опозорила». Идет целая сцена смеха. Яго-весельчак даже в трагические минуты. – «Превосходно!», – подхватывает Отелло с большим воодушевлением, граничащим с радостью. Но это радость ненормального, сумасшедшего от горя человека.

Великолепно разобранная М.Уйгуром внутренняя партитура роли главных героев, богатство психологических ходов, тончайшие нюансы, оттенки, переходы и краски, найденные режиссером на репетициях, оказали большое влияние на создание незабываемых образов Отелло – блестяще исполненного Аброром Хидоятковым, Яго – Алимом Ходжаевым и Дездемоны – Сарой Ишонтуровой.

Спектакль «Отелло» стал самым знаменитым в репертуаре узбекского театра. По свидетельству критика, во время представления «Отелло» в зале стоял стон. Верное идейное решение дало возможность А.Хидоятову развернуть в роли Отелло все богатство своего чудесного дарования.

У того, кто долгие годы работал над текстом «Отелло» исходя из смысла слов и их оттенков, из разнообразных подтекстов, из самой музыки шекспировского стиха не мог не сложиться в сознании образ благородного мавра. Наблюдая работу многих исполнителей роли Отелло, всегда сравниваешь их с шекспировским образом и восхищаешься, когда находишь сходство. Но исполнение Аброра Хидоятова вызывает другое, более глубокое чувство, вернее изумление. Ибо это даже не сходство, это полное слияние образа-роли с исполнителем, это и есть шекспировский Отелло.

Мы пытались проанализировать это чувство, осознать его. В чем же здесь дело? В чем сила игры Хидоятова?

Хидоятов – Отелло обаятелен и прекрасен не пошлой, слащавой красотой – этого нет и в помине, – но красотой большой души замечательного человека. Словно из самой эпохи возникает подлинный портрет – не копия, не подражание, а именно подлинный портрет, созданный мощной и вместе с тем тончайшей кистью драматурга-художника. Много говорят о замечательной пластике Хидоятова. Слово «пластика» здесь не к месту. Тут все физические движения находятся в полном слиянии с движениями внутренними, и отделить их друг от друга невозможно. Тут нет и тени рисовки, позы, нет котурнов, нет декламации. Во всем высокая и ясная простота. Вот Отелло оглянулся на дом, в котором находится Дездемона, и по мимолетной улыбке, озарившей его лицо, вы сразу почувствовали, какое безмерное счастье владеет в эту минуту всем его существом. Вот задумался он, смущенный словами Яго, а потом сурово отстранил рукой, подошедшую к нему Дездемону. Вот сидит она ступеньке после убийства, охваченный немой и невыразимой скорбью, сам душевно убитый, медленно и постепенно осознавая весь ужас совершившегося. В каждую отдельную минуту им до конца владеет цельное чувство. В этой цельности чувства, быть может, заключается основная «тайна» исполнения шекспировских ролей. Но, конечно, не

только в ней. Хидоятов - Отелло и суров и нежен; и мужествен и доверчив; и научен горьким опытом жизни и чист душой. Хидоятову удалось одержать большую творческую победу – воплотить ту живую многосторонность шекспировского образа, на которую как на характернейшую черту драматургии Шекспира указал Пушкин.

Хидоятов убеждает зрителей в том, что Отелло значительный, выдающийся человек. И зритель верит тому, что такого Отелло могла назначить главнокомандующим венецианская синьория, что такого Отелло могла полюбить Дездемона. Такого Отелло высоко ценит и такому Отелло сострадает зритель.

Великолепному исполнителю можно сделать лишь одно замечание. У Шекспира Отелло, узнав о том, что Дездемона была невинной, плачет и сравнивает свои слезы «с целебной миррой аравийских деревьев». Отелло плачет слезами радости, потому что огромная тяжесть свалилась с плеч: все то, что говорил Яго, оказалось ложью от начала до конца. Нам кажется, что в финале трагедии нужно было донести до зрителей эти радостные слезы, этот луч света.

За Отелло, как хищник за своей жертвой, неотступно следует Яго-А.Ходжаев. Он создает образ сильного, смелого человека, вместе с тем чудовищного эгоиста, эгоцентрика, подчиняющего все своим личным интересам, своему тщеславию и корыстолюбию. Это не театральный «злодей», до конца раскрывающий себя с первого же появления на сцене; из хищного эгоизма Яго постепенно и закономерно вырастает его злодейство. Превосходно показывает Ходжаев двуличие Яго (недаром последний клянется двуликим богом Янусом). Он весел, приветлив в обществе, но стоит ему остаться наедине с собой, как лицо его отражает злобное чувство зависти. Впрочем, в эти минуты Яго бывает и благодушным, любясь в одиночестве самим собой.

Яго игрок. Он ведет отчаянную и большую игру. Он по-своему страстно увлекается этой игрой. Создавая гнусную клевету, он сам



начинает почти верить ей. При этом Яго не клеветает прямо: он говорит с Отелло недомолвками, постоянно ставит вопросы, не отвечая на них, он знает, что яд сомнения действует сильнее, чем прямая клевета. Начав свою игру, Яго вызвал к жизни такие силы, такие события и бури, размаха которых он сам не предвидел. Уже не Яго владеет игрой, но игра начинает владеть Яго. К концу трагедии Яго беспокойно заметался. Все это очень верно, и все это мастерски передано Ходжаевым. Вообще несомненно, что постановщики спектакля уделили много внимания разработке центрального мотива: «дуэту» Отелло - Яго.

Сара Ишантураева в роли Дездемоны прекрасно доносит лирическую сторону образа, тему искренней любви Дездемоны к Отелло. Много женственной грации, много обаяния у Ишантураевой - Дездемоны. Но Дездемона не только лиричный образ. Темной ночью, когда, по словам Родриго, «ни зги не видно», Дездемона бежит из родительского дома к Отелло. Она выходит замуж за мавра наперекор воле сурового отца. Она появляется среди собрания сенаторов и смело заявляет, что «полюбила мавра, чтобы жить с ним». «Пусть, – говорит она, – о моем прямом ирешительном поступке и о буре моей судьбы трубят на весь мир». Дездемона следует за Отелло на войну, потому что не хочет, по собственным словам, оставаться в военное время «мирной молью». Эта героическая сторона образа в исполнении Ишантураевой была особенно яркой.

Тонко и проникновенно создает Сара Ишантураева образ Дездемоны. В начале трагедии это очень скромная, правдивая девушка, в сущности, мало похожая на отца. Она живет со своими думами и мечтами. Отелло она любит горячо и искренне: чудесно передан Ишантураевой этот живой трепет чувства. Дездемона невольно становится жертвой чудовищной интриги, оружием в руках двуличного Яго. Когда видишь в этой роли С.Ишантураеву, веришь словам героини, называющей себя несчастной. Высокой поэтичностью проникнута сцена любви Дездемоны и Отелло, где

искренность чувств Дездемоны-Ишантуроевой чужда слащавой сентиментальности. Глубокой безысходной тоской проникнута сцена Дездемоны с Эмилией. Тут каждое слово и каждое движение, силой большого искусства, становится выражением щемящей сердце боли. Изящество легких движений рук гармонирует с пластической выразительностью самой актрисы.

На сцене театра имени Хамзы проживала та самая шекспировская Дездемона, которая не страшась общественной молвы полюбила и обвенчалась с любимым человеком – мавром Отелло.

В истории мирового театра лишь немногим актрисам удалось так искренне, так правдиво прожить эту роль.

Спектакль «Отелло» имел потрясающий успех. Зал театра ломился от зрителей. Этот спектакль почти месяц не сходил со сцены. Газеты посвящали ему целые страницы. В театр приходили десятки коллективных заявок с фабрик, заводов, учреждений. Площадь ЭскиДжува, рядом с которой размещался тогда театр имени Хамзы, была запружена арбами дехкан из окрестных кишлаков, прослышавших о спектакле. Этот успех спектакля является исключительной заслугой режиссера театра Маннона Уйгура и всего коллектива в целом. Творческие результаты работы М.Уйгура над «Отелло» позволяет говорить о реальности шекспировской лаборатории в театре имени Хамзы. Выдающийся узбекский театральный деятель, режиссер, актер, переводчик, драматург, педагог, основатель узбекского театра и национальной театральной школы, вечно живет в наших сердцах своими бессмертными постановками, особенно «Гамлета» и «Отелло» Шекспира.

### **3.2. «Отелло» на сцене ГАБТА имени Алишера Навои.**

Опера Верди «Отелло» впервые была поставлена в Ташкенте тридцать пять лет назад т.е. в 1950 г. С тех пор театр прошел большой путь творческих исканий, появилась и возмужала плеяда талантливых

исполнителей, интересных и самобытных режиссеров, дирижеров, художников. Теперь он почувствовал в себе силы вновь обратиться к «Отелло».

Второе обращение ГАБТа им. А.Навои произошло в 1986 г. в постановке заслуженного деятеля искусств Узбекистана Фирудина Сафарова.

Одна из последних опер Дж. Верди, воспринималась как творческое завещание маэстро, утверждавшего принципы реализма в музыке. В этой опере старейший композитор показал поистине ошеломляющий дар совершенствования, углубления, универсальности. К тому же, давно простившись с молодостью, он обнаружил здесь совершенно юношескую душу, которой под силу совладать с неукротимыми страстями сложнейшего сюжета. Музыка его полна шекспировского демонизма. Шекспир был любимым писателем Верди. Влияние шекспировского гения, с его удивительно объемными характерами, с потрясающей душу «прозрениями во внутренний мир человека», как сказал Гете, ощущается во многих творениях Верди. В «Отелло» передал подлинный дух шекспировской трагедии. Произведение поражает рельефностью и глубиной постижения человеческих характеров, взаимоотношений, драматической силой и максимальным совершенством. Все средства выразительности здесь находятся в удивительно органическом единстве и равновесии. «Отелло» по праву считается вершиной реалистического оперного искусства.

Конечно же, обращение к такому произведению – серьезный экзамен на зрелость и мастерство. «Опера имеет прочные сложившиеся сценические традиции, – говорит режиссер-постановщик Сафаров. – Но нам хотелось бы заново увидеть и услышать ее, создать свою оригинальную версию».

Музыкальный руководитель и дирижер спектакля народный артист СССР и Узбекистана Дильбар Абдурахманова, художник – заслуженный

деятель искусств Узбекистана Георгий Брим, хормейстеры – Леонид Шилькрут и Майя Ядринская, балетмейстер – народный артистка СССР Галия Измайлова. Так писали газеты о новой постановке театра.

Через 25 лет театр вновь обратился к этой опере Верди. И на этот раз режиссером –постановщиком был народный артист Азербайджана и Узбекистана, лауреат Государственной премии Узбекистана Фирудин Сафаров – возмужавший и окрепший большой мастер. Бессменный соратник и друг Сафарова – народная артистка СССР и Узбекистана Дильбар Абдурахманова и на этот раз была музыкальным руководителем и дирижером спектакля. Главные партии исполнили народный артист Узбекистана Рафаэль Латыпов, заслуженные артисты Гулшан Азизова и азербайджанский певец НеъматСинхабиби. Спектакль прошел с большим успехом. Премьера состоялась 1 февраля 2012 года.

Такой большой успех постановки – результат многих лет учебы и труда режиссера Ф.СафароваФирудин Сафаров в 1957 году закончил Азербайджанскую консерваторию имени У.Гаджибекова. В 1964 г. он работает преподавателем в консерватории и параллельно учится в театральном институте. В этом же году поступает в ленинградскую государственную консерваторию имени Римского-Корсакова на отделение оперной режиссуры и в 1968 году ее заканчивает, став первым профессиональным оперным режиссером Азербайджана. До 1977 года он работал главным режиссером Азербайджанского государственного театра оперы и балета имени Ахундова.

В 1977 году был приглашен в Ташкент на должность главного режиссера ГАБТа имени А.Навои. К профессии режиссера оперы Сафаров подошел с большими знаниями театрального и музыкального образования. Он понимал, что опера есть театр, выраженный музыкой, что музыка существует во времени и влияет непосредственно на наши эмоции, а театр обладает еще и пространством. Для него опера это искусство, которое рождено взаимосвязью музыки и театра. Сплав искусства музыки и театра

чудесен. Он обладает огромной, еще недостаточно оцененной силой музыкального воздействия. Но вместе с тем содружество музыки и театра делает искусство оперы очень сложным. Театральное искусство самое конкретное, самое осязаемое, самое непосредственное и действенное. И музыкальное искусство самое эмоциональное, самое душевное, непосредственно проникающее в наши сердца, – эти два искусства, очень разные по своим выразительным свойствам, по характеру воздействия вдруг проявили взаимное влечение, плодом которого стали опера. Основная задача в познании основ режиссуры оперы заключалась в том, чтобы средствами многих искусств, которые сливаются в одно новое – показать правдивый образ жизни. Требования правды – закон реалистического искусства, но сама «правда» – понятие, изменяющееся во времени. И идеал здесь вряд ли может быть достигнутым. В поисках правды мы не должны ограничиваться только теми средствами, которые у нас есть сейчас на вооружении. Мы должны расширить свои возможности, должны искать новые средства. Жанр оперы, сама его специфика должны постоянно развиваться. Этот закон Ф.Сафаров прочно усвоил, т.к. последующие его постановки – яркий пример тому. Режиссура Ф.Сафарова яркая и многоплановая, и главное, что определяет зерно его творчества – действенное воображение, способность мыслить действием в соответствии с логикой развития музыкальных образов.

Приступая к постановке «Отелло» Сафаров прекрасно понимал, что главным выразителем действия является музыка, вернее музыкальная драматургия и любое нарушение органики взаимодействий драмы и музыки может привести к деградации оперы. В музыкальных театрах масса таких приемов, когда целью постановки становилась оперная музыка, сама по себе, отвлеченная от действия или же виртуозное пение, вне связи со сценическими событиями.

Правдоподобное сказать о партитуре «Отелло» Верди практически невозможно, ибо эта партитура – подробнейший режиссерский план

оперы. И все же, каким образом режиссер устанавливал гармонию между компонентами драмы и музыки, второе, – что способствовало глубине его проникновения в замысел композитора? Ответом на эти вопросы, конечно же, дает изучение музыкальной драматургии оперы. Для режиссера – постановщик Ф.Сафарова методом ее изучения был анализ партитуры оперы.

Прежде чем приступить к анализу оперной партитуры, режиссер должен знать, что его искусство вторично. Это определяет не уровень качества, не оценку его творчества, а только характер.

Опера не может быть поводом для разговора режиссера со зрителем через голову композитора. Напротив, работа режиссера-постановщика является переложением на язык театра идейно-художественного замысла автора музыки драматической сути произведения.

К сожалению, до сих пор все еще наблюдается склонность делить оперу на музыку и либретто, в организации же спектакля искать столкновения «интересов» режиссера и дирижера, актерское исполнение рассматривать, как «пение» и «игру». Это порождает распад искусства оперы на составные части, которые даже при самой искусной механической склейке не могут представить оперу во всей неповторимости. У оперы нельзя отнять слова, события, как нельзя отнять музыку. Текст, положенный на музыку, приобретает новое качество, как и музыкальная фраза, несущая данный текст, получает от него определенный смысл.

Ф.Сафаров, будучи не только режиссером, но и музыкантом-профессионалом, свободно и грамотно мог читать все знаки партитуры и на их основе вникать в драматургическую суть музыки, ибо оперная партитура открывает мир музыкально-сценических образов, созданных на основе взаимосвязи сюжета, слова и средств музыки, т.е. употребляя терминологию К.С. Станиславского, драматургический ряд информирует о том, Что случилось, музыкальный же – сообщает Как это произошло.

Простого вслушивания в музыку – недостаточно. Режиссер должен увидеть в ней драму и на ее основе создать действенную логику событий и, вытекающих из них действий, ибо проводя анализ и музицируя действием режиссер должен добиться полного соответствия своего видения в музыке. Так, с помощью действенного воображения возник у режиссера Сафарова образ спектакля «Отелло», его идея – невозможность победы зла, торжество истинной любви и духовного благородства, главный же конфликт был определен, как столкновение между возвышенной красотой и верой с одной стороны, и коварством, цинизмом и жестокостью с другой.

Спектакль Сафарова начинался с картины бури. С первых же минут зрелищная картина захватывала зрителей. На сцене жители Кипра с ужасом наблюдают за разбушевавшейся стихией и кораблем Отелло, контур которого проявляется при яркой вспышке молний и выстрелов пушки. С шумом проносятся в оркестре неистовые арпеджио, зловещие гаммы струнных, присвистывающих деревянных (инструментов) превращают видимую картину в слышимую. Отелло сражается не только с разбушевавшейся стихией, но и с турецким флотом. На заднем плане сцены прорисовывается турецкий корабль со своим флагом и бегающие по палубе турецкие матросы, одетые в национальные костюмы. Мы видим, как после выстрелов пушки корабля Отелло падают навзничь несколько людей. Кто-то, стараясь не выпасть за борт, ползет по палубе. Слышны стоны раненных, сливающиеся с раскатами грома. С берега доносятся встревоженные голоса: «На помощь скорее спускайте лодки! Нужно спасти их». Мы видим, как несколько матросов Отелло падают за борт корабля. С порывами урагана смешивается страстная мольба народа:

*«Грозный лев святого Марка  
Наш оплот и покровитель,  
Ты спаси своих вассалов,  
Стяг спаси венецианский».*

Среди собравшихся на берегу – мичман Яго и молодой венецианец Родриго. Они очень обеспокоены происходящим событием, Яго предвещает кораблю скорую гибель. Но, разбушевавшаяся стихия и враг, побеждены: последний залп пушки с корабля Отелло попадает в цель и турецкий корабль «тонет». Эта картина впечатляюще воспроизводит гибель турецкого флота благодаря мастерски выстроенной партитуре света, придуманной Сафаровым. Раздаются радостные крики народа: «Спасенье! О, радость!». Окруженный матросами, Отелло-Латыпов сходит устало с лестницы корабля. Это – высокий статный генерал с волевым лицом, добродушно улыбается. Ликующими голосами народ приветствует своего любимого предводителя.

– Тебя, Отелло, мы славим! Победа! Победа! Победа! Эти слова скандируются на фоне звонких фанфар труб. Отелло удаляется во дворец, но народ, охваченный радостным возбуждением и не думает расходиться: вокруг костров собирается толпа, слышен смех, импровизационно возникает танец. В глубине сцены снуют солдаты и матросы, которые перетаскивают грузы и оружия. Другие факелами освещают им путь. Вот такая прелюдия оперы возникает перед глазами зрителей. Сафаров – признанный мастер массовых сцен. Именно здесь его дарование проявилось наиболее полно. Зрители аплодисментами встречают эту сцену.

Умение познавать, анализировать музыку, преобразенную драмой, или же драму, раскрытую музыкой в их органическом единстве, в новом оперном качестве требуют большого мастерства режиссера. Оно нужно и в умении разгадать все загадки партитуры и перевести это на язык сцены. Умение подобным образом проанализировать партитуру и найти в ней творческие загадки, и рассматривать их, как возбудителя действенного воображения, является одной из главных направлений творчества Сафарова. Десять разных режиссеров могут найти в партитуре десять одинаковых задач, но разгадывание их будет различным. Умение



одновременно читать ноты, мысленно слышать музыку и видеть, воплощенное в ней действие, – очень сложное искусство. Оно дается опытом и непрерывной работой. Есть режиссеры, способные, как и музыканты, свободно читать партитуру глазами. Но это не имеет прямого отношения к их режиссерской деятельности, т.к. увлечение музыкантскими профессиональными навыками, порой, наглухо закрывают клапан действенного театрального воображения.

Вопрос о том, что режиссер должен знать досконально всю музыку оперы, даже не стоит на повестке. Это необходимая данность, иначе как он будет решать сцену, если, к примеру, кто-то из действующих лиц поет фразу, а потом пять тактов молчит? Что значат эти пять тактов? Может, в это время оркестр нам, что-то рассказывает, а может композитор отвлекает нас на пять тактов от основной темы, в таком случае – почему он отвлекает? Знание партитуры определенным образом направляет работу, фантазию режиссера, дает возможность ответить на тот или иной вопрос.

Доскональное знание партитуры «Отелло» позволило Сафарову найти яркое решение в построении одной из сцен 3-го действия оперы, являющейся на наш взгляд, поворотным моментом оперы.

...Перед нами партитура, строчки нот, написанных для инструментов. Это партитура оркестрового вступления к 3-му акту. «В самом характере вступления предвосхищается атмосфера роковых событий, – поясняет нам режиссер. – Музыка мрачная, в ней подчеркнута фатальное начало. В основу вступления, положена тема ревности».

Во втором акте эта тема возникла отдаленным призраком. Теперь же, преобразившись, она становится осязаемой и заполняет все пространство. Щемящей тоской пронизан ответ скрипок (тема Дездемона). Изложение темы ревности нагнетает драматическое напряжение; она звучит в обнаженном тембре медных, символизируя роковой исход трагедии.

Открывается занавес. В приемном зале Отелло и Яго ведут беседу. Их беседу прерывает Герольд, сообщающий о приближении галеры с

венцианским посланником на борту. Как только Герольд удаляется Яго поспешно продолжает знакомить Отелло со своим планом – «Здесь будет Кассио, с ним разговор начну я, он разболтает все». Доверчивый Отелло внимает словам Яго, не прерывая его. – «Вы спрячетесь там (указывает на одну из колон) и подслушайте нас, понять старайтесь оттенки беседы». Появляется Дездемона, Яго удаляется, бросив невзначай совет Отелло: спросите у жены насчет платка. Ответ Отелло свидетельствует о том, как ему мучительно допрашивать и избличать Дездемону – «Ах, если б мог я о платке позабыть!». Ничего не подозревающая Дездемона приветлива и нежна, и также одержима желанием помочь Кассио. Отелло же задыхается под тяжестью подозрений. Приход Дездемоны сопровождается элегантною, женственною темой. Музыка взаимных приветствий озарена нежностью. Широкая ее распевность сочетается с церемониями приседания. Но так ли нежен Отелло? Он преднамеренно сдержан, словно этикет не позволяет более свободного действия. Держа руку Дездемоны, Отелло многозначительно замечает: «Рука влажна и горяча, то признак сладострастия». «Больной» и одержимой ревностью Отелло не может рассуждать иначе. Он иронически советует ей смирить плоть постом. Но, ни о чем не догадывающаяся Дездемона невозмутимо ответила: «И все же моею рукою я сердце вам вручила», – подтвердив, тем самым, свою любовь к Отелло. Когда же она вновь попросила мужа о прощении Кассио, Отелло резко изменился и отвернулся от жены. Музыка Отелло также меняет свой характер. Задыхающимся голосом он просит жену обвязать ему голову платком.

Дездемона вытаскивает из рукава свой платок и сердечно подходит к Отелло. – Нет, не этим, а тем, который он ей подарил, – в ярости произносит Отелло и в музыке это отражается метущимся движением струнных. И хотя голос его внешне спокоен, но в нем уже слышится плохо скрытая угроза. Оркестровая партия полна стенаний, беспокойного движения требуемых мотивов. Голос же Отелло суров: этот чудесный

платок ему подарила мать на смертном одре, и если Дездемона потеряла его, то несчастья не миновать. Она растеряна. Ее короткие и отрывистые реплики – нет, не может быть... мне даже страшно, ...нет, его... потом его найду – полны душевного смятения. Отелло окончательно теряет самообладание – Как! Тот платок потерян? Потерян? Дездемона-Азизова не верит взволнованности Отелло, она считает, что таким притворством муж вздумал избавиться от назойливых ее просьб. Лукавой усмешкой засветилась ее новая тема. Убежденная в своей догадке Дездемона-Азизова пластично в ритме танца подходит к Отелло. В музыке звучат форшлагги флейт и гобоев. Эта внезапная трансформация, вызванная желанием Дездемоны вернуться к разговору о Кассио, окончательно убеждает Отелло в ее лицемерии. – «О небо! В ней все полно обмана! Дай мне платок твой».

Следует новое драматическое обострение музыки. С неумолимой нетерпеливостью вопросов Отелло, она контрастирует настойчивые просьбы Дездемоны. Отголоски урагана, проносащегося в груди Отелло отражаются в тремоло струнных, хроматических пассажах виолончелей. Увлеченная своей просьбой, Дездемона слишком поздно замечает неподдельное возбуждение мужа. Она еле успевает вскрикнуть – «Мой бог! Ах! Что с тобой! Твой гнев меня пугает!». Однако поток яростных обвинений трудно остановить. Болью и ненавистью проникнуты речитативы Отелло – Где твоя совесть?! Кто ты скажи! – Он уже не верит чистоте жены. Скрывающимся от напряжения голосом он требует клятвы.

Во внезапно наступившей тишине, тоскливо звучит голос одинокого гобоя. Ритм погребального марша ощущается в аккордах фаготов, валторн, литавр, виолончелей и контрабасов. В оцепенении Дездемона-Азизова еле слышно говорит – Слова твои так гневны, и смотришь ты на меня с такой тоской душевной...

Ее мелодия подобна всхлипыванию. Вздрагивающий фон аккордового сопровождения усиливает чувство обреченности.

Последний раздел данного эпизода является кульминационным. В порыве ярости Отелло восклицает – О, я знаю тебя, куртизанка! Дездемона ошеломлена. Бурная мелодия ответа Дездемоны пронизана трагическим отчаянием. В заключении сцены Отелло-Латыпов просит прощенья за ревность. Но, не удержавшись, саркастически замечает – я ведь думал, извините, сравнение очень смело, что вы не куртизанка.... – на какое-то мгновение он теряет власть над собой и повышает голос. Но с наигранным спокойствием заканчивает – а супруга Отелло.

Вот один из ярких эпизодов оперы, поставленный режиссером Ф.Сафаровым не будем говорить о музыке, о ней очень много сказано, а вот об исполнителях стоит сказать. Р.Латыпов-Отелло и В.Азизова-Дездемона были бесподобны. Ярость Отелло-Латыпова была неподражаемой, а переход его от крика к сарказму – был выполнен блестяще. Латыпов не играл, он проживал судьбу Отелло, как свою.

А какая была грациозная Дездемона – Гульшан Азизова. Лучезарные глаза актрисы так и святились любовью. Блестящие вокальные данные актрисы позволили ей с такой нежностью и любовью спеть первые фразы встречи с Отелло – «О, дорогой Отелло, вновь я с тобой любимый». Любовь так заполнила сердце Дездемоны – Азизовой, что она даже не замечает угнетенного состояния любимого. По детски приседая, она вновь просит пощадить Кассио и уверенная в положительном ответе мужа, протягивает ему руки. Все движения Азизовой очень пластичны, поведение настолько органично, что порой думается, что это не спектакль, а сама жизнь. Все это результат скрупулёзной и длительной работы Сафарова с актерами-певцами. Это настолько важно, что нарушение этих принципов, могут привести к неправильной трактовке, искажению образа, уничтожив, тем самым, его художественную, идейную направленность, да и вообще, исказить интонацию роли.

Великий Шаляпин, как известно, большое значение придавал в пении вопросу интонации, то есть умению окрасить звук в соответствии с

характером действующего лица, выразить его душевное состояние, связанное с конкретной ситуацией, умению интонацией эмоционально воздействовать на партнёра и на зрителя. Когда Шаляпин говорил, что петь надо, как говоришь, то это следует понимать, как умение певца выражать пением активное желание или стремление, умение окрашивать звук в соответствии с этим желанием, добиваясь правильного осмысленного наполнения содержанием фразы, как это бывает в речи, в противовес «протокольному» пению, не выражающему действия и характер, а лишь формально воспроизводящему ноты партии-роли.

Подытоживая работу Ф.Сафарова в постановке оперы Дж. Верди «Отелло» отметим, что какому бы композитору, какой бы эпохе не принадлежало произведение, в постановке Ф.Сафарова, оно поражает обостренным чувством современности, насыщенностью ритмом и темпом сегодняшнего дня, мыслями и мечтаниями нашего современника.

Отметим, что его основным методом воспитания певцов-актеров является непосредственное эмоциональное воздействие, влияние не столько через разум, сколько через душу и чувства людей. Ф.Сафаров бесспорно талантлив, но он талантлив от рождения, от Бога, и этот талант подкреплен еще профессионализмом, интеллектуальным уровнем, музыкальностью и непредвзятым свежим видением мира.

Фирудин Сафаров один из крупнейших оперных режиссеров. Его деятельность, его творчество по силе воздействия, влиянию на умы и сознание людей настолько высок, что его творчество становится в один ряд лучших оперных режиссеров Республики Узбекистан.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ВЫВОДЫ

«Отелло» Верди – не только высшее достижение в творчестве композитора, но и лучшая опера на шекспировскую тему. Она примечательна прежде всего, борьбой за личность, за подлинность чувств, убежденность и действенность в воплощении жизненных принципов. В этом произведении Верди возрождается героическая традиция искусства, ибо в самом характере музыки – мужественной и благородной, психологически содержательной и остро динамичной мы явственно ощущаем духовный мир титанической личности, одержимой большой и благородной идеей. П.И. Чайковский писал: «Гениальный старец Верди в «Аиде» и в «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизма, ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера. Я твердо убежден, что только тогда итальянская музыка войдет в новый период процветания, когда итальянцы станут черпать новые музыкальные элементы из недр народного творчества»<sup>10</sup>. Чайковский весьма прорицательно указывает здесь на то, что Верди, несмотря на засилье в этот период вагнеризма, нашел в «Отелло» свой путь, по которому должна развиваться итальянская драма. По существу Верди в «Отелло» оказался реформатором итальянской оперы. Но реформа его явилась результатом не отрицания прогрессивных традиций итальянского оперного искусства, а результатом их развития и обогащения лучшими достижениями современности.

Вагнеровские принципы – и прежде всего отход от кантилены, от широкого ариозного пения – шли вразрез с оперными принципами Верди. Он считал недопустимым господство в опере инструментального начала. «Опера есть опера, – говорил Верди, – а симфония – симфония»<sup>11</sup>. Инструментализация вокальной мелодии в операх Вагнера была чуждой Верди, в творчестве которого всегда главенствовала

---

<sup>10</sup> Чайковский П. Музыкально-критические статьи. Стр. 354.

<sup>11</sup> Письмо Верди к Арривабене от 10.06.1884 г.

вокальность и даже оркестр становился вокальным по своей конкретной интонационной выразительности. Верди только потому и смог запечатлеть шекспировские характеры, что нашел музыкальный язык, соответствующий их речи, их страстям. В самом музыкальном материале отразилась непримиримость этических начал. Пульс шекспировской драмы – это не только ритм сюжетного развития, смены событий, но и динамика мысли и эмоций. Поэтому в музыке Верди, в принципах тематического развития отразилось гигантское напряжение.

Глубина художественных обобщений в опере в определенной степени зависит от многообразия ее жанровых истоков и от степени индивидуализаций бытующей интонации. Высокая обобщенность музыки немислима и без радикального обновления композитором средств выразительности. Верди смог ощутить характерную черту действительности в ее неповторимой свежести и воплотить ее в новом музыкальном образе. В этом новаторского искусства Верди.

Никогда ранее Верди так глубоко не проникал в тайники сердец своих героев, никогда переживания героев не воплощались столь ярко и динамично, как это отражено в «Отелло». Никогда еще порыву страсти, желанию, мукам и радостям не придумывалась форма столь категорического выражения. Никогда еще личное не поднималось до столь широкой обще значимости. Никогда еще прекрасное и безобразное не сталкивались столь яростно и их конфликт не обнажался столь последовательно. Возможность таких образных обобщений возникла благодаря гениальному творению Верди. Мы вправе говорить о подлинно шекспировском начале оперы, ибо она возникает в самых глубинных пластах трагедии, раскрывает все душевные богатства героев. Поэтому эта музыка столь же прекрасна и человечна, как и идеалы великого английского драматурга.

«В опере «Отелло» Верди достигает самой высокой вершины, какой ему суждено было достигнуть в творчестве, – писал А.Серов. В этой опере

старейший композитор показал дар совершенствования, углубления, универсальности. К тому же давно простившись с молодостью он обнаружил здесь совершенно юношескую душу, которой оказалось под силу совладать с неукротимыми страстями, сложнейшего сюжета. Музыка его полна шекспировского демонизма»<sup>12</sup>.

Влияние шекспировского гения с его удивительно объемными характерами, с потрясающими душу прозрениями во внутренний мир человека ощущается во многих творениях Верди. В «Отелло» передан подлинный дух шекспировской трагедии. Произведение поражает рельефностью и глубиной постижения человеческих характеров, взаимоотношений, драматической силой и музыкальным совершенством. Все средства выразительности находятся в удивительно органическом единстве и в равновесии. «Отелло» по праву считается вершиной реалистического оперного искусства.

Подводя итоги сравнения трагедии и оперы «Отелло», автор подчеркивает, что, несмотря на ряд композиционных изменений драмы Шекспира, опера Верди сохранила основную драматургическую суть трагедии, обогатив ее гениальной музыкой, которая усилила эмоциональное воздействие на зрителя.

Художественные образы трагедии и оперы – яркие, живые и реалистические. В каждом из них можно встретить как положительные, так и отрицательные черты.

Самая чистая героиня произведения – Дездемона, как у Шекспира, так и у Верди – самая добродетельная, наивное и верное создание. Она благородна душой, сострадательна, честна и искренна. Она – венец творенья, ангел, совершенство. Но, по признанию английских литературоведов, она не лишена склонности к обману: отца – в тот момент, когда покидает отчий дом и бежит в объятия мавра; Отелло – когда не признается в том, что потеряла платок; Эмилии, которую убеждает, что

---

<sup>12</sup> Серов А. Верди и его новая опера. Критические статьи. т. 3, СПб. 1895 г.



убийцей является она сама. Первый обман венецианки обусловлен любовью, второй – страхом и нежеланием огорчать любимого мужа, третий – попыткой защитить Отелло. Между тем, именно к первому обману первоначально апеллирует в своей жестокой игре Яго, убеждающий мавра в том, что если Дездемона смогла пренебречь родительскими чувствами, то ничто не мешает ей сделать тоже самое и с чувствами мужа. Хотя сцена побега отсутствует в опере, основная сюжетная линия не нарушена.

Характер Яго представляет собой сочетание хитроумной жестокости и невероятной логики, сопровождающей все его поступки. Им движет стремление любой ценой добиться преимущества перед другими людьми. Он умен, расчётлив, лицемерен, циничен. Его сила в том, что им движет разум и терпение. Он получает удовольствие говоря о людях гадости, в любом найдет слабое место и воспользуется этим в угоду себе, он искуситель – сам клеветает и сам же подвластен клевете. Его воинская доблесть подчинена всецело его эгоцентричным планам: она индивидуалистична и безнравственна. Аморальность Яго не находит преград по причине его общения с людьми, морально чистыми, не представляющими себе, что кто-то (особенно близкий друг) может опуститься до лжи, наветов и предательства.

Яго мало отомстить одному Отелло: попутно он еще хочет нажить на Родриго, убрать с дороги Кассио и уничтожить Дездемону, чье существование претит его представлением о женской сущности. Музыка Верди обогатила образ Яго новыми демоническими красками.

Отелло благодаря отваге и доблести добился высокого положения. Все любят Отелло и отдают должное его заслугам. Из всех он вышел человеком отважным и смелым, сохранив чистоту и пылкость чувств. «Вся кровь во мне кипит и ослепляет страстью».

Отелло – ренессансный идеал прекрасного человека: он благороден душой и поэтому считает, что и все вокруг благородны, те же, кто нет –

презренны им, участь их – смерть. Благородство Отелло является отрицанием эгоцентризма Яго. Он умен, деятелен, храбр, честен, простодушен. Видит в Яго честного, верного и доброго товарища. Не видит козней, строящихся вокруг него. Для Отелло самое важное – это честность. Он часто произносит это слово, честностью он наделяет всех кто окружает его: Кассио, Яго, Дездемону.

Любовь Отелло и Дездемоны явилась героическим вызовом традиционным установкам, ибо ренессанская личность свободна от средневековых сословных пут.

### ***Взаимоотношения Отелло и Яго.***

Яго считает Отелло благородным и честным человеком. «Мавр простодушен и открыт душой, он примет все за чистую монету». За что же Яго так стал ненавидеть Отелло, а впоследствии мстить? За то, что на пост лейтенанта-адъютанта Отелло, мавр выдвинул не его – Яго, на что он рассчитывал, а Кассио: «Он выдвигает лишь любимцев, а не по старшинству».

Куда же наносит Яго свой удар, на что бросает все силы, ведомый ненавистью к Отелло? – Поколебать мнение Отелло о чистоте Дездемоны, разрушить их любовь. Нужно отметить, что все участники будут действовать по четко спланированному сценарию. Он будет верховодить всем.

«Тот не ограблен, кто не сознает, что он ограблен» – что особенного в этих словах? Эти слова дают нам понять, что Отелло полностью находится во власти Яго, настолько ему верит, что просит Яго убедить себя в неверности жены. «Мерзавец, помни: ее позор ты должен доказать! Вещественно... чтоб места не осталось для сомненья, я требую улик». Яд сомнений начинает действовать. Яго навязывает Отелло свою точку зрения, свое видение ситуации и, ослепленный сомнениями, Отелло начинает действовать и думать так, как хочет того Яго. Даже способ

убийства Дездемоны тоже подсказан Яго – «Зачем яд? Лучше задушите ее в постели, которую она осквернила».

Здесь Верди ввел новые сцены, которых нет в драме. В частности – «Кредо» Яго, дуэт Отелло и Дездемоны, а также хор, восхваляющий Дездемону.

### ***Отношения Отелло и Дездемоны.***

Дездемона видит перемены в Отелло, но она старается найти этому оправдание и не верит, что причина этому может стать ревность.

Дездемона до конца не хочет верить в то, что Отелло ревнует, она не понимает, она оскорблена и все еще надеется вернуть расположение мужа. Ее чистота и невинность подчеркивается еще и тем, что она готова простить клеветнику, который опорочил ее в глазах Отелло.

Для Отелло Дездемона была светом его жизни, его звездой, которая указывала ему путь. Она олицетворением чистоты и правды. Но ревность Отелло возрастает не как следствие подозрительности, мстительности или амбиции, а как проявление чувства обманутого доверия, оскорбленного достоинства. Сейчас Дездемона олицетворение греха. Устранение лжи, как всеобщей опасности, приводит мавра к мысли об убийстве Дездемоны и тем самым выполнения своего долга перед людьми.

Отелло совершает убийство Дездемоны, но ответственность за это лежит на Яго. Мавр до последнего любит жену и, даже убивая ее, пытается сделать все аккуратно, не причинив ей дополнительного вреда, не заставляя ее долго мучиться. Гибель Дездемоны для Отелло ужасна, но необходима: рухнувший идеал, по мнению мавра, не может существовать в мире ни в каком виде. Любовь к Дездемоне определяла отношение Отелло к людям, к миру: мир был прекрасен, потому что Дездемона любила его, потому что он верил ей. «Нечестность» Дездемоны повергла Отелло в мрачный хаос. Трагедия Отелло не в ревности, о которой принято говорить применительно к этой пьесе Шекспира. Трагедия Отелло в потере гармонии и разрушении окружающего его жизненного пространства. Это

трагедия обманутого доверия. Когда же произошло прозрение, Отелло закаляется. Но смерть он принимает с облегченным чувством, потому он вновь уверовал в чистоте и любви Дездемоны: она невинна и верна была ему до последнего своего вздоха.

В опере Верди печальная мелодия прощания с Дездемоной сменяется нежным лейтмотивом их любви. Это свидетельство торжества нравственных начал правды и доброты, как итог внутренней борьбы и страдания, которые переживал Отелло. Этот эпизод освещает всю жизнь героя новым светом, утверждая величие человеческого духа и значение нравственных основ жизни.

Как Шекспир, так и Верди показывают, каким путем может пойти человек нового времени: личность могла стать светлой и нравственно прекрасной или аморальной. Быстрый переход от героики к ослеплению свидетельствует об уязвимости личности, находящейся под угрозой подвластной темным страстям и эгоистичным интересам.

Действия трагических героев Шекспира и Верди, влияют на все общество. Герои настолько значительны, что каждый из них – целый мир. И гибель этих героев потрясает всех: «Он был во всем большой душой». Трагизм Шекспира далек от «поэтической справедливости» (порок наказан, добродетель торжествует). Зло наказано, а добро переживает неимоверно трагические страдания. Трагедия «Отелло» озарена пламенем жестокой борьбы, и победа куплена дорогой ценой. Вера Отелло возрождается, но герои поплатились жизнью. Но вера в силу любви у Верди становится главной, основополагающей и логически завершенной.

Величие творческого подвига Верди заключается именно в том, что он создал произведение, близкое к поэтическому подлиннику и одновременно самостоятельное по своей концепции, художественной индивидуальности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. – Творчество Шекспира.
2. Берковский Н. – «Отелло» трагедия Шекспира.
3. Блок А. – Тайный смысл трагедии «Отелло».
4. Богоявлинский С. – Верди и Шекспир. В кн. «Шекспир и музыка».
5. Верди Дж. – Избранные письма.
6. Друскин М. – Оперные идеалы Верди.
7. Кристи Г. – Режиссура К.С.Станиславского на оперной сцене.
8. Орджоникидзе Г. – Оперы Верди на сюжеты Шекспира.
9. Оперы Дж. Верди. Путеводитель.
10. Покровский Б.А. – Об оперной режиссуре.
11. Станиславский К.С. – Работа актера над ролью.
12. Серов А. – Верди и его новая опера. Критические статьи. т. 3.
13. Соллертинский И. – Шекспир в мировой музыке. Избранные статьи по музыке.
14. Тито Гоби – мир итальянской оперы.
15. Тигранов Г. – «Отелло» Дж. Верди. В кн.: «Очерки по истории и теории музыки». т. 2.
16. Фельзенштейн В. – О музыкальном театре.
17. Чайковский П. – Музыкально-критические статьи.