



*Татьяна Марковна Белова*

**ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ «АЛЬЦИНА»:  
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ЛЕКСИКА, КОМПОЗИЦИЯ,  
СЦЕНИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ**

«**Неистовый** Роланд» Лудовико Ариосто, впервые полностью опубликованный в 1532 году, на многие годы стал любимой книгой просвещенной европейской публики. Огромнейшая поэма состоит из 46 песен и представляет собой компендиум историй о битвах и подвигах, а также любовных похождениях рыцарей и их дам, о кознях волшебников и фантастических дальних странах. Сюжетные линии сплетаются у Ариосто в причудливую паутину: рыцари постоянно встречаются и расходятся, их судьбы и приключения перекликаются, и вычленив короткую историю о ком-то одном – задача для настоящего мастера.

Руджеро<sup>1</sup> – один из сквозных персонажей «Неистового Роланда». Его жизнеописание вовсе не сводится к приключению с Альциной. Брадаманта, его невеста, – дева-воительница на службе Карла Великого, и ее собственным подвигам посвящены отдельные страни-

---

<sup>1</sup>Здесь и далее мы используем итальянизированное написание имени героя Ариосто, чтобы сохранить преемственность между ним и героем оперных версий сюжета; это касается и персонажа Астольфо. В русских переводах «Неистового Роланда» сложилась традиция именовать героев поэмы Руджьер, Роланд, Астольф и пр.

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

цы эпопеи. С женихом она встречается эпизодически, и их счастливая любовь интересует Ариосто гораздо меньше, чем возможность развернуть картины путешествий Руджеро на гиппогрифе или проследить, как из рук в руки переходит волшебный перстень Анджелики, нейтрализующий любую магию. И гиппогриф, и перстень, и волшебный щит Руджеро, обращающий в камень его врагов, упоминаются в либретто «Альцины»<sup>2</sup> без объяснений, как понятные любому зрителю реалии<sup>3</sup>. Публике должен был быть знаком и паладин Астольфо, один из героев «Неистового Роланда», который непосредственно не вовлечен в действие, но постоянно присутствует в разговорах персонажей.

К 1735 году, когда состоялась премьера генделевской оперы, Альцина и Руджеро уже не раз выходили на подмостки (см., в частности: [6]). Одной из первых музыкальных версий сюжета можно считать оперу на либретто Себастьяно Мартини, опубликованное в 1609

---

<sup>2</sup> Мелиссо обращается к Руджеро в третьей сцене третьего акта: «Prendi il Gorgoneo scudo, // prendi il destriero alato, // e a me lo presta». (Возьми щит с головой Горгоны и приведи гиппогрифа, поспеши!); в первой сцене второго акта Мелиссо использует перстень Анджелики, чтобы вернуть Руджеро разум, освободив его от чар Альцины:

MELISSO

*(li dà un anello)*

Questa in dito ora ti poni, verace gemma,  
e se più a me non credi,

Mira, Ruggiero, e la tua infamia vedi.

*(Non così tosto Melisso porge a Ruggiero l'anello stato già della grandissima maga Angelica, che la sala tutta si cangia in luoco orrido, e deserto. Melisso in tanto riprende la sua prima forma.)*

МЕЛИССО

*(дает ему кольцо)*

Пора прибегнуть к драгоценному кольцу истины,  
если ты мне больше не доверяешь.

Одумайся и осознай свой позор.

*(Как только Мелиссо передает Руджеро кольцо, принадлежавшее ранее великой волшебнице Анджелике, дворцовые покои превращаются в ужасающее, дикое место. Мелиссо тем временем принимает свой прежний вид.) [1, 117]*

<sup>3</sup> Об этом, в частности, пишет в предуведомлении к своему либретто «Альцина, покинутая Руджеро» Антонио Марки: «Названия достаточно для того, чтобы представить себе сюжет. История прекрасно изложена Князем поэтов Ариосто, и повторять ее излишне». [4, 8]

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

году в Ферраре; в 1625 году во Флоренции была поставлена опера-балет Франчески Каччини «Освобождение Руджеро с острова Альцины», в 1726 году в Болонье давали представление «Чародейка Альцины» на музыку разных композиторов (героем которого, наряду с Альциной, впрочем, был не Руджеро, а пастух Аминта), а за год до этого, в 1725 в Венеции – оперу «Альцина, покинутая Руджеро» с музыкой Томазо Альбини на либретто Антонио Марки.

Авторство либретто «Альцины» Генделя на сегодняшний день не установлено. Одним из источников его долгое время считалось то самое либретто Марки. Но сопоставление текстов указывает, что Гендель положил в основу своей оперы другое либретто, созданное не позднее 1728 года для оперы Риккардо Броски «Остров Альцины» [7]. Уинтон Дин указывает, что композитор приобрел либретто «Острова Альцины» во время своей поездки в Рим в 1729 году, и даже использовал одну из арий, «Mi restano le lagrime» («Мне остаются только слезы»), сочиняя оперу «Император Тит» (1731, неокончена) [5, 315]. Нет упоминаний о соавторах Генделя в работе над «Альциной»: необходимые сокращения и изменения, по мнению того же Уинтона Дина, композитор делал сам [5, 315].

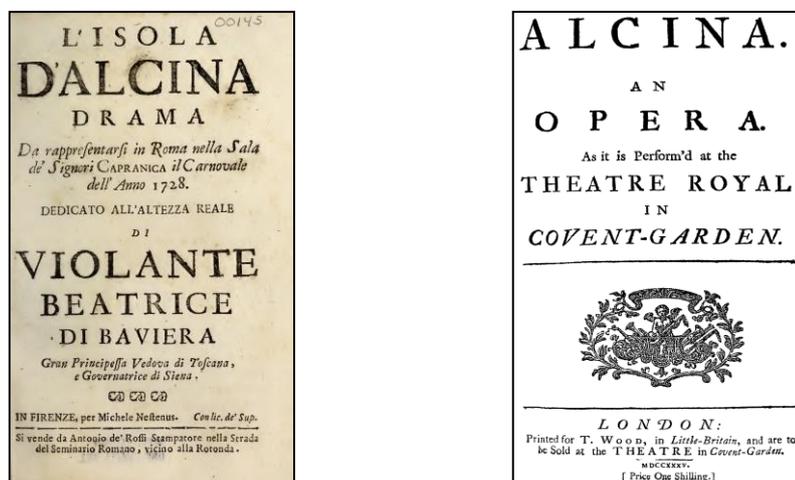


Рисунок 1. Титульные листы либретто «Острова Альцины» Риккардо Броски и «Альцины» Георга Фридриха Генделя

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

Гендель сохранил структуру «Острова Альцины» – три акта, девять картин, по три на каждый, – и во многом текст римского либретто. Одним из заметных изменений стало превращение волшебницы Мелиссы в наставника и помощника Брадаманты Мелиссо, и партия его была отдана басу. Скорее всего, это изменение было вызвано возможностями труппы; исходя из них же, Гендель ввел нового персонажа – мальчика Оберто, сына заколдованного Альциной рыцаря Астольфо<sup>4</sup>.

Из тридцати четырех текстов для музыкальных номеров (арии, дуэт, терцет, хор) в «Острове Альцины» в генделевское либретто вошли двадцать четыре: девятнадцать принадлежат тем же персонажам и сохранили свое место в структуре, пять переданы другим или исполняются в иной сценической ситуации. Три арии для Оберто были сочинены заново, как и тексты для трех новых хоров (у Броски хор звучал лишь один раз, завершая оперу согласно принятой традиции). Новую – по сравнению с либретто оперы Броски – арию получила Моргана: текст для «*Tornami a vagheggiar*» («Вернись и стань моим возлюбленным»<sup>5</sup>), завершающей первый акт, Гендель частично заим-

---

<sup>4</sup> Сюжет и текст пьесы к актерскому составу конкретной труппы приспособлявали во все времена, но конструкция барочной оперы позволяла сделать такие изменения совершенно безболезненными: тексты арий в большинстве случаев были универсальными, поэтому достаточно было найти подходящий по аффекту номер и вписать нужному персонажу две-три реплики речитатива. Так, для представления в Парме «Острова Альцины» Броски появляется новое действующее лицо: наперсница Альцины, Барсина. Танцевальные сцены в «Альцине» Генделя появились благодаря тому, что в Лондоне выступала французская труппа во главе с Мари Салле. По этой методике можно было составить и целый спектакль – так рождались оперы-пастиччо, набранные из арий разных композиторов. Однако смена гендера для Мелиссо открывает возможность для трактовки этого персонажа как патерналистского. Этим активно пользуются в своих спектаклях Йосси Вилер и Серджо Морабито [9], а также Кэти Митчелл [14].

<sup>5</sup> Здесь и далее названия арий и цитаты из либретто на русском языке приводятся в переводе Евгении Гаян, выполненном для постановки «Альцины» в Большом театре России. См.: [1]

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

ствовал из своей кантаты 1708 года «O come chiare e belle» («О как прекрасны и ясны»), и Уинтон Дин приводит этот факт как доказательство того, что композитор работал над своими либретто сам [5, 316]. Руджеро утратил аллегорическую, но не имевшую прямой связи с действием арию «Errante pellegrino» («Блуждающий странник»), но Гендель написал для него каватину «Qual portento» («Какая чудесная сила») на слова, которые у Броски были частью длинного речитатива.

Для Оронто Гендель сочинил арию «Un momento di contento» («Один лишь миг счастья») на текст, который прежде был частью дуэта Брадаманты и Руджеро. Брадаманта получила новую арию, «Vorrei vendicarmi» («Как бы мне хотелось наказать»), зато две ее прежних Гендель отдал Руджеро («Verdi prati» – «О зеленеющие луга») и Альцине («Sì, son quella» – «Да, я все та же»). Альцине досталась и одна из арий Морганы, «Mi restano le lagrime» («Мне остаются только слезы»): если в опере Броски сестры-волшебницы были равны по статусу, у Генделя Альцина осознанно выдвинута на первый план.

Многословные речитативы Гендель сокращает и переписывает, не слишком заботясь о чистоте стиля и изысканном подборе слов. Гораздо важнее для него было создать четкую драматическую структуру, внутри которой действие могло бы стремительно развиваться. «Декоративные» арии, не имеющие прямой связи с основным конфликтом, Гендель также сократил, сделав единственное исключение для арии Руджеро «Sta nell'Ircana» («Гирканская тигрица»), но превратив ее в метафору: Руджеро разрывается между необходимостью защитить Брадаманту и уйти от нее, чтобы сразиться с войском Альцины.

Гендель перестраивает иерархию распределения арий, предложенную в либретто Броски, и в своей «Альцине» помещает в центр действия – на вершину пирамиды – Альцину и Руджеро (см. таблицу

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

1). Их парное эффектное появление<sup>6</sup>, согласно либретто – в центре живописной группы придворных – вводит и одну из главных композиционных метафор оперы.

*Таблица 1.* Количество арий у персонажей в операх «Остров Альцины» Риккардо Броски и «Альцина» Георга Фридриха Генделя

	<b>Броски</b>	<b>Гендель</b>
Альцина	6 + терцет	6+ терцет
Моргана	7	4
Руджеро	7 + дуэт + терцет	8 + терцет
Брадаманта	4 + дуэт + терцет	3 + терцет
Оронт	4	3
Мелисса(о)	3	1

В первых же картинах либретто появляются ключевые для драматургии понятия и объекты. В качестве основных выделим три, влияющих и на разработку сценических решений:

- Зеркало (названо в ремарке, предваряющей вторую картину первого акта);
- Ветер (вводится в реплике Брадаманты в первой картине первого акта);
- Зеленые луга (впрямую названы в арии Руджеро во второй картине второго акта как символ благословенного края Альцины, ранее неоднократно описанного другими словами)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Наглядно эта иерархия выстроена в спектакле Большого театра Женевы [8]: Альцина и Руджеро появляются парой на вершине парадной лестницы дворца, в то время как остальные герои и придворные ожидают их торжественного выхода во дворе замка.

<sup>7</sup> Режиссеры часто используют зеркало как главный сценический образ «Альцины». Основой драматургической концепции зеркало становится в

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

### *Зеркало как метафора*

«...возникает чудесное царство Альцины. Она прихорашивается, сидя рядом с Руджеро, тот держит перед ней зеркало», – гласит реплика. Но зеркало здесь не просто реквизит, малозначимая сценическая деталь. Зеркало – ключевой образ для понимания композиции оперы, как драматургической, так и сценической, в которой разные персонажи оказываются в повторяющихся ситуациях, возвращают друг другу реплики или говорят одними и теми же словами.

Ранее отмечалось, что одна из главных и самых известных арий «Альцины», «*Sì, son quella*» («Я все та же, я прежняя», – так обычно переводят эти слова, но их можно перевести и иначе: «Я такая, какая есть; я такова!») в опере Броски принадлежала Брадаманте. Гендель передал арию Альцине, но оставил Брадаманте реплику «*Crudel tu mi discacci, e pur son quella*» («Ты гонишь меня, жестокий, но я все та же») из предварявшего арию речитатива, заставив, таким образом, двух героинь стать отражениями друг друга. Примечательно, что оба сольных номера адресуются Руджеро – героини исполняют их, пристально глядя на него, словно в зеркало, не только убеждая его в неизменности собственной сущности, но и ожидая от него, как от зеркала, подтверждения этой неизменности.

Апогея это зеркальное противостояние достигает в терцете перед финалом оперы: закончив бурное объяснение с Руджеро, Альцина

---

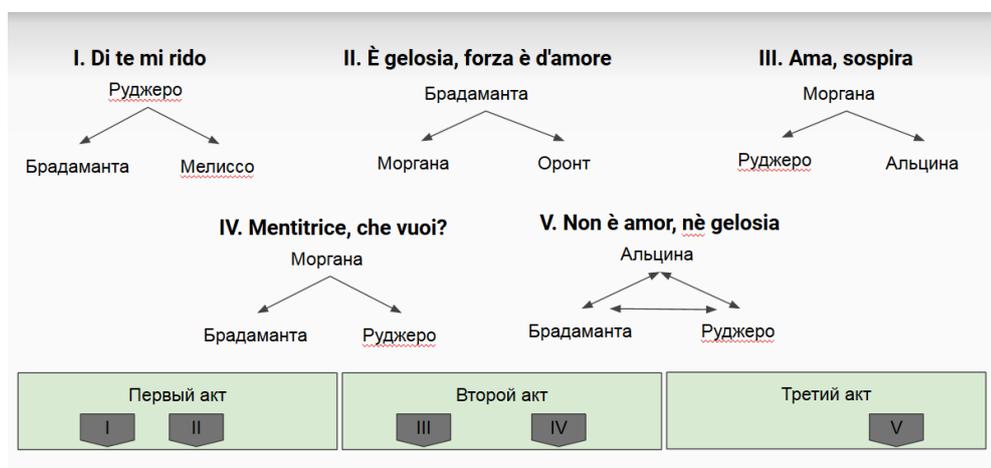
спектакле Йосси Вилера и Серджо Морабито [9], где оно предстает и просто зеркалом, отражающим героев, и напоминанием о прошлом, и инструментом для предсказания будущего или проявления тайных мыслей героев. Зеркально выстраивает мизансцены Кэти Митчелл [14]. Ветер и зеленые луга удостоиваются внимания режиссеров гораздо реже, однако здесь стоит отметить работу Эдриана Ноубла [11]: в его спектакле наглядно реализованы все три ключевых элемента генделевской драматургии. С зеркальцем в руках бок о бок с Альциной является на сцену Руджеро; зеленый луг, видимый через раскрытые двери павильона, – доминанта визуального решения спектакля; ветер, приносящий перемены, материализован в виде воздушного шара, на котором прилетают на остров Мелиссо и Брадаманта.

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

и Брадаманта одновременно покидают сцену, согласно ремарке<sup>8</sup> расходясь в противоположные стороны, Руджеро же остается в центре сцены.

Терцет как музыкальный номер в опере один, но присутствующая в драматургии зеркальность приводит к появлению сценических «терцетов»: Руджеро, Моргана и Брадаманта исполняют арии, предполагающие активное взаимодействие сразу с двумя партнерами (см. таблицу 2).

*Таблица 2. Арии как сценические терцеты*



Ария, где внимание персонажа сосредоточено не на собственных переживаниях, а на собеседнике или драматической ситуации, называется *aria d'azione* (действенная ария), и ее активное использование в опере подчеркивает невозможность однозначного определения аффекта. Особенно ярко это проявляется в случае с арией Брадаманты «È gelosia, // forza è d'amore» («Это ревность, // это сила любви»), обращенной к Оронту и Моргане. Брадаманта говорит о своих переживаниях (и разрывается между ревностью и любовью) в той же мере, что и о чувствах Оронта и Морганы; постоянно поворачиваясь

<sup>8</sup> На это указывает Уинтон Дин [5, 314].

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

(согласно авторским ремаркам) от одного к другой, Брадаманта встречает их ответные эмоции как зеркало собственных.

Моргана и Оронт и сами образуют зеркальную пару). Так, в первом акте Моргана утверждает свое право любить, кого ей вздумается, а несколькими репликами раньше беспечно бросает Оронту, что все ее прежние любовные клятвы «унес ветер»:

ORONTE  
La fè del giuramento?

ОРОНТ  
А как же верность клятве?

MORGANA  
La portò via rapido il vento.

МОРГАНА  
Ее унес ветер.

<...>  
MORGANA  
Amar, e disamar questa è mia voglia.

<...>  
МОРГАНА  
Любить или разлюбить – решаю я.

В третьем акте Оронт вернет ей обе формулировки, повторив их почти дословно, но в обратной последовательности:

ORONTE  
Voglio amar e disamar,  
così mi piace.

ОРОНТ  
Хочу – люблю, хочу – разлюблю –  
как мне вздумается.

MORGANA  
La tua promessa fede? e il giuramento?

МОРГАНА  
Но ты же обещал? Ты клялся?

ORONTE  
Questi portolli via rapido il vento.

ОРОНТ  
Все унес ветер.

*Ветер как метафора непостоянства*

Слово «ветер» кроме этих двух реплик звучит в опере еще дважды – в третьем акте Руджеро не принимает всерьез страдания Альцины, утверждая, что ее вздохи «развеет ветер»; а в самом начале оперы Мелиссо сообщает Моргане, что на остров его и его спутника «завалили бурлящее море и ветер». «Ветер» однозначно соотнесен с пе-

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

ременой чувств или событий: это не просто природное явление, а важная для сюжета метафора.

Мелиссо и Брадаманта перенесены на остров Альцины изменчивыми стихиями и сами словно становятся их воплощением. Их появление разрушает стабильность прекрасного царства, а они в течение оперы успевают сменить обличье: Мелиссо является в облике Атланта, Брадаманта из мнимого Риччардо становится сама собой. Но прежде чем усомниться в постоянстве внешности, Руджеро начинает сомневаться в постоянстве чувств Альцины, провоцируя ее ответ в арии «*Sì, son quella*».

Сомнительным оказывается постоянство как таковое: царство Альцины подано как оплот безмятежности и спокойствия, оно преподносится как пасторальное (в либретто упомянуты парки, леса, ручьи) и парадно-дворцовое (рыцари, фрейлины, пажи образуют хор и танцевальные пары) одновременно. В либретто не сказано, как попали в эту обитель блаженства ее обитатели, однако показано, как проникают в нее Мелиссо и Брадаманта:

### SCENA II

*S'ode strepito di tuoni, e folgori, aprendosi improvvisamente da più lati rovinando il monte; e dileguandosi, appare la deliciosa reggia di Alcina*

### СЦЕНА II

*Слышны раскаты грома. Горы внезапно расступаются и осыпаются, открывая великолепные покои Альцины.*

Горы, казавшиеся незыблемыми и надежными, осыпаются. Так же в финале разрушится казавшееся незыблемым царство Альцины:

*Ruggiero spezza l'urna, e subitamente precipita, e si dilegua tutto ciò, che appariva all'intorno, sorgendo su quelle rovine il mare, che si vede da una vasta, e sotterranea caverna, dove molti sassi si cangiano in uomini, tra quali è Astolfo, che abbraccia Oberto: che formano il cor ed il ballo.*

*Руджеро разбивает сосуд, и все кругом немедленно рушится и исчезает. Открывается обширная пещера, из которой виднеется море. Его волны поглощают обломки. Камни в пещере превращаются в людей, они составляют хор и балет. Среди них Астольфо, и он обнимает Оберто.*

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

Так постоянное и прочное обращается в зыбкое и непредсказуемое: руины дворца поглощает изменчивое море, а твердые камни становятся непостоянными людьми.

Непостоянство – один из центральных сюжетных мотивов «Альцины». Оно свойственно живым людям, однако является поводом для постоянных упреков. К тому же именно непостоянство любви в конце концов приведет к краху все зачарованное царство. Гендель ясно дает это понять, переставив элегическую арию «Verdi prati» («О, зеленеющие луга») из конца первого акта в середину второго: она звучит сразу после бурной вспышки гнева прежде безмятежно любящей Морганы и непосредственно предшествует сцене неудачного колдовства Альцины, чьи чувства также пребывают в полном смятении. Ария из абстрактно-элегической становится пророческой: колдовству, поддерживающему красоту этого мира, пришел конец. И не случайно духи перестают повиноваться Альцине: она и сама не понимает, какие чувства владеют ею.

Мир Альцины, ее зачарованный остров, – лишь иллюзия и морок<sup>9</sup>, но этот морок неотделим от самой любви. Руджеро формулирует своего рода закон в арии «Mi lusinga il dolce affetto», размышляя о том, в самом ли деле он видел Брадаманту:

RUGGIERO  
Mi lusinga il dolce affetto  
con l'aspetto del mio bene.  
Pur chi sa? temer conviene,  
*che m'inganni amando ancor*<sup>10</sup>.

РУДЖЕРО  
Я охвачен нежной страстью,  
мне чудится любимый образ.  
Но кто знает? Нужно остерегаться,  
*потому что любя, я вновь обманусь.*

Любовь к Альцине (и любовь Альцины) приводит к тому, что люди теряют человеческий облик:

---

<sup>9</sup> На этом строит свой спектакль Роберт Карсен [10].

<sup>10</sup> Здесь и далее в цитатах из либретто курсив мой. – Т.Б.

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

ORONTE

Tu sol non sai,  
che chiudon queste selve  
mille amanti infelici,  
conversi in onda, in fredde rupi, in  
belve?

ОРОНТ

Ведь ты один не знаешь,  
что эти чащи скрывают  
множество несчастных любовников,  
превращенных в волны, холодные скалы,  
диких зверей?

Любовь к Руджеро заставляет Брадаманту принять обличье собственного брата. Сам Руджеро при этом клянется в любви, но с легкостью превращает эти клятвы в нечто противоположное: его знаменитая ария «Mio bel tesoro» («Мое сокровище») с уточнениями *a parte* как нельзя лучше подчеркивает зыбкость любых клятв и иллюзорность происходящего.

*Зеленые луга: мир против войны*

В поэме Ариосто любовные истории не случайно тесно сплетены с рыцарскими поединками. Лексикой, подчеркивающей сходство любви и войны, пользуются и либреттисты «Альцины»: признание в любви определяется фразой «chiedere mercé», что дословно переводится как «просить пощады»:

ALCINA

...Ruggiero, anima mia,  
mostra lor la mia reggia e caccie, e fonti.  
Veggan dove scoprimmo all'ombra amica  
d'un scambievole amor fiamma pudica.

АЛЬЦИНА

...милый Руджеро,  
покажи гостям мои владения, лесные  
уголья и источники. Пусть они увидят  
чудесный уголок, где мы открыли друг  
другу свою чистую страсть.

Di', cor mio, quanto t'amai,  
mostra il bosco, il fonte, il rio,  
dove tacqui e sospirai,  
*pria di chiederti mercé.*

Расскажи, душа моя, как сильно я тебя  
полюбила,  
покажи им рошу, где родник и ручей.  
Там я таилась и вздыхала,  
*прежде чем решилась на признание.*

В то же время любовь, по словам Руджеро, «безоружна и нага» – и ради нее он забывает рыцарский долг, откладывает в сторону оружие и доспехи, в чем его справедливо упрекает Мелиссо. Воительница

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

Брадаманта приходит не просто вернуть себе возлюбленного: она хочет вернуть его с зеленых лугов безмятежности в мир войны<sup>11</sup>.

Злодейка Альцина, чьи преступления должны быть наказаны, на сцене, согласно либретто, не совершает ни одного. Гендель сочиняет для нее сцену изощренного коварства – Альцина обманом пытается заставить Оберто убить его собственного отца, обращенного во льва. Но автор не скрывает сочувствия к героине: в ее словах только призыв к защите. Рядом с ее угрозами всегда обещание милосердия, будь то в арии «*Ma quando tornerai*» («Но когда вернешься») или в терцете «*Non è amor, né gelosia, è pietà*» («Это не любовь и не ревность, а сострадание»). Именно в устах Альцины чаще всего звучит слово *pietà* (милосердие, сострадание), и для нее *pietà* фактически оказывается третьей силой, способной разрушить изначальную дихотомию аффектов и сюжетных контрастов<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Антивоенный пафос подчеркнут в спектаклях Йосси Вилера и Серджо Морабито [9] и Кэти Митчелл [14]. В штутгартском спектакле атрибуты войны (каска, солдатская обувь, оружие разных эпох) свалены кучей в углу сцены, на эту же свалку отправляется оружие Мелиссо и Брадаманты при их появлении на острове. Руджеро, вспоминая о своей воинственной роли, выстраивает из этих предметов своего рода художественную инсталляцию. Впрочем, в спектакле Вилера и Морабито мир Альцины не свободен от насилия: агрессивно ведет себя Оронт по отношению к Моргане, да и сама Морганя не брезгует оружием. В спектакле Митчелл Мелиссо аккуратно переодевает Руджеро, заставляя его сменить беззаботный штатский костюм на военную форму, и заключительным штрихом осознания этого преобразования протягивает ему карманное зеркальце: новая идентичность должна быть осознана. Брадаманта же, переодевающаяся в женский наряд, оставляет при себе оружие, а затем мастерит пластиковые бомбы: ее мечты о счастье в арии «*All'alma fedel*» («Верной душе») неразрывно связаны с воинственностью.

<sup>12</sup> В спектакле Кэти Митчелл [14] это уникальное свойство Альцины подчеркнуто ее беременностью: вместо выбора между любовью-обожанием Руджеро и ревностью, ведущей к насилию в его адрес и в адрес Брадаманты, она оказывается способна обнаружить в себе то, что примирит эти чувства. Наглядное воплощение ее исключительности – будущий ребенок – еще одно обстоятельство, побуждающее зрителей к состраданию героине, а не отказывающим ей в понимании Руджеро и Брадаманте.

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

Волшебство же, по замыслу Генделя, нельзя втиснуть в рамки одной личности: Альцина не случайно призывает духов (spiriti) во множественном числе. Поэтому первыми зачарованное царство Альцины представляют хор и балет; танцы духов, уже не послушных Альцине, завершают второй акт оперы, а когда колдовство разрушено, хор и балет празднуют освобождение от него.

Открытым, впрочем, остается вопрос, есть ли повод для праздника. Силке Леопольд утверждает, что Гендель представляет Альцину личностью с редкой для оперы *seria* непосредственностью характера, и предательство, совершенное по отношению к ней, «кажется нелогичным, а ее гибель после этого – несправедливой» [3, 121].

Либретто оперы при всей своей драматургической цельности открыто различным интерпретациям, и этим его свойством активно пользуются современные режиссеры. Но самые эффектные решения иногда возникают там, где режиссер скрупулезно следует и духу, и букве текста.

Примером служит, в частности, постановка Кэти Митчелл. Сценическое пространство<sup>13</sup> разделено на две неравные по площади части – парадный кабинет (топос иллюзий), где Альцина и Моргана выглядят молодо и привлекательно, и рабочие комнаты (топос подлинной сущности), где волшебницы преобразуются в уставших от жизни старух. Так Митчелл актуализирует и тему скрытого от глаз непосвященных истинного облика обитателей зачарованного царства (не только жертв колдуний, но и самих властительниц), и образ лишенного иллюзий Оронта (его «*vile affetto*» – «недостойная страсть» – показана на сцене как пристрастие к любовным играм с элементами БДСМ, которое вполне разделяет Моргана, а безусловная любовь к Моргане, не

---

<sup>13</sup> Сценограф Хлоя Лэмфорд [14].

## ***Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура***

зависящая от ее внешней красоты, – как приязнь к ней в облике старухи).

*È un folle, è un vil affetto,  
non è la sua beltà,  
che trionfar la fa  
superba del mio cor.*

Моя безумная, недостойная страсть,  
а не сила ее красоты  
позволили горячке  
овладеть моим сердцем.



*Рисунок 2.* Сцены из спектакля «Альцина» в постановке Кэти Митчелл. Оронто – Фабио Трумпи, старая Моргана – Таисия Михолап. Большой театр России, 2013. Фото Дамира Юсупова.

Митчелл выстраивает зеркальные мизансцены, удваивающие смысл произносимых слов. Так, пока Руджеро в парадном кабинете (топосе «иллюзий») размышляет о том, встретил ли он в облике Брадаманты свою истинную любовь, или это лишь морок, Альцина на верхнем этаже (в рабочем пространстве мастерской, принадлежащем топосу подлинной сущности) вспоминает о том, как Руджеро увидел ее старухой и отшатнулся от нее, воспроизводя свои движения из соответствующей сцены. Другой пример подобного отражения смыслов можно найти во второй арии Оберто, «Tra speme e timore» («То надежда, то страх»), во время которой те же чувства владеют Альци-

## ***Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура***

ной: видимая зрителю, она сидит в своем «старушечьем пространстве» подлинных состояний, повторяя позу Оберто.



*Рисунок 3.* Сцена из спектакля «Альцина» в постановке Кэти Митчелл. Старая Альцина – Татьяна Владимирова, Руджеро – Дэвид Хансен. Большой театр России, 2013. Фото Дамира Юсупова.

Однако та же Митчелл, столь чутко и иногда буквально воспроизводящая на сцене строки либретто, в постановке действенных арий не следует указаниям автора, предписывающим поющему обращаться поочередно к разным собеседникам. За скрупулезным следованием ремаркам и визуализации партитуры стоит обратиться к спектаклю Эдриана Нобла, который, в частности, выводит на сцену концертирующие инструменты.

Уединенность зачарованного острова можно истолковать и аллегорически, как метафору искусства [2, 271]. На этом строит свой спектакль Дэвид Олден в театре Реаль [12]: Мелиссо и Брадаманта прибывают в царство Альцины (которое ожидаемо расположено на

## ***Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура***

сцене) через зрительный зал, и первая реплика Брадаманты «Oh Dei! quivi non scorgo alcun sentiero!» (Господи, здесь обрываются все пути!) звучит в момент, когда они останавливаются у непреодолимого препятствия – оркестровой ямы. Их цель впереди, на подмостках, и их уже радостно приветствует оттуда Моргана, однако как туда попасть – неясно. Метафору волшебства Альцины как театральной иллюзии Олдена далее проведет через всю постановку.



Рисунок 4. Сцена из спектакля «Альцина» в постановке Дэвида Олдена. Театр Реаль, Мадрид.

«Альцина» <...> представляет собой чрезвычайно сложный эстетический феномен. Эту историю можно ставить как угодно: и как детскую сказку про победу отважных героев над злой волшебницей<sup>14</sup>, и как роскошную барочную феерию со сценами превращений и колдовства, и как философскую притчу о превратностях любви и заблуждениях разума, <...> и как психологическую драму с эротической подоплекой, в которой сильная и властная, но немолодая женщина тщетно пытается навсегда завладеть сердцем юного возлюбленно-

---

<sup>14</sup> Как детскую сказку «Альцину» поставили в московском Детском музыкальном театре им. Наталии Сац в 2014 году [13].

## **Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура**

го<sup>15</sup>», – пишет Лариса Кириллина [2, 268]. Большая часть этой сложности и многослойности скрыта в либретто, не только в собственно музыкальной драматургии оперы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Альцина. Либретто оперы / пер. с итал. Ев. Гаян. // Альцина. Буклет к премьере Большого театра России. М., 2017.
2. Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017.
3. Леопольд С. Оперы Генделя. М.: Аграф, 2014.
4. Alcina delusa da Rugero, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Cassan... dell'Anno MDCCXXV di Antonio Marchi. Venezia, 1725. .
5. Dean W. Handel's Operas. 1726–1741. The Boydell Press, 2006.
6. Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venezia, 1755.
7. L'isola di Alcina. Drama da rappresentarsi in Roma nella Sala de' Signori Capranica il Carnovale dell'Anno 1728.

### СПЕКТАКЛИ, УПОМЯНУТЫЕ В СТАТЬЕ

8. Альцина. Большой театр Женевы. Дирижер Уильям Кристи. Режиссер Филип Берлинг. Сценограф Карло Томмази, костюмы Патрис Кошетье. Драматург Жан-Мари Виллежье. Арлин Оже (Альцина), Делла Джонс (Руджеро), Донна Браун (Моргана), Кэтлин Кульман (Брадаманта), Хорхе Лопес-Янес (Оронт), Грегори Райнхарт (Мелиссо), Марина Мусаккьо (Оберто). 1990.

---

<sup>15</sup> Разрыв в возрасте очевиден и становится сюжетообразующим в спектакле Йосси Вилера и Серджо Морабито [9]: Руджеро (Элис Кут) представлен подростком в пубертатный период, а обе его возлюбленные, и Альцина, и Брадаманта, намного старше него.

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

9. Альцина. Штутгартская государственная опера. Дирижер Алан Хакер. Режиссеры Йосси Вилер, Серджо Морабито. Сценография и костюмы Анна Фиброк. Кэтрин Наглестад (Альцина), Элис Кут (Руджеро), Хелена Шнайдерман (Брадаманта), Катриона Смит (Моргана), Рольф Ромей (Оронт), Михаэль Эббеке (Мелиссо), Клаудиа Манке (Оберто), Хайнц Гергер (Астольфо). 1999.

10. Альцина. Парижская национальная опера. Дирижер Уильям Кристи. Режиссер Роберт Карсен. Сценография и костюмы Тобиас Хохайзель. Драматург Йэн Бертон. Рене Флеминг (Альцина), Натали Дессей (Моргана), Сьюзен Грэм (Руджеро), Кэтлин Кульман (Брадаманта), Тимоти Робинсон (Оронт), Лоран Наури (Мелиссо), Хуанита Ласкарро (Оберто). 1999. Постановка неоднократно возобновлена в Парижской национальной опере и в театре Ла Скала.

11. Альцина. Венская государственная опера. Дирижер Марк Минковски. Режиссер Эдриан Ноубл. Сценография и костюмы Энтони Уорд. Хореограф Сью Лефтон. Аня Хартерос (Альцина), Вероника Канжеми (Моргана), Веселина Казарова (Руджеро), Кристина Хаммарстрём (Брадаманта), Бенджамин Брунс (Оронт), Адам Плахетка (Мелиссо), Алоиз Мюльбахер (Оберто). 2011.

12. Альцина. Театр Реаль, Мадрид. Дирижер Кристофер Мулдс. Режиссер Дэвид Олден. Сценография и костюмы Гидеон Дэйви. Карина Говен (Альцина), Анна Кристи (Моргана), Кристин Райс (Руджеро), Соня Прина (Брадаманта), Аллан Клейтон (Оронт), Лука Титтото (Мелиссо), Эрика Эскриба (Оберто). 2015. Совместная постановка с Большим театром Бордо (2012) и оперой Санта Фе (2017).

13. Альцина, или Волшебный остров. Детский музыкальный театр им. Наталии Сац, Москва. Дирижер Алевтина Иоффе. Режиссер Георгий Исаакян. Художник по костюмам Игорь Гриневич. Спектакль в репертуаре, составы исполнителей меняются. 2014.

**Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура**

14. Альцина. Фестиваль в Экс-ан-Провансе. Дирижер Андреа Маркон. Режиссер Кэти Митчелл. Сценограф Хлоя Лэмфорд, костюмы Лора Хопкинс. Режиссер по пластике Джозеф У. Элфорд. 2015. Совместная постановка с Большим театром России (2017). Патрисия Петибон/ Хизер Энгебретсон (Альцина), Анна Прохазка / Анна Аглатова (Моргана), Катарина Брадич (Брадаманта), Филип Жаруски / Дэвид Хансен (Руджеро), Энтони Грегори / Фабио Трумпи (Оронт), Кржиштоф Бацык / Григорий Шкарупа (Мелиссо), Элиас Мэдлер / Лионель Вунш / Алексей Кореневский (Оберто), Жюльет Алдердис / Татьяна Владимирова / Светлана Брейкина (старая Альцина), Джейн Торн / Таисия Михолап / Наталия Корчагина (старая Моргана).

BIBLIOGRAPHY

1. Alcina. Libretto opery / per. s ital. Ev. Gayan. // Alcina. Buklet k prem'ere Bol'shogo teatra Rossii. M., 2017.
2. *Kirillina L.V. Gendel'*. M.: Molodaya gvardiya, 2017.
3. Leopol'd S. Opery Gendelya. M.: Agraf, 2014.
4. Alcina delusa da Rugero, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Cassan... dell'Anno MDCCXXV di Antonio Marchi. Venezia, 1725.
5. *Dean W. Handel's Operas. 1726–1741*. The Boydell Press, 2006.
6. Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venezia, 1755.
7. L'isola di Alcina. Drama da rappresentarsi in Roma nella Sala de' Signori Capranica il Carnovale dell'Anno 1728.

***Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура***

THE PERFORMANCES MENTIONED IN THE ARTICLE

8. Alcina. The Grand Theatre of Geneva. William Christie (conductor), Philip Berling (director), Carlo Tommasi (set designer), Patrice Cauchetier (costume designer), Jean-Marie Villégier (conception). Arleen Auger (Alcina), Della Jones (Ruggiero), Donna Brown (Morgana), Kathleen Kuhlmann (Bradamante), Martina Musacchio (Oberto), Jorge Lopez-Yanez (Oronte), Natale De Carolis / Gregory Reinhart (Melisso). 1990.

9. Alcina. Stuttgart Staatsoper. Alan Hacker (conductor), Jossi Wieler, Sergio Morabito (directors), Anna Viebrock (set and costume designer). Catherine Naglestad (Alcina), Alice Coote (Ruggiero), Catriona Smith (Morgana), Helene Schneiderman (Bradamante), Rolf Romei (Oronte), Michael Ebbecke (Melisso), Claudia Mahnke (Oberto), Heinz Greger (Astolfo). 1999.

10. Alcina. Paris National Opera, Palais Garnier. Orchestra and choir Les Arts Florissants. William Christie (conductor), Robert Carsen (director), Tobias Hoheisel (set and costume designer), Jean Kalman (light). Renée Fleming (Alcina), Natalie Dessay (Morgana), Kathleen Kuhlmann (Bradamante), Susan Graham (Ruggiero), Juanita Lascarro (Oberto), Timothy Robinson (Oronte), Laurent Naouri (Melisso). 1999. The production had multiple revivals at the Paris National Opera and the La Scala theatre.

11. Alcina. Wiener Staatsoper. Marc Minkowski (conductor), Adrian Noble (director), Anthony Ward (set and costume designer), Jean Kalman (light), Sue Lefton (choreography). Anya Harteros (Alcina), Veronica Cangemi (Morgana), Vesselina Kasarova (Ruggiero), Kristina Hammarström (Bradamante), Alois Mühlbacher (Oberto), Benjamin Bruns (Oronte), Adam Plachetka (Melisso). 2010.

12. Alcina. Teatro Real, Madrid. Christopher Moulds (conductor), David Alden (director), Gideon Davey (set and costume designer), Simon Mills (lighting designer), Beate Vollack (choreographer). Karina Gauvin

***Музыкальный театр:  
либреттистика, сценография и режиссура***

(Alcina), Anna Christy (Morgana), Christine Rice (Ruggiero), Sonia Prina (Bradamante), Allan Clayton (Oronte), Luca Tittoto (Melisso), Erika Escribà (Oberto). 2015. Co-production with the Opéra National de Bordeaux (2012) and Santa Fe Opera (2017).

13. Alcina, or The Enchanted Island. Natalia Sats Musical Theatre for children. Alevtina Ioffe (conductor), Georgy Isaakyan (director), Igor Grinevitch (costume designer). 2014. The production keeps reviving with changing cast.

14. Alcina. Aix-en-Provence and the Bolshoi Theatre co-production. Andrea Marcon (conductor), Katie Mitchell (director), Joseph W. Alford (movement director), Chloe Lamford (set designer), Laura Hopkins (costume designer), James Farncombe (lighting designer). Cast for Aix-en-Provence performances, 2015: Patricia Petibon (Alcina), Anna Prohaska (Morgana), Philippe Jaroussky (Ruggiero), Katarina Bradić (Bradamante), Anthony Gregory (Oronte), Krzysztof Baczyk (Melisso), Elias Mädler/ Lionel Wunsch (Oberto), Juliet Alderdice (old Alcina), Jane Thorne (old Morgana). Cast for the Bolshoi Theatre performances, 2017/18: Heather Engebretson (Alcina), Anna Aglatova (Morgana), David Hansen (Ruggiero), Katarina Bradić (Bradamante), Fabio Trumpy / Juan Sancho (Oronte), Grigory Shkarupa (Melisso), Alexei Korenevsky (Oberto), Tatyana Vladimirova / Svetlana Brejkina (old Alcina), Taisiya Miholap / Nataliya Korchagina (old Morgana).

