Отзыв

официального оппонента о работе Луцкера Павла Валерьевича на тему «Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство

Если говорить об актуальности, научной и практической ценности, новизне, то исключительно высокая оценка достижений диссертанта по всем этим параметрам вытекает из блестящего разрешения главной задачи исследования: создания истории развития комической оперы в Италии — от истоков до обретения зрелости, от локальных образцов до явления общеитальянского и всеевропейского значения.

Прежде всего бросается в глаза **новизна** диссертации: перед нами первая работа, охватывающая все стадии длительного процесса зарождения и развития итальянской комической оперы. Впервые она рассматривается как сложный, но внутренне единый феномен. Здесь учтено взаимодействие различных региональных жанровых разновидностей, театрально-сценических и собственно музыкальных закономерностей, возникновение временных перерывов и возобновление связей между отдельными этапами в развитии традиции. При этом относительная незрелость некоторых участков описываемого процесса не заставляет рассматривать их всего лишь как ступени в общем движении к некоей цели и не исключает художественной ценности отдельных явлений, которые могут возобновить свою жизнь в дальнейшем — в том числе сегодня — и обогатить нас новыми яркими впечатлениями.

В исследовании Павла Валерьевича фигурирует большое количество произведений (около ста, а в более подробном освещении — около пятидесяти). Многие стали предметом анализа впервые, а те, которые уже выступали в этом качестве, получили новое освещение. Подчеркну, что впервые — применительно не только к отечественному музыкознанию, но и к мировой науке. Это относится и к созданию аргументированной *периодизации* истории итальянской комической оперы, причем впервые подробно освещается самый ранний этап, выводящий жанр за нижнюю границу XVIII века.

В качестве одной из самых **актуальных** задач исследования выступает необходимость *уточнения* знаний о предмете, что вызвано не прекращающимся поиском и обнаружением новых документальных материалов. Успешному решению этой задачи служит прекрасно работающий научный аппарат диссертации. Автор в совершенстве владеет книжной и нотной литературой (список включает 230 названий), как отечественной, так и зарубежной, в том числе новейшей, широко пользуется материалами архивов, оцифрованных рукописей, старинных изданий. В диссертации подробно анализируется большой корпус научных трудов, как музыковедческих, так и посвященных истории театра. Все это позволяет П. В. Луцкеру точно оценивать состояние современного научного знания об итальянской комической опере, вступать в полемику, отстаивая свою точку зрения, вводить в научный обиход новейшие сведения об истории создания, постановок оперных спектаклей, указывать на ошибки и неточности не только в давно существующих, но и в более новых книжных и нотных изданиях. Последнее особенно важно в отношении авторства либретто и музыки (например, Перголези). Сюда же можно отнести чрезвычайно актуальную проблему *жанровой атрибуции*, уточнения и исторического объяснения жанровой терминологии (опера буффа, dramma giocoso и другие, менее распространенные жанровые названия).

Что же касается **научной ценности**, то она очевидна и в уже названных направлениях мысли автора. Особенно выделю проблему соотношения либреттиста и композитора, литературного текста и его музыкального воплощения. Она связана с одной из фундаментальных и «вечных» проблем соотношения слова и музыки, которая, будучи поставлена на примере оперы, осложняется действием театрально-сценических закономерностей. Известно, что само возникновение, генезис оперы предполагали ведущую роль театральной пьесы, и это положение действовало на всем протяжении риторической эпохи (комедия не отличалась в этом смысле от драмы, dramma per musica — от commedia per musica). Более того, становится ясным, что в либретто комических опер ощутимо живут традиции латинской комедии Плавта и Те-

ренция (а через них и греческой — Менандра). На них опирался Мольер; интересно, что Гольдони в своих «Мемуарах» вспоминает именно этих авторов в качестве мастеров комедийного жанра. Сквозное значение этих связей для либретто комических опер диссертант подчеркивает в своей работе. Вместе с тем, как он отмечает во Введении, в истории итальянского драматического театра не учитывается роль театра музыкального, развивавшихся в тесном единстве, которое и привело к появлению фигуры Гольдони, одинаково плодотворно трудившегося в обеих областях.

Отсюда вытекает задача, которую П. В. Луцкер определяет как *главную* в своей работе: «заново определить место и значение итальянской музыкальной комедии в истории оперы и шире — в западноевропейской драматической и театральной традиции» (с. 5). Такая постановка вопроса выводит исследование на уровень активного взаимодействия со смежными науками. Поставленная задача находит блестящее разрешение в убедительных анализах либретто почти 50 опер, дающих широкую панораму жанровых разновидностей и связей, включающих «ученую» комедию, комедию dell’arte, карнавальные представления, пастораль, трагикомедию, испанскую комедию «плаща и шпаги», мольеровский театр. Разрабатывая типологию сюжетных мотивов комической оперы, автор находит различные аналогии; так, в связи с либретто Гольдони это произведения англичан Аддисона и Ричардсона, а также испанская философская драма — «Жизнь есть сон» Кальдерона. Среди сюжетных мотивов обращают на себя внимании сказочно-фантастические, волшебные — от одной из самых ранних римских опер А. Монильи и Я. Мелани («Джирелло») до «Лунного мира» тех же Гольдони и Галуппи. Рассматривается и уникальный случай — единственное комическое либретто классика серьезной оперы Метастазио «Импресарио с Канарских островов», в котором фигурирует тема искусства, не покидающая и впоследствии комедийный жанр в разных его воплощениях («Директор театра» Моцарта, «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, «Каприччио» Рихарда Штрауса).

Возвращаясь к проблеме слова и музыки, отмечу, что ее решение составляет одну из важнейших сквозных линий диссертации. Выдвижение на первые роли то поэта (Гольдони), то композитора (Страделла, Алессандро Скарлатти, Винчи, Хассе), конечно, имеет своим основанием прежде всего уровень таланта. Особенно же интересны случаи постоянных союзов равных или почти равных величин, когда сам факт взаимопонимания ставит такой союз на новый уровень. Имею в виду Перголези и Федерико, а также Гольдони и Галуппи. Очень интересен равный успех первой пары в разных жанрах и в условиях разных местных традиций (неаполитанское интермеццо и венецианская трехактная комедия), подтверждающий плодотворность союза. Кульминационная роль Гольдони, окончательно утверждающаяся с появлением нового имени крупного композитора — Пиччинни — закономерно обозначает приближение к концу прямого действия риторической эпохи, что ознаменовано началом нового этапа в развитии комической оперы и появлением опер Моцарта.

Особый «сюжет» диссертации составляет прослеживание роли *музыкального* компонента, которая в целом возрастает, хотя и здесь автор отнюдь не настаивает на прямом движении, а чутко фиксирует отдельные явления, выделяя развитие различных оперных форм, интонационного строя и ритмической организации мелодики, типов связей с бытовыми жанрами, роли оркестровой фактуры и т. д. Разнообразные наблюдения касаются форм и типов арий; здесь встречаются экскурсы в различные эпохи и оперные жанры, так, весьма удачными представляются сравнения использования basso ostinato у Перселла и Пасквини (с. 91), а затем у Пасквини и Страделлы (с. 103); отмечаются и случаи тяготения арии к сквозной сцене. Специальное внимание уделяется роли ансамблей, в частности, финальных, формирование которых является одним из признаков зрелости комедийного жанра.

Выделю также линию анализа собственно *комического* начала, которое обнаруживается как в либретто, так и в музыке; при этом автор тонко дифференцирует здесь и подачу отдельных (в частности, повторяющихся) слов, и

целостную характеристику персонажа, и композицию соответствующей сцены. Особое место занимает фиксация приемов *пародии*. В связи с этим коснусь очень существенного вопроса, имеющего большое значение для диссертации в целом. Речь идет о развитии комедийных оперных жанров на фоне серьезных и о различных путях выражения их связей, как прямых (например, в сфере лирической выразительности — эта линия также выступает в работе в качестве сквозной), так опосредованных, через снижение «высокого стиля» в пародийных ситуациях.

Наконец, и в либретто, и в их музыкальных воплощениях прослеживается тенденция к единой линии в развитии образов, к созданию *характеров*, как более одномерных, так и многогранных.

Научно-теоретическая и методологическая ценность исследования во многом обогащается фактической разработкой методов *исторической поэтики*, которые легли в его основу. Изучение оперных жанров в их взаимодействии и активном движении открывает пути к дальнейшим исследованиям в этом направлении; опыт диссертанта может быть плодотворно использован и по отношению к другим областям музыкального искусства.

Структура диссертации абсолютно логична: содержание пяти глав соответствует историческим этапам развития комедийной традиции и выдвижению на первый план того или иного жанрового типа, а также различных театров в разных городах. Работа характеризуется исключительной ровностью: каждая из глав и внутренних разделов вызывает большой интерес и содержит научные открытия. Основные линии исследования уже определяются в *первой главе*, где равную ценность представляют анализы первых и во многом очень ярких опытов комедийного жанра во Флоренции и в Риме. Во *второй главе*, которая посвящена комическому интермеццо в Венеции и Неаполе, раскрываются особенности интермеццо как жанра, ограниченного определенным историческим периодом и в то же время внесшего свой вклад в общую историю комической оперы. Здесь важен акцент на обнаружении влияния мольеровской драматургии. В *третьей главе* комедийный жанр пред-

ставлен уже своей «полнометражной» разновидностью — трехактной commedia per musica, движущейся от неаполитанской диалектной комедии к выходу за пределы локальной традиции. *Четвертая и пятая главы* содержат исключительно полный анализ драматургии либретто Гольдони, показывающий необычайно широкую палитру его экспериментов в этой области, роль его либреттистики в обобщении предшествующих этапов и рождении оперы buffa как сложившегося жанра. При этом сопоставляется творчество Гольдони — автора комедий театральных и музыкально-театральных, а также подчеркивается направленность его либретто на музыкальное воплощение.

Через все главы диссертации прочерчена сквозная линия *исторического контекста* развития комедийных жанров. Она связана с необходимыми для изучения оперы знаниями о самом устройстве театрального дела: о существовании тех или иных театров, антреприз, их конкуренции, состоянии оперных трупп, карьерой отдельных исполнителей и т. п. Важен также вопрос о социальном составе публики, возникающий в соотношении с общими историко-социальными проблемами и идеями эпохи, отраженными в развитии итальянской комической оперы.

Никаких принципиальных возражений или замечаний у меня нет. Мой первый вопрос направлен на некоторое расширение того важнейшего пункта соотношения театра драматического и музыкального, о котором уже говорилось. Какому театру отдавала предпочтение итальянская публика — вообще, или в конкретных городах, о которых идет речь? Где активнее развивалась зрелищная сторона спектаклей? Второй: что Вы думаете о причинах упадка комедийного оперного жанра в XIX веке? Относится ли это положение, высказанное в Заключении, только к опере buffa? Не интересно ли, что и Верди, и Римский-Корсаков завершили свои творческие пути обращением к комедии (последним замыслом Мусоргского была тоже комическая опера; вспомним и о значении «Женитьбы»)? К числу многочисленных достоинств Вашей работы относится прекрасный литературный язык, отличающийся удивительной точностью и тонкостью словоупотреблении. Я обратила внимание на то,

как бережно Вы употребляете слова «правдивый», «правдоподобный», не злоупотребляя «реалистичностью» (кстати, одной из очень значимых мыслей в характеристике Гольдони мне кажется рассуждение об отличии в этом плане его оперных работ от театральных), а вот слова «натуралистичный», я бы, пожалуй, избежала.

Диссертация П.В. Луцкера — фундаментальное исследование, обогащающее музыкальную науку новой концепцией развития итальянской комической оперы в XVII - первой половине XVIII века. Эта концепция создана на основе глубокого изучения обширного материала документальных источников, научной, музыкальной и художественной литературы, их творческого осмысления, а также подробных анализов либретто и музыки опер, что подтверждает высокую степень ее **обоснованности** и **достоверности**. Выводы и положения, сформулированных в диссертации, нашли полное отражение и доказательство в многочисленных публикациях и автореферате. Работа Павла Валерьевича Луцкера соответствует требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям, и критериям, установленным Постановлением правительства РФ «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 года № 842, а ее автор, безусловно, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство.

Царева Екатерина Михайловна
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории зарубежной музыки.
Место работы: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского».

1125009 Москва, Большая Никитская ул., 13/6
Тел. (раб.): +7 (495) 629-12-86
E-mail: emtsareva@yandex.ru

/Е. М. Царева/

Москва, 22 марта 2016 г.

Подпись Е.М. Царевой удостоверяю
ф.и.о.
заместитель начальника отдела по организационной работе и работе с персоналом
подпись ф.и.о.