

Ария Дивы Плавалагуны

Ольга Манулкина

Ольга Манулкина. Независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия, olgamanulkina@gmail.com.

В оперном эпизоде фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (1997) инопланетянка Дива Плавалагуна исполняет арию, в которой фрагмент Сцены безумия из III акта оперы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» сменяется вокализом, сочиненным Эриком Серра. В статье рассматривается связь вокализа с оперным номером и единая форма арии, созданная в результате соединения, казалось бы, несовместимых частей. Ария Дивы в сжатом и элементарном виде представляет собой *la solita forma*, традиционную форму итальянской арии первой половины XIX века. Несмотря на то что с опорой на эту форму написано большинство оперных номеров Россини, Беллини, Доницетти, — и сольных, и ансамблевых, — а также многие номера Верди вплоть до его зрелых опер, в том числе наиболее популярные арии, *la solita forma* нередко не воспринимается современным слушателем как единое целое. Ария Дивы, структура которой остроумно подчеркнута кинематографическим решением, предлагает визуализацию, урок слышания центральной для XIX века оперной формы. Помимо этого, в статье обсуждается оперная практика XIX и XX веков, бытование оперы, и в частности «Лючии ди Ламмермур», а также трансформация оперного произведения от исполнения к исполнению, равно как и от эпохи к эпохе. Включение вокализа в арию Дивы Плавалагуны рассматривается в контексте изменений, внесенных в Сцену безумия автором оперы и оперными дивами прошлых столетий.

Ключевые слова: *Лючия ди Ламмермур*; *Гаэтано Доницетти*; *ария*; публика; рецепция; опера в кино; Люк Бессон.

ОПЕРНЫЙ театр: партер и ложи полны, публика в вечерних платьях, певица начинает арию; в первом ряду — слушатель, поглощенный ее выступлением. Подобная картина не редкость на киноэкране; особенность этой состоит в том, что и театр, и публика, и примадонна находятся на борту планетарного круизного корабля *Fhloston Paradise*¹. Речь идет об эпизоде из фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (1997), в котором выступает инопланетная певица Дива Плавалагуна. Другая особенность — в том, что именно исполняет Дива. Фрагмент известного оперного номера (в данном случае — Сцены безумия из III акта оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур»), включенный в фильм, также не редкость, но здесь к нему присоединяется вторая часть — вокализ, сочиненный композитором Эриком Серра. Созданная таким образом ария Дивы «венчает постмодернистское пиршество» культового саундтрека «Пятого элемента»². Роль Дивы исполняет французская актриса Майвенн (Maïwenn Le Besco), арию поет албанская певица Инва Мула (Inva Mula).

Прямолинейность и наивность символики этого эпизода уместны и в жанрах притчи или сказки, к которым тяготеет «Пятый элемент», и в жанре оперы, склонном к крупным жестам. На примере арии Дивы Плавалагуны можно обсуждать феномен оперы, оперный ритуал, оперную публику и исполнителей, но в задачу данной статьи это не входит, поэтому я только кратко обозначу эти сюжеты. Высокое (оперное) искусство противопоставлено здесь низкому (телешоу, в которое пытаются вовлечь главного героя), хотя выступление Дивы также является элементом шоу-бизнеса. Опера — искусство элитарное, аристократическое (метафора «голубой крови» реализована в цвете костюма, кожи и крови Дивы)³. Опера — нечто далекое, инопланетное, из другой

1. В роли космического театра выступил Королевский оперный театр в Лондоне (Ковент-Гарден).

2. Как это снято: «Пятый элемент» // Tvkinoradio.ru. 11.05.2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.

3. В имени певицы (*Plava Laguna* — в сербском и хорватском языках означает «голубая лагуна») заключена также отсылка к воспоминаниям Бессона о детстве и к фильму с участием Милы Йовович. Образ Дивы Плавалагуны отсылает также к фильму Жан-Жака Бенекса «Дива» (1981), герой которого, молодой почтальон Жиль, заморожен голосом, пением, образом певицы Синтии Хокинс (ее играет и поет Вильгельмина Уиггинс Фернандес); в том числе и к преобладающему в фильме Бенекса голубому свету и цвету.

галактики; оперная певица — представительница совершенно иной, пусть и антропоидной, формы разумной жизни: абсолютное воплощение образа «другого». В то же время — это земная музыка, улетевшая в стратосферу, — то, что, согласно фильму, Земля передала другим цивилизациям. Наконец, оперная певица несет в себе (буквально в своем теле) спасение Земле — четыре камня-ключа к четырем элементам (стихиям), которые должны защитить планету от надвигающейся катастрофы.

В данной статье меня будет интересовать образ оперной арии, созданный в «Пятом элементе», и еще более — ее форма, закрепившаяся в сознании миллионов зрителей-слушателей, многие из которых впервые познакомились с музыкой Доницетти благодаря «Пятому элементу» (оперный эпизод пользуется большой популярностью; просмотры в YouTube оригинального эпизода и исполнения арии вживую исчисляются миллионами, просмотры клипа на музыку арии — десятками миллионов⁴). Две крупные темы, с которыми связана эта статья: опера в кино — и, в частности, «исследование пространства между оперой и ее публикой, между живой оперой, кино и видео», которому был посвящен специальный выпуск журнала *Opera Quarterly*⁵, — а также бытование и восприятие оперы на протяжении двух столетий.

В 1970-е и в 1980-е годы кинематограф проявлял повышенный интерес к опере. Помимо фильмов-опер Ингмара Бергмана («Волшебная флейта», 1975) и Франко Дзеффирелли («Травиата», 1982), она определила тему, концепцию или поэтику фильмов Лукино Висконти («Гибель богов», 1969 и «Людвиг», 1972), Вернера Шрётера («Смерть Марии Малибран», 1972), Ханс-Юргена Зиберберга («Людвиг — реквием по королю-девственнику», 1972 и «Парсифаль», 1982), Вернера Херцога («Фицкарральдо», 1982), Федерико Феллини («И корабль плывет», 1983), Иштвана Сабо («Встреча с Венерой», 1991). В 1990-е и 2000-е оперные сцены оказались необходимы и в фильмах, никак не связанных с оперой, причем момент их появления часто определял кульминацию повествования: «Крестный отец 3» Фрэнсиса Форда Коппо-

4. Фрагмент фильма: *The Fifth Element* (1997) — 'The Diva Dance' scene // YouTube. 28.10.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XnTE2hoZY74>; клип на музыку арии: *The Fifth Element: Music Video* (1997) // YouTube. 31.05.2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4MR6D7tL38U>.

5. Melina E. A Note From the Guest Editor // *The Opera Quarterly*. 2010. Vol. 16. № 1. P. 1–3.

лы (1990), «Филадельфия» Джонатана Демме (1993), «Побег из Шоушенка» Фрэнка Дарабонта (1994), «Пятый элемент» Люка Бессона (1997). В фильме Бессона, как и в некоторых (отнюдь не во всех) фильмах из этого ряда, происходит встреча (оперного) голоса и человека слушающего, *homo audiens*⁶. Лицо главного слушателя в этом эпизоде — героя фильма Корбена Далласа (Брюс Уиллис) в момент исполнения арии выражает полную поглощенность процессом вслушивания. Здесь (вновь очень просто и прямо) демонстрируется власть музыки и поющего голоса⁷.

В отличие от литературного описания, кинематограф предлагает зрителю самому стать слушателем и вместе с героями фильма пережить музыкальную форму; он способен передать эту форму в движении, то есть воплотить «являющиеся напряженностями чувства»⁸. Именно форма арии и ее развертывание в кинематографическом действии остроумно придуманы и виртуозно поставлены в «Пятом элементе», в отличие от многих фильмов с оперными сценами. И именно внутри этой музыкальной формы, в центре оперной сцены, расположенной близко к точке золотого сечения фильма, начинается финальная битва добра и зла. Разворот к этому открытому столкновению совершается точно в том месте, где по правилам оперной арии в музыкальную форму вторгается драматическое действие.

La solita forma

Для того чтобы показать, как это происходит, нужно сделать отступление, посвященное традиционной форме (*la solita forma*) итальянских арий (а также дуэтов, ансамблей и финалов) XIX века. Еще в 1841 году ее описал итальянский критик Карло Риторни (Carlo Ritorni). По замечанию современного ученого, Скотта Балтазара, этот факт означа-

6. См.: Манулкина О. Поющий голос и восхищенный слушатель // Логос. 2022. Т. 32. № 5. С. 287–308.

7. В конце фрагмента из арии Доницетти, на словах *presso la fonte meco t'assidi* («у фонтана присядь со мною»), Дива обращается прямо к Корбену Далласу, протягивая к нему руки. Этот жест, возможно, тоже является цитатой — на сей раз из фильма Вернера Херцога «Фицкарральдо», где главный герой, добравшись на лодке до оперного театра в Манаусе (Бразилия), к финальной сцене «Эрнани» Верди, где по сюжету фильма поет Энрико Карузо, — трактует традиционный, если не трафаретный взгляд и жест великого тенора как личный, обращенный непосредственно к нему.

8. Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера). СПб.: Азбука, 1999. С. 34.

ет, что «Джоаккино Россини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти „стандартизировали“ свои оперные структуры в достаточной степени, чтобы даже такой провинциальный критик, как Риторни, мог их описать»⁹. Другой, более известный, итальянский музыкальный критик Абрамо Базеви в собрании статей о Верди (1859) назвал их попросту *solite forme* («общепринятые» или «традиционные формы»). *Solite forme* входят в «кодекс Россини», как британский музыковед Джулиан Бадден назвал набор приемов и формул, которые Россини не ввел, но блестяще разработал¹⁰. Приведу пространную цитату из «Оксфордской истории западной музыки» Ричарда Тарускина, посвященную стратегии Россини:

Россини <...> весьма уважительно относился к жанрам, как и должен был к ним относиться композитор, чьи сочинения были собраны из взаимозаменяемых частей, не говоря уже о композиторе, который делал ставку на то, чтобы доставлять удовольствие публике, — а она, как любая публика, наслаждающаяся развлечениями, была переменчива и консервативна и знала, что ей нравится. Идея Россини состояла не в том, чтобы проводить радикальные эксперименты с формой в каждом сочинении, но в том, чтобы разрабатывать выигрешную формулу (в идеале такую, которая могла у него получиться лучше, чем у любого конкурента) и, создав спрос на свою продукцию, придерживаться этой формулы. <...> Россини был столь успешен в стандартизации и улучшении своей продукции в соответствии со вкусом публики, что его формулы в конце концов стали всеобщими. История итальянской оперы начала XIX века стала историей непрерывного роста и экспансии этих формул благодаря самому Россини и многим его последователям¹¹.

9. Balthazar S. The Forms of Set Pieces//The Cambridge Companion to Verdi/ S.L. Balthazar (ed.). Cambridge; L.: Cambridge University Press, 2004. P. 49.

10. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. L.: Cassell, 1973. Vol. 1. P. 12.

11. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3: Nineteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 15. Кодекс Россини, по замечанию Тарускина, — замечательный и весьма остроумный термин, поскольку он пародирует Кодекс Наполеона, произведенный «французским императором пересмотр проверенного временем римского права, чрезвычайно рационализированный и систематизированный гражданский кодекс, который распространился по Европе в ходе завоевательных походов наполеоновских армий. <...> Кодекс Наполеона достиг своей цели в краткосрочной перспек-

Использование *solite forme* не ограничилось операми композиторов бельканто. Как продемонстрировал американский ученый Филип Госсетт, на традиционные формы опирался и Джузеппе Верди вплоть до своих зрелых опер¹². На протяжении XX века итальянская опера не была в центре музыковедческого внимания, тем более в плане формы. В современный научный обиход *solite forme* были введены англоязычными учеными сто с лишним лет спустя после Базеви, начиная с 1970-х, в эпоху становления *opera studies*¹³; их подробное описание дал Харольд Пауэрс¹⁴. С начала XXI века эта форма упоминается во множестве работ и излагается в учебниках и оперных *companions*¹⁵.

Здесь я приведу только краткое описание формы арии, которая предваряется вступительным речитативом (*scena*)¹⁶ и включает три части: медленную лирическую часть (*cantabile*), *tempo di mezzo* и быструю эффектную кабалетту (*cabaletta*). Одним из главных достоинств *la solita forma* является то, что здесь в музыкальную форму, основанную, как и большинство многочастных композиций, на принципе контраста темпов и характеров (кантабиле — кабалетта), включается драматическое действие, для чего предназначена средняя часть (*tempo di mezzo*). Именно здесь совершается театральное событие, меняется ситуация, происходит нечто («внезапный мрак или что-нибудь такое», говоря словами Пушкина), что оправдывает музыкальную перемену.

Осознание *solite forme* в операх Россини, Беллини, Доницетти и Верди обнаруживает ясную музыкальную логику

тиве благодаря силе наполеоновского авторитета, но в долгосрочной перспективе — потому, что он работал и обеспечивал основу для дальнейшей разработки. Именно поэтому он является столь удачной аналогией Кодекса Россини» (Ibidem). С Наполеоном сравнивал Россини и Стендаль, написавший биографии обоих: «Наполеон мертв, но новый завоеватель уже показал себя миру: от Москвы до Неаполя, от Лондона до Вены, от Парижа до Калькутты его имя постоянно у всех на языке» (цит. по: Abbate C., Parker R. A History of Opera. N. Y.; L.: W. W. Norton & Company, 2012. P. 188); однако Стендаль приписывал Россини именно ту революционность, от которой композитор отказался.

12. Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention // Critical Inquiry. 1974. Vol. 1. № 2. P. 291–334.

13. До того такая форма называлась либо *double aria* («двойная ария»), либо *multipartite* («многочастная»).

14. Powers H. “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. № 1. P. 65–90.

15. Balthazar S. Op. cit. P. 49–69.

16. Здесь и далее вступительный раздел обозначен латиницей (*scena*), а весь номер целиком — кириллицей с большой буквы (Сцена безумия).

оперных номеров — и кратких, и протяженных — в сопряжении медленного и быстрого, статического и динамического, рыхлого и оформленного. А также театральную логику вторжения и перемены действия. При этом, как подчеркивает Тарускин, ария в этой форме была прежде всего ориентирована на певцов: «Она позволяла виртуозам показать все, от красивого звука и контроля дыхания (в кантабиле) до эйфорических фейерверков (в кабалетте)»¹⁷. В опере XIX века (не только итальянской) *solite forme* играют такую же центральную роль, как сонатная форма в инструментальной музыке, они столь же разнообразны и пластичны в лучших своих воплощениях, сколь схематичны в посредственных.

В российский научный обиход понятие *solite forme* вошло в 2010-е, хотя до учебных классов оно добралось пока в редких случаях. Отдельная задача состоит в том, чтобы услышать эти формы в русских операх, и прежде всего в операх Глинки, где они до сих пор не замечены и не определены как таковые. Работы Мэри Вудсайд, — подробно разобравшей *solite forme* в «Руслане и Людмиле», Даниила Завлунова и Рутгера Хелмерса, посвященные «Жизни за царя», — еще предстоит освоить¹⁸. Эту ситуацию определила долгая и до сих пор не преодоленная традиция: презрение к оперной «итальянщине» не позволило русским критикам XIX века признать достоинства итальянской формы; на протяжении значительной части XX века итальянское влияние на Глинку тем более не следовало обсуждать.

В советской истории музыки композиторы бельканто занимали маргинальное положение; маленькой, совсем не могучей кучкой они появлялись на страницах книг и учебников, в основном затем, чтобы произвести на свет некие устаревшие формы, которые призван был разрушить Верди (революционность которого считалась очевидной). Невыясненным осталось то, какие именно формы он разрушал: на месте бельканто в русскоязычной истории оперных форм до недавних пор зияла пропасть между арией *da capo*

17. Taruskin R. Op. cit. P. 27–28.

18. Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka's "Ruslan and Ludmilla". PhD diss. Chicago, IL: University of Chicago, 1987; Zavlunov D.M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study. PhD diss. Princeton University, 2010; Helmers R. "A Life for the Tsar" and Bel Canto Opera//Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Suffolk; Rochester: Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014. P. 20–49.

XVIII века и сквозными формами XIX века (под видом которых нередко фигурировали как раз *solite forme*). «Ренессанс Доницетти», начавшийся в 1950-е годы, не затронул советские оперные театры; не помог даже культ Марии Каллас. Игнорирование итальянских форм имело печальные последствия, породив спорные, если не прямо ошибочные аналитические выводы, — например, относительно арий Ратмира, Руслана, арии Людмилы в четвертом действии оперы, пока лишь частично исправленные.

Распознавание оперной формы, таким образом, представляет собой серьезную проблему — и это несмотря на то, что речь идет о самом любимом публикой репертуаре. Каким же образом связана с этой проблемой ария Дивы Плавалагуны? Для арии Дивы заимствован начальный фрагмент Сцены безумия в III акте оперы Доницетти. Вся сцена целиком — протяженная, сложная, со множеством контрастных разделов, — также написана в *la solita forma*. Этот пример показывает, насколько пластичной может быть эта форма. И она действительно производит впечатление сквозной композиции: «так искусно сопряжены разделы формы, порой „внахлест“ (например, Лючия продолжает речитатив, в то время как оркестр вводит мелодию ее *Larghetto*)»¹⁹.

Незнание архетипичной схемы, основного соотношения частей и их функций, превращает анализ Сцены безумия в бесконечное и безнадежное нанизывание эпизодов, как, например, в этом описании (это не экспертный анализ, но предметом данной статьи является именно то, как слышит эту сцену публика, причем публика, как минимум неравнодушная к этой опере и ее исполнительницам):

Сцена безумия — это не ария, а лабиринт разделов, который начинается с ариетты (*Andante*), затем переходит к маниакальному *Allegro vivace*, за ним следует аккомпанированный речитатив, затем — *Aria* с хором (*Larghetto*) и трио (*Allegro*) Лючии, Генриха, Раймонда с хором и завершается еще одной арией и кодой²⁰.

19. Ashbrook W. Lucia di Lammermoor // Grove Music Online. 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.

20. The Online Guide to Donizetti's *Aria Il dolce suono* (Mad Scene) // Opera inside. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.

Не только такой масштабный номер, но и любую арию в этой форме кинематографическое повествование вместить не может, если речь идет о диегетическом типе, когда исполнение и слушание арии включено в действие на экране (в сюжет фильма). Сцена безумия длится более двадцати минут и включает хор (главным образом, в *tempo di mezzo*); но, даже если пропустить этот раздел, как на некоторых записях и роликах в Youtube, — продолжительность составит около шестнадцати минут. Одна из самых знаменитых арий сопранового репертуара — ария Виолетты в первом действии «Травиаты» в записях Марии Каллас разных лет звучит в среднем девять с половиной минут; если выбрать, например, исполнение Личии Альбанезе под управлением Тосканини, с гораздо более стремительной кабалеттой, она продолжается семь минут. Все это превышает продолжительность оперных сцен в фильмах, которые в среднем длятся не более пяти минут. Решение проблемы кинематограф находит в том, чтобы взять ариозо, либо арию в другой форме, либо только одну из частей многочастной арии²¹. Люк Бессон и Эрик Серра нашли более оригинальный выход, создав новую музыкальную форму из существующей (Доницетти) и досочиненной (Серра) музыки — достаточно точную и весьма лаконичную (как раз на пять минут) *scheme la solita forma*.

Сцена безумия

Можно предложить несколько объяснений выбору именно этого фрагмента именно этой арии Доницетти для эпизода в «Пятом элементе». Мелодия, которую в начале Сцены безумия пропевает флейта (в первоначальной версии Доницетти написал ее для стеклянной гармоникки, о чем пойдет речь ниже), а затем Лючия и которая представляет собой реминисценцию каватины Лючии в первом действии, является, вероятно, одной из самых узнаваемых тем оперы.

21. В старых фильмах не стремились к аккуратности, главным условием была любимая оперная мелодия: так, в фильме «Сестра его дворецкого» (1943) Дина Дурбин поет теноровую арию Калафа из «Турандот» Пуччини (*Nessun Dorma*), а в фильме «Сто мужчин и одна девушка» (1937) на вопрос, что она будет петь, отвечает: «Травиату» — и дирижер Леопольд Стоковский, который играет сам себя, то же самое говорит и оркестрантам; при этом звучит, разумеется, не вся опера Верди, но также и ни одна из арий Виолетты; Дурбин в одиночку исполняет дуэт (*Brindisi*).

Она запоминается едва ли не лучше, чем темы кантабиле и кабалетты, обладая той безыскусной, «неоперной» простотой, которая по определению должна сильнее воздействовать на потенциального «неоперного» зрителя-слушателя фильма.

Тема минорная, ей контрастируют две основные мажорные темы Сцены безумия; от представления же, что в устах Дивы должна была быть именно минорная тема, трудно отрешиться. Дива — воплощение меланхолии (возможная рифма к будущему фильму Ларса фон Триера: только в притче «Пятого элемента» глобальной катастрофы удастся избежать, в притче «Меланхолии» Триера — нет, *ergo* Вагнер вместо Доницетти). Можно предположить, что здесь реализуется еще одно значение английского *blue* — меланхолическое. Дива является на Землю в преддверии катастрофы, будучи готовой к смерти. Как мудрое существо из другого мира, она вызывает и другие оперные ассоциации, например с Эрдой из вагнеровского «Кольца нибелунга»; так что мажор здесь неуместен.

Из сказанного также следует, что в образе Дивы нет и намек на безумие героини Доницетти (с другой стороны, вся странность впадающей в безумие героини, отчасти ее «нездешность», принадлежность другому миру здесь транспонированы в экзотический образ неземного существа). В опере именно мажорные кантабиле и кабалетта являются воплощением того парадокса, о котором писала Катрин Клеман: «Абсолютное счастье — в голосах безумных женщин»²². Как отметил Ричард Тарускин,

Великолепная ирония состоит в том, что безумие Лючии, то есть полная катастрофа для окружающих, — для нее становится облегчением и утешением, что графически воплощено в контрасте между напряженным музыкальным стилем *parlanti*, в котором написаны *pertichini*²³, и всем, что представляет внешний мир и его обитателей, а также в совершенной гармонии и красоте партии самой Лючии, особенно ее дуэта с флейтой, который (как

22. Clément C. Opera, or the Undoing of Women. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988. P. 89.

23. *Pertichini* — краткие реплики других персонажей.

аудитория мгновенно понимает), может «слышать» только она²⁴.

Для киноэпизода выбран тот музыкальный момент, в котором героиня Доницетти не защищена своим безумием (и блаженством), хотя ее слова, казалось бы, говорят об обратном; это момент, в котором она балансирует на грани. Притягательность этой меланхоличной мелодии подтверждает неожиданная реминисценция: отголосок темы Доницетти можно расслышать в романсе Глинки «Жаворонок». Текст романса, написанный Нестором Кукольниковом, идеально подходит в качестве описания этого момента (и всей Сцены безумия), где «между небом и землей» парит мелодия Доницетти, в инструментальном проведении сразу занимающая регистровый верх — вторую октаву, до которой голос доберется к концу кантабиле и где «неисходною струей» льется голос певички, перекликающийся с «птицей-флейтой»²⁵.

Как представляется, текст не играл решающей роли, хотя упоминания «врагов», «холода», «змей» и «дрожи», оказались весьма кстати и в выстраиваемой форме арии, и в сюжетной ситуации фильма.

Il dolce suono mi colpì di sua voce.	Нежный звук его голоса пронзил меня.
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!	Ах, этот голос проник в мое сердце!
Edgardo! io ti son resa, Edgardo, ah! Edgardo mio! sì, ti son resa, fuggita io son da' tuoi nemici. Un gelo mi serpeggia nel sen! Trema ogni fibra! Vacilla il piè! Presso la fonte meco t'assidi alquanto, sì, presso la fonte meco t'assidi!	Эдгар! Я твоя, Эдгар. Ах, мой Эдгар! Да, я твоя, Я убежала от твоих врагов. Холод вползает мне в грудь, как змея. Я вся дрожу, ноги слабеют. У фонтана присядь со мною, Да, у фонтана со мною!

24. Taruskin R. Op. cit. P. 59. В кинематографе такой эффект получил название «метадиетического».

25. Подробнее об этом см.: Manulkina O. Il dolce suono: Glinka's "Ruslan" Between Archaism and Modernity // Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters / P. Fairclough et al. (eds). Bloomington, IN: Indiana University Press (forthcoming).

В арии Дивы цитируется только первый краткий фрагмент речитативного раздела Сцены безумия. В арии Дивы он выполняет функцию сразу двух разделов *la solita forma* (предшествующая арии *scena* здесь отсутствует): кантабиле (четыре проведения минорной темы) и *tempo di mezzo* (начиная с фразы *Un gelo mi serpeggia nel sen!* («Холод вползает мне в грудь, как змея»). Эти два раздела весьма точно и эффективно разграничены кинематографически: в кантабиле камера показывает только певицу и слушателей²⁶, в *tempo di mezzo* она захватывает также происходящее за сценой, — а то, что там происходит (на борт космического корабля поднимается злодей Зорг, а главная героиня, Лилу, сталкивается с мангалорами), можно определить как вторжение, то есть действие, идеально соответствующее драматическому (театральному) смыслу раздела *tempo di mezzo*. Вокализ, написанный Эриком Серра, становится, таким образом, кабалеттой арии Дивы²⁷. И пока Дива исполняет эту виртуозную кабалетту, другая *more-than-human-woman*, Лилу (Мила Йовович), «сражается с плохими парнями» (начало схватки поставлено точно на первые ноты инструментального ритурнеля кабалетты), и ее акробатические прыжки в этой схватке создают визуальную параллель «вокальной акробатике» Дивы²⁸.

Контраст между Доницетти и Серра очевиден, рецензенты и исследователи отмечают его с разной степенью иронии («Закончив оперную арию из „Лючий“, Дива переходит на территорию рок-концерта»²⁹). Я же, напротив, подчеркну связь вокализа с оперным номером Доницетти, а главное — единую форму арии, которая в результате оказывается создана. Что касается связи, то Серра перекинул немало «мостиков» к Доницетти — и к цитированному фрагменту, и к другим разделам Сцены безумия, не звучащим в фильме.

Во-первых, вокализ фигурирует на саундтреке под названием *The Diva Dance* и Дива действительно танцует; это рифмуется с танцем (вальсом) кабалетты Доницетти в Сцене безумия. Во-вторых, процитированный фрагмент Дони-

26. За одним исключением, когда на мгновение в кадре возникает главная героиня фильма Лилу — еще один внимательный слушатель.

27. Вокализ: (Sheet Music) *The Diva Dance*, Inva Mula soprano, Eric Serra composer // YouTube. 28.11.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UtrYP6qbY4>.

28. Grover-Friedlander M. *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005. P. 54.

29. Ibidem.

цетти модулирует в ля-бемоль мажор, а тональность вокализа — соль-диез минор/мажор, то есть энгармонически равная. В-третьих, в начале вокализа Серра подхватывает квинтовый мотив цитаты из Доницетти (на словах *Edgardo!.. Ah! Edgardo mio!*). В-четвертых, два пробега по гамме в самом конце цитированного фрагмента Доницетти (один — выписанный в партитуре, второй — существующий в записях, например Джоан Сазерленд или Лили Понс; Дива также его исполняет) порождают глиссандо на три октавы в вокализе. В-пятых, виртуозность этой части компенсирует отсутствующую в киноэпизоде виртуозную каденцию, которой знаменита Сцена безумия, а соревнование голоса с инструментом в каденции отражено в «инструментальной» виртуозности вокала Дивы. Наконец, в-шестых, предельная тесситура вокализа, как было сказано выше, отсылает к высоким нотам в Сцене безумия. Таким образом Серра сослался на несколько ключевых моментов всей сцены в опере Доницетти и создал краткое резюме кабалетты.

Высокие ноты

После выхода фильма в социальных сетях развернулась дискуссия по поводу упомянутых высоких нот, недоступных человеческому голосу (и именно потому — по общему мнению — включенных в партию Дивы). Действительно, Эрик Серра сэмплировал неисполнимые высокие звуки, а низкие ноты добавил в собственном исполнении. Замечу, что за пять лет до «Пятого элемента» в фильме «Фаринелли-кастрат» (1992) также был произведен синтез двух голосов (сопрано и контратенора) — и тоже для создания эффекта «нереального» голоса (в данном случае — не из будущего, но из прошлого, навсегда утерянного). Знание о нечеловеческой природе высоких нот в вокализе не остановило вокалистов (и сопрано, и контратеноров), стремящихся исполнить арию вживую³⁰. Этот сюжет связан с высокими нотами в Сцене безумия и, шире, — с изменениями в опере Доницетти на разных стадиях ее бытования.

30. Приведу только два примера: Джейн Чжан исполняет арию Дивы Плавалагуны из фильма «Пятый элемент» // YouTube. 11.03.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BeXXNSj2X38>; DIVA DANCE — Dimash Kudaibergen (The World Best Singer) // YouTube. 23.05.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5zMupUOgQo>.

Но можно рассмотреть вокализ в контексте другой истории — не воображаемой внеземной цивилизации будущего, но истории оперы прошлого, которая с момента ее рождения стремилась ввысь, в верхний регистр (как и духовная музыка, и в особенности музыка католической церкви в эпоху контрреформации), что было связано и с барочной символикой верха и низа, и с «гармонией сфер», «небесной музыкой». Здесь правила высокие голоса: в XVII и XVIII веках мужские (кастраты) и женские сопрано; в XIX веке главные позиции, в ролях двух главных героев, заняли женские сопрано и тенора, а высокие ноты в их партиях, как и в предыдущие столетия, — остались кульминационными точками их арий. Высокая нота — цель, испытание на виртуозность, преодоление земного тяготения (разговорного голоса) и выход в вокальный космос, оправдание ожиданий публики и ее экстаз, финальная точка и овации. В ироничном описании Филипа Госсетта,

Пение — это и искусство, и гимнастическое состязание. Фанатики среди оперной аудитории рассматривают театр как гладиаторскую арену: они платят за вход, чтобы судить о том, удалось ли артистам преодолеть высокий *ми-бемоль* и «попасть в яблочко» низкого *фа*. Ни один римский зритель, направляя большой палец вниз, не был более нетерпим, чем презрительный *loggionista*³¹, освистывающий сопрано, не прошедшую аттестацию³².

Естественно, Серра не прошел мимо этой традиции в своем вокализе для космической дивы.

Высокие ноты в Сцене безумия располагаются в конце каденции, которой завершается кантабиле, и в конце кабалетты, то есть в самом конце арии. Сегодня на YouTube можно найти ролик, в котором «49 сопрано берут высокое *ми-бемоль*» в конце Сцены безумия (на деле их меньше, некоторые певицы представлены несколькими записями, как, например, Мария Каллас)³³. Это весьма поучительный ролик; в нем сорок девять раз повторяется кульминация без подготовки, голова без туловища, разрешение и финаль-

31. Обитатель галерки.

32. Gossett Ph. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2006. P. 332.

33. 49 Sopranos Hit High Eb in "Spargi d'amaro pianto" in Lucia di Lammermoor // YouTube. 25.11.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VSNWnaA-5Ku4>.

ный выплеск — без нарастания напряжения и саспенса, чистая виртуозность, техника — без психологии, содержания, характера, как будто неотчуждаемый спортивный элемент оперного искусства. Этот сюжет обыгрывается во множестве текстов, критических и художественных; один из самых прелестных кинопримеров представляет сцена из фильма Феллини «И корабль плывет» (1983), где оперные певцы, сопрано и тенора, — мгновенно включаясь в соревнование, берут все более высокие ноты; нам явлена физиология пения, а с другой стороны — человеческое тело как инструмент, издающий звук, в то время как в облике сопрано еще отчетливее проступает нечто птичье. Этот импровизированный конкурс оттенен портретом публики, которую здесь составляют кочегары корабля (гораздо более доброжелательные эксперты, чем те, что описаны Госсеттом), и декорациями, представляющими корабельное чрево — топку. Подчеркнутая неуместность оперного состязания в этих условиях обнажает основной инстинкт певца (взять ноту, превзойти соперников, заслужить аплодисменты публики).

Фильм 1941 года, где звучат кантабиле и кабалетта Сцены безумия, символично называется *Hitting the new high* («К новым высотам», дословно — «Взять новую высоту»). В отличие от сорока девяти сопрано, Лили Понс, играющая и поющая главную героиню, берет не ми-бемоль второй октавы, а на тон выше — фа. Но это не Понс меняет партитуру, — напротив, именно она поет арию в оригинальной тональности. Филип Госсетт подробно обсуждает практику транспонирования у Россини, Беллини, Доницетти и Верди³⁴. Так, например, Беллини регулярно транспонировал номера своих опер в ходе репетиций, после премьеры или когда адаптировал партию для другого исполнителя. Такие ревизии нередки и в инструментальной музыке, а голос певца — гораздо более капризный инструмент; среди примеров встречаются самые знаменитые арии.

Например, ария *Casta diva* — не только главный номер «Нормы» Беллини, но и Ария с большой буквы, символ итальянской арии и арии вообще. Хотя тут же нужно заметить, что такой известностью пользуется только первый раздел (кантабиле) арии, написанной все в той же в *la solita forma*. Это кантабиле, повсеместно исполняемое в фамажоре и зафиксированное в этой тональности в абсолют-

34. Gossett Ph. Divas and Scholars. P. 332–363.

ном большинстве изданий, включая первый клави́р, опубликованный издательством *Ricordi* по случаю премьерных исполнений «Нормы» в Ла Скала в декабре 1831 года, написано Беллини тоном выше, в соль мажоре. И хотя считается, что это решение Беллини, принятое во время репетиций или сразу после премьеры ради первой Нормы, Джудиты Пасты, доказательств этому нет³⁵. Госсетт замечает, что жертвой транспонирования пала гармоническая последовательность, задуманная Беллини для перехода в соль мажор³⁶, хотя эту несурязицу можно было бы легко избежать. Другое дело — переход от кантабиле к *tempo di mezzo*, где ситуация неисправима. «Впрочем, — заключает Госсетт, — учитывая аплодисменты, которые непременно отмечают конец *Casta diva*, едва ли кто-либо осознает это столкновение»³⁷.

Эта практика была совершенно естественной:

Точно так же, как исполнители вносили сокращения в письменный текст оперы с момента зарождения жанра, они транспонировали музыку выше и ниже, чтобы удовлетворить свои вокальные потребности. Рукописи автографов и современные рукописные копии первой половины XIX века пестрят фразами типа «на полтона ниже», «в мажоре», или даже с двумя или более альтернативами, одни ниже нотированной тональности, другие выше³⁸.

В «Лючии» целых три номера были написаны Доницетти выше, чем привыкли современные слушатели: Сцена и каватина Лючии в первом действии (ми-бемоль мажор — ля-бемоль мажор, а не ре — соль), дуэт Лючии с братом Энрико во втором действии (ля мажор, а не соль мажор); и Сцена безумия в третьем действии (фа мажор, а не ми-бемоль). Изменение тональности обеспечивало примадонне более уверенную финальную ноту³⁹).

35. Ibid. P. 345.

36. Gossett *Ph. Divas and Scholars*. P. 347.

37. Ibidem.

38. Ibid. P. 332.

39. Впрочем, замечает Госсетт, это не значит, что в XIX веке Сцену слышали на целый тон выше, поскольку нужно учитывать разницу строев (Ibid. P. 333). См. также: Till N. *The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertoires* // *The Cambridge Companion to Opera Studies* / N. Till (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 244.

В случае Доницетти, как утверждает Госсетт, «есть свидетельства, что Доницетти сам ответственен за некоторые из этих изменений, но также есть и другие свидетельства, что по возможности и он возвращался к первоначальным тональностям»⁴⁰. Так, в подготовке французской версии «Лючии» Доницетти многое изменил (например, купировал всю партию Алисы, наперсницы Лючии), но вернул первоначальную тональность Сцены безумия; французженка Лили Понс, соответственно, поет французский вариант арии — на тон выше большинства сопрано.

Можно предположить, что выбор именно этой арии для «Пятого элемента» также связан с Лили Понс, которая исполнила партию Лючии 93 раза. Более сложный аргумент, — то, что в другом фильме, *I dream too much* («Я слишком много мечтаю», 1935), Понс поет еще одну коронную арию своего репертуара — арию с колокольчиками из «Лакме» Делиба, сходство с которой выказывает вокализ Эрика Серра⁴¹. Однако Дива Плавалагуна не могла бы петь голосом Лили Понс — легким и серебристым. Выбор Бессона сначала пал на Марию Каллас, точнее, ее записи — выбор очевидный. Оперы Доницетти и Беллини возвратились в репертуар в XX веке во многом благодаря Каллас; она изменила отношение к «Лючии» и к Сцене безумия в частности, обнажив психологические глубины в том, что ранее считалось в первую очередь виртуозным номером для сопрано. Диве Плавалагуне должны были достаться и голос, и харизматичность, и статус главной оперной дивы XX века. Этот план сорвался из-за проблем со звуком в записях Каллас; арию Дивы спела албанская певица Инва Мула.

Примадонны и партитуры

Changing the score («Меняя партитуру») называется книга Хилари Порисс (2009); ее подзаголовки — *Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance* («Арии, примадонны и авторитет исполнения») ⁴², *Divas and Scholars* («Дивы и ученые») — книга Филипа Госсетта (2006) с подзаголовком *Performing Italian Opera* («Исполняя итальянскую оперу») — два из немало-

40. Gossett Ph. Divas and Scholars. P. 349.

41. На это сходство мне указал Ричард Тарускин.

42. Poriss H. Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2009.

го числа трудов, посвященных оперной практике и роли в ней оперных примадонн, которые показывают оперное произведение как меняющееся от исполнения к исполнению, от эпохи к эпохе.

В XX веке опера, и в частности итальянская опера бельканто, которая в 1950-е «начала пробивать себе дорогу обратно в репертуар»⁴³, оказалась в парадоксальной ситуации. В эпоху, которая увлеклась аутентичным исполнительством, внимание сначала было обращено на подлинный текст (партитуру) и «очищение» его от наслоений, — хотя в старинной музыке также реконструировались приемы исполнительства — концепция незыблемого и неприкосновенного авторского «текста» была перенесена и на те жанры и формы, которые создавались по другим законам⁴⁴. То, что в случае оперы «подлинность» определялась в значительной степени тем, как она исполнялась и ставилась, то есть практикой, было заново осознано позже, — на рубеже XX и XXI веков. Порисс упоминает в этом роль режиссерского театра.

Это связано с более общим вопросом, которым музыковедение также задалось сравнительно недавно по поводу музыкального произведения вообще — где оно существует: на листах ли партитуры, или в исполнении (в каком?), или в записи, или в восприятии слушателя (в момент слушания или в воспоминании)? В случае оперы список можно продолжить (в постановке? на сцене или в видеозаписи?). Но как бы мы ни отвечали на этот вопрос, нас не может не интересовать то, как звучала опера и какой ее слышала публика времен ее премьеры и всех последующих эпох, лежащих между созданием оперы и нами. Что именно вызывало восторги, почему эта, а не другая опера, вошла в репертуар и стала классикой. Что именно и как пели примадонны XIX и XX веков — вопрос первой важности, связывающий *opera studies*, *performance studies* и традиционное музыковедение.

«Лючия ди Ламмермур», как и другие итальянские оперы, попала не в свою традицию — точной фиксации и неизменности. Если в XX и XXI веках от спектакля к спектаклю, а тем более от театра к театру, от города к городу, и от стра-

43. Ibid. P. 4.

44. См.: Till N. Op. cit. P. 225–253. См. также статью Никиты Дубова «Этот смутный объект звучания», опубликованную в этом номере журнала (Дубов Н. Этот смутный объект звучания // Versus. 2022. Vol. 2. № 6).

ны к стране меняются интерпретация, постановка, и рецепция, в XIX веке менялся музыкальный текст. Современные *opera studies* уделяют особое внимание этой изменчивости оперного текста, как и в целом практике XIX века и других веков.

В конце концов опера — культурный продукт, замысел которого часто включал будущее распространение, и показателем успеха было — и остается — то, до какой степени она (опера) сможет завоевать аудиторию вдалеке от места премьеры⁴⁵.

Даже французская гранд-опера, более жестко контролируемая из Парижа, как выясняется, была подвержена изменениям. Что уж говорить про более «уступчивую» итальянскую оперу бельканто, в которой «арии сокращали или замещали другими, а партитуру и либретто меняли в зависимости от обстоятельств. Нетрудно представить, как на протяжении XIX века эти оперы обрастали все новыми идеями»⁴⁶. Речь идет, таким образом, о путешествиях оперы в пространстве и во времени, об изменении оперы соответственно вкусам публики, на которые исполнители ориентировались, одновременно их формируя.

В исследовании бытования музыки, и в том числе меняющихся стандартов слушания и исполнения, сюжет с арией Дивы предстает любопытным *case study*. Начинается он с изменений собственно Сцены безумия. С того момента, когда Доницетти закончил партитуру «Лючии ди Ламмермур» в 1835 году, Сцена безумия, как и опера в целом, претерпела немало изменений. Первое внес сам автор, заменив стеклянную гармонику, обязательный инструмент в этой сцене, — флейтой. Стеклянная гармоника — инструмент с богатейшей и идеально подходящей символикой, в которую входят призраки, безумие, английский готический роман. Однако вмешалась практика: исполнитель, в расчете на которого Доницетти писал партию и который отрепетировал ее и с певицей, и с оркестром, подал в суд на театр (по поводу балета, который шел в том же году) — и Доницетти был вынужден отказаться от сотрудничества с ним и переписать партию для флейты⁴⁷. Современные театры включают, ко-

45. Protano-Biggs L. Introduction // Cambridge Opera Journal. 2017. Vol. 29. № 1. P. 1.

46. Ibid. P. 2.

47. Gossett Ph. Divas and Scholars. P. 434–435.

гда могут, стеклянную гармонику с ее ирреальным звучанием, возвращая звучание к оригиналу, которого не слышали ни Доницетти, ни слушатели XIX века.

Далее, как уже упоминалось выше, Доницетти сделал французскую версию оперы (изменять оперы под парижские вкусы, было нормой, которую не нарушил даже Вагнер, когда включил неперемный для французской оперы балет в «Тангейзера»); во французскую «Лючию», как было сказано выше, Доницетти внес немало изменений, но Сцена безумия вернулась в первоначальную тональность (ре минор — фа мажор).

Самыми распространенными изменениями были купюры, замены и вставки. Купюры — самый легкий и самый знакомый публике прием; как и связанная с ним практика XX и XXI века по раскрытию купюр и исполнения «подлинной» партитуры. В «Лючии» теперь делают гораздо меньше купюр, чем раньше, но среди них, например, предшествующий Сцене безумия дуэт Эдгара и Генриха, — что меняет драматургию акта. Замену всей Сцены безумия (!) Доницетти предпринял вскоре после премьеры оперы, поставив вместо нее арию из другой своей оперы — «Фауста» (1832)⁴⁸. Однако номер, без которого опера сегодня непредставима, вернулся на свое законное место после нескольких спектаклей.

Поскольку в центре этой статьи — Сцена безумия, то вставку я упомяну также внутри нее: это знаменитая каденция, которая не принадлежит Доницетти. В авторской партитуре каденция не выписана: как и в инструментальных каденциях концертов, автор оставлял это на усмотрение исполнителя: «Доницетти естественно доверил первой исполнительнице партии Лючии — Фанни Такинарди-Персиани, чье импровизаторское мастерство было легендарным, — включить ее собственную каденцию»⁴⁹. Каденцию, исполнение которой сегодня стало правилом⁵⁰, как установила Романа Маргерита Пульезе, впервые исполнила Нелли Мелба (Nelli Melba) в Опера Гарнье в Париже в 1889 году; ско-

48. Poriss H. A Madwoman's Choice: Aria Substitution in "Lucia di Lammermoor" // Cambridge Opera Journal. Vol. 13. 2001. № 1. P. 1-28; *Idem*. Changing the Score. P. 100.

49. Ashbrook W. Op. cit.

50. Попытка заменить ее, осуществленная в 2019 г. в Венской опере дирижером Эвелином Пидо, который написал новую каденцию *a capella*, не встретила понимания публики, в том числе и потому, что он лишил и каденцию, и певцу (Ольгу Перетяtko), и публику высоких нот.

рее всего, ее написала Матильда Маркези (Mathilde Marchesi), у которой Мелба брала уроки пения⁵¹.

Самой невероятной историей со Сценой безумия может показаться то, что ее саму вставляли в Сцену урока пения Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. Разнообразные арии и песни, авторские и народные, певицы вставляли вместо оригинальной арии Розины на протяжении большей части XIX века. На новый уровень вывела эту практику Аделина Патти, которая начала петь все более виртуозные арии, и не одну — в качестве бисов. Среди последовавших ее примеру певиц была и Нелли Мелба, которая, очевидно, первой исполнила в сцене урока Сцену безумия, что должным образом было объявлено в афише Ковент-Гарден в 1900 году. Хилари Порисс отмечает, что столь позднее появление Сцены безумия в россиниевской опере неслучайно: «Она стала использоваться в качестве арии в сцене урока, только тогда, когда в ней закрепилась каденция»⁵².

Порисс разделяет мнение Херберта Вайнстока о том, что «История Лючии ди Ламмермур может стать предметом весьма перспективного исследования морфологии вкуса», и развивает его тезис: «Непреходящая популярность „Лючии“ по крайней мере частично усиливалась ее пластичностью, ее способностью меняться перед лицом многочисленных социальных и эстетических сдвигов»⁵³. История изменений «Лючии» показывает: стремиться к подлинности в отношении итальянской оперы означает как раз менять партитуру; верность практике XIX века — это свобода исполнительского сотворчества. Это также означает, что к таким решениям должны быть готовы, помимо солистов, дирижер, режиссер и оперный театр. При этом нужно заметить, что в эту воду все равно невозможно войти дважды — это вообще проблема «исторически верного исполнительства», которое не в силах обеспечить «исторически верное восприятие» слушателя.

В этой традиции арию Дивы Плавалагуны можно было бы рассматривать как еще один этюд на тему бытования арии Доницетти, как смелый (наивный, китчевый) акт сотворчества. Можно пофантазировать, что Дива, наследница примадонн XIX века, сама сочинила кабалетту (вокализ)

51. *Pugliese R.M.* The Origins of “Lucia di Lammermoor’s” Cadenza//Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16. № 1. P. 23–42.

52. *Poriss H.* Changing the Score. P. 161, ft. 68.

53. *Poriss H.* A Madwoman’s Choice. P. 1.

или спела сочиненную специально для нее — как Нелли Мелба спела сочиненную для нее каденцию. Эта кабалетта (вокализ) должна была наиболее выигрышно продемонстрировать все возможности ее голоса, а также соответствовать вкусам новой публики (конца XX века — или XXIII века, в котором разворачивается сюжет фильма), чтобы завоевать успех (так и случилось, судя по популярности арии Дивы). Упреки в искажении классической арии едва ли можно считать конструктивными. Гораздо интереснее предоставляемая этой арией возможность подумать об оперном феномене, который, как и все исполнительские искусства, сопоставляется «окончательным» версиям.

Воспитание слуха

Если изучать «морфологию вкуса», то следует, как и в XIX веке, принимать во внимание публику. Такой ресурс изучения оперной аудитории, каким является YouTube, показывает, сколь часто и публика оперного театра или концертного зала, и пользователи YouTube, не воспринимают *la solita forma* как единое целое⁵⁴. Под именем, например, арии Виолетты из первого действия «Травиаты» (нередко), и тем более *Casta diva* из «Нормы» (в большинстве случаев), — фигурирует только кантабиле или *scena* + кантабиле).

Аплодисменты после кантабиле, очевидно, одна из самых что ни на есть аутентичных традиций; однако порой их продолжительность выдает убеждение публики в том, что номер закончен (как, например, на знаменитой записи Марии Каллас, которая со все возрастающим нетерпением переживает аплодисменты публики Ла Скала после кантабиле *Casta diva*)⁵⁵. Эти примеры свидетельствуют о том, что современный слушатель удовлетворяется медленной частью (кантабиле), не ощущая потребности ни в переломе (*tempo*

54. При этом нужно учитывать, что в YouTube есть требования к продолжительности ролика.

55. *Casta Diva* (Maria Callas) // YouTube. 05.10.2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TYl8GRJGnBY>. Та же ситуация очевидна, например, в концертном исполнении дуэта Виолетты и Жермона из второго действия «Травиаты» Рене Флеминг и Дмитрием Хворостовским: *Fleming & Hvorostovsky — La Traviata duet 2/2* // YouTube. 14.09.2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NRkLhOtkqEA>. Эти аплодисменты гораздо более «окончательные», чем аплодисменты между частями симфонии (как раз более законченными, чем разделы арии).

di mezzo), ни в выходе в быстрый темп (кабалетта), который венчает эту форму и без которого она лишена финала, ни в сложности и контрастности данной формы в целом. Еще один вариант — записи, в которых оставлены только два основных раздела, без пространных, да еще с хором, разделов *scena* и *tempo di mezzo*⁵⁶. В этом сказывается настройка слуха на одностактные медленные арии и инструментальные пьесы либо на основополагающий принцип контраста темпов и характеров (медленно-быстро). Восприятие центральной формы итальянской арии трансформировалось — или так и не было сформировано у новых поколений слушателей. Можно предположить, что этот невывученный урок про *la solita forma* определяет и слушание, и исполнение, и постановочные решения.

В этом плане затею Бессона и Серра можно считать воспитанием слуха — это именно урок (не пения, хотя и пения тоже, но прежде всего — оперной формы). Сколь бы ни были условны разделы арии Дивы Плавалалагуны, сколь бы ни был ощутим перепад между фрагментом Сцены безумия Доницетти и вокализмом Серра, эта ария в сжатом и элементарном виде представляет собой *la solita forma*, закладывая в сознание слушателя функционально верную модель. Ту, что заставляет ощущать кантабиле и кабалетту в контрастном и нераздельном единстве, а *tempo di mezzo* — как функционально необходимый и обусловленный действием сдвиг, и тем самым работает на восприятие формы арий (а также ансамблей и финалов) оперы XIX века. Не в масштабах спасения планеты, но для восприятия этого коронного репертуара ария Дивы сыграла благую роль. Используя другое наименование пятого элемента — пятая стихия, квинтэссенция, — можно заключить, что в пятиминутной сцене Люк Бессон, Эрик Серра, Инва Мула и Майвенн представили современному слушателю квинтэссенцию итальянской оперной арии.

Библиография

- Дубов Н. Этот смутный объект звучания // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 157–179.
Как это снято: «Пятый элемент» // Tvkinoradio.ru. 11.05.2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.
Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера). СПб.: Азбука, 1999.

56. Lily Pons: Mad Scene from Lucia // YouTube. 15.09.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7AysyYzAsOo>.

- Манулкина О. Поющий голос и восхищенный слушатель // Логос. 2022. Т. 32. № 5. С. 287–308.
- Abbate C., Parker R. A History of Opera. N.Y.; L.: W.W. Norton & Company, 2012.
- Ashbrook W. Lucia di Lammermoor // Grove Music Online. 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.
- Balthazar S. The Forms of Set Pieces // The Cambridge Companion to Verdi / S.L. Balthazar (ed.). Cambridge; L.: Cambridge University Press, 2004. P. 49–68.
- Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. L.: Cassell, 1973. Vol. 1.
- Clément C. Opera, or the Undoing of Women / Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988.
- Gossett Ph. Divas and Scholars: Performing Italian Opera. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2006.
- Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention // Critical Inquiry. 1974. Vol. 1. № 2. P. 291–334.
- Grover-Friedlander M. Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- Helmers R. “A Life for the Tsar” and Bel Canto Opera // Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Suffolk; Rochester: Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014. P. 20–49.
- Manulkina O. Il dolce suono: Glinka’s “Ruslan” Between Archaism and Modernity // Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters / P. Fairclough et al. (eds). Bloomington, IN: Indiana University Press (forthcoming).
- Melina E. A Note From the Guest Editor // The Opera Quarterly. 2010. Vol. 26. № 1. P. 1–3.
- Poriss H. A Madwoman’s Choice: Aria Substitution in “Lucia di Lammermoor” // Cambridge Opera Journal. 2001. Vol. 13. № 1. P. 1–28.
- Poriss H. Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2009.
- Powers H. “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. № 1. P. 65–90.
- Protano-Biggs L. Introduction // Cambridge Opera Journal. 2017. Vol. 29. № 1. P. 1–4.
- Pugliese R.M. The Origins of “Lucia di Lammermoor’s” Cadenza // Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16. № 1. P. 23–42.
- Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3: Nineteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- The Online Guide to Donizetti’s Aria Il dolce suono (Mad Scene) // Opera inside. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.
- Till N. The Operatic Work: Texts, Performances, Reception and Repertoires // The Cambridge Companion to Opera Studies / N. Till (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 225–253.
- Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka’s “Ruslan and Ludmila”. PhD diss. Chicago, IL: University of Chicago, 1987.
- Zavulunov D.M. I. Glinka’s “A Life for the Tsar” (1836): An Historical and Analytical-Theoretical Study. PhD diss. Princeton University, 2010.

Diva Plavalaguna’s Aria

Olga Manulkina. Independent scholar, olgamanulkina@gmail.com.

In the opera episode of Luc Besson’s *The Fifth Element* (1997), the alien Diva Plavalaguna performs an aria in which a fragment of the *Mad scene* from Act

III of Gaetano Donizetti's opera *Lucia di Lammermoor* is replaced by a vocalization composed by Eric Serra. This article examines the relationship of the vocalization to the opera number and the unified form of the aria, created by combining seemingly incompatible parts. The Diva's aria, in a concise and elementary form, is *la solita forma*, the traditional form of the Italian aria of the first half of the nineteenth century. Even though most of Rossini's, Bellini's, and Donizetti's operas—solo and ensemble—and many of Verdi's numbers up to his mature operas, including his most popular arias, are based on this form, *la solita forma* is often not perceived by the modern listener. The Diva's aria, whose structure is wittily emphasized by its cinematic solution, offers a visualization and a lesson in hearing the central nineteenth-century operatic form. In addition, the article discusses nineteenth- and twentieth-century operatic practice, the way opera, and in particular *Lucia di Lammermoor*, are performed, and the transformation of the operatic work from performance to performance, as well as from era to era. The inclusion of the vocalization in the aria of the Diva of Plavalaguna is considered in the context of the changes introduced into the *Mad scene* by the author of the opera and the opera divas of past centuries.

Keywords: *Lucia di Lammermoor*; Gaetano Donizetti; aria; audience; reception; opera and film; Luc Besson.

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-133-159

References

- Abbate C., Parker R. *A History of Opera*, New York; London, W.W. Norton & Company, 2012.
- Ashbrook W. *Lucia di Lammermoor*. *Grove Music Online*, 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.
- Balthazar S. The Forms of Set Pieces. *The Cambridge Companion to Verdi* (ed. S.L. Balthazar), Cambridge; London, Cambridge University Press, 2004, pp. 49–68.
- Budden J. *The Operas of Verdi: in 3 vols.* L.: Cassell, 1973. Vol. 1.
- Clément C. *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1988.
- Dubov N. Ehtot smutnyi ob'ekt zvuchaniya [That Obscure Object That Sounds]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 157–179.
- Gossett Ph. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 2006.
- Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention. *Critical Inquiry*, 1974, vol. 1, no. 2, pp. 291–334.
- Grover-Friedlander M. *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2005.
- Helmets R. “A Life for the Tsar” and Bel Canto Opera. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Suffolk; Rochester, Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014, pp. 20–49.
- Kak etno snyato: “Pyatyi ehlement” [How It Was Filmed: The Fifth Element]. *Tvkinoradio.ru*, May 11, 2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.
- Lacoue-Labarthe Ph. *Musica ficta (figury Wagnera)* [Musica ficta: figures de Wagner], Saint Petersburg, Aksioma, 1999.
- Manulkina O. Il dolce suono: Glinka's “Ruslan” Between Archaism and Modernity. *Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters* (eds P. Fairclough et al.), Bloomington (IN), Indiana University Press (forthcoming).

- Manulkina O. Poyushchii golos i voskhishchennyi slushatel' [A Singing Voice and an Admiring Listener]. *Logos* [Logos], 2022, vol. 32, no. 5, pp. 287–308.
- Melina E. A Note From the Guest Editor. *The Opera Quarterly*, 2010, vol. 26, no. 1, pp. 1–3.
- Poriss H. A Madwoman's Choice: Aria Substitution in "Lucia di Lammermoor". *Cambridge Opera Journal*, 2001, vol. 13, no. 1, pp. 1–28.
- Poriss H. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2009.
- Powers H. "La solita forma" and "The Uses of Convention". *Acta Musicologica*, 1987, vol. 59, no. 1, pp. 65–90.
- Protano-Biggs L. Introduction. *Cambridge Opera Journal*, 2017, vol. 29, no. 1, pp. 1–4.
- Pugliese R.M. The Origins of "Lucia di Lammermoor's" Cadenza. *Cambridge Opera Journal*, 2004, vol. 16, no. 1, pp. 23–42.
- Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 3: Nineteenth Century, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- The Online Guide to Donizetti's Aria Il dolce suono (Mad Scene). *Opera inside*. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.
- Till N. The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertories. *The Cambridge Companion to Opera Studies* (ed. N. Till), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 225–253.
- Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka's "Ruslan and Ludmila", PhD diss., Chicago (IL), University of Chicago, 1987.
- Zavlunov D.M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study, PhD diss., Princeton University, 2010.