



Джузеппе Верди в эпоху «Набукко».
Гравюра А. де Веньи

Giuseppe Verdi at the time of Nabucco.
Engraving by A. de Vegni

ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ

Антон ГОПКО

ОПЕРА «НАБУХОДОНОСОР» КАК КРУПНЕЙШЕЕ СОБЫТИЕ БОЛЬШОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БИЗНЕСА XIX СТОЛЕТИЯ

Вплоть до второй половины позапрошлого века итальянский «сапог» более походил на лоскутное одеяло, а после наполеоновских войн и последовавшего за ними передела Европы значительная часть Апеннинского полуострова оказалась еще и оккупирована Австрийской империей. Говорить о существовании единой итальянской культуры можно было в то время с куда меньшими основаниями, чем сейчас: различные области Италии говорили на непохожих диалектах, вступали в различные, порой враждебные друг другу, политические коалиции, и, думаю, не будет большим преувеличением сказать, что самым главным, если не единственным фактором, который делал итальянцев единым народом как в глазах всего мира, так и в их собственных глазах, было итальянское искусство. И в первую очередь, вероятно, искусство оперное.

КРИЗИС «ИТАЛЬЯНСКОГО ОПЕРНОГО ГОЛЛИВУДА»

В XIX веке Италия была полноправной владычицей и законодательницей мод всего оперного мира. Любая оперная премьера в театрах Неаполя, Милана, Рима, Генуи или Венеции мгновенно получала самое подробное освещение в газетах по всей Италии. Произведения, хоть сколько-нибудь удачные, ставились во всех городах полуострова, а самые успешные отправлялись покорять мир по ту сторону Альп.

Опера была для Италии не только высоким искусством, но и прибыльной *индустрией*, а также наиважнейшей *статьей экспорта*. Во всех крупных европейских городах существовали театры итальянской оперы, в населенных пунктах поменьше гастролировали многочисленные передвижные труппы. Итальянские композиторы, приобретшие успех на родине, разъезжались в поисках заработка по всему миру и находили себе место при дворах самых разных монархов и вельмож. Например, в России подолгу жили и работали такие превосходные итальянские композиторы XVIII в., как Бальдассаре Галуппи, Джованни Паизиелло, Джузеппе Сарти. Итальянский тенор, услаждающий слух персонажей оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы» (действие которой происходит в Вене времен Моцарта) – очень достоверная, пусть и ироничная, бытовая подробность.

Можно с полным правом говорить об интенсивной итальянской оперной экспансии и даже оперной гегемонии, которой ничуть не препятствовало скромное положение Италии на политической карте мира, и которую вполне можно сравнивать с нынешней американской гегемонией в киноискусстве. Итальянская опера первой половины XIX в., в самом деле, имеет немало общих черт с голливудским кинематографом. Черты эти, по-видимому, типичны для любого искусства, которое является не только искусством, но и в большой степени бизнесом мирового масштаба. Вот некоторые из них.

▶ *Чрезвычайная консервативность и, как следствие, деиндивидуализация.* Достаточно услышать всего несколько тактов, чтобы безошибочно узнать в незнакомой музыке итальянскую оперу эпохи бельканто. А вот чтобы определить ее *автора*, нужно иметь натренированное ухо и слушать очень внимательно.

То же самое касается и классического голливудского кинематографа – стиль узнается по нескольким кадрам, а вот чтобы идентифицировать личность творца, лучше смотреть целиком и обращать внимание на детали.

Итальянские композиторы первой половины XIX в., не стесняясь, заимствовали друг у друга и у самих себя музыкально-драматургические приемы и целые музыкальные пассажи. И никем это не воспринималось как плагиат – ведь композиторское мастерство было нацелено не на то, чтобы быть оригинальным, а на то, чтобы *нравиться публике*. Любое удачное новшество тут же делалось всеобщим достоянием. А радикальные эксперименты не одобрялись – ведь на карту были поставлены серьезные деньги.

Одни и те же типажи, ситуации, приемы, неоднократно проверенные и доказавшие свою «финансовую благонадежность», беззастенчиво перекочевывали из оперы в оперу, как позднее стали кочевать из фильма в фильм, довольно быстро превращаясь в штампы.

Некоторые требования консервативной итальянской оперной сцены сегодня могут нам показаться надуманными и даже странными. К примеру, так называемый «гран финале» – финал первого действия, в котором независимо от логики сюжета непременно должны были участвовать все основные действующие лица и хор. Одной из причин первоначального провала «Нормы» Беллини называют разочарование публики тем, что в конце первого акта на сцене присутствовали «всего» трое персонажей. Россини смеялся над этой традицией, называя сцены, когда все певцы стоят выстроившись вдоль рампы и не отрываясь смотрят на дирижера, «грядками артишоков», однако нарушать ее опасался.

▶ **Высокий профессионализм.** Коммерческий подход к искусству имеет по крайней мере одно положительное следствие – все участники творческого процесса быстро превращаются в хороших профессионалов, и средний уровень профессионализма становится необычайно высоким. Любой голливудский фильм, независимо от его художественных достоинств, производит, хотя бы на первый взгляд, впечатление *качественно сделанной вещи*. За два с лишним века существования итальянской оперы ее создатели «набили руку» и поднатрели не только в искусстве, но и в ремесле. Итальянские композиторы самой своей принадлежностью к национальной школе уже гарантировали некий обязательный минимальный уровень качества и умение *сделать красиво*, приобретенное коллективным опытом.

▶ **Система «звезд».** Любой голливудский кинопродюсер знает, что главный залог успеха фильма – участие знаменитых актеров. Хорошо понимали это и итальянские импресарио. Поэтому почитание знаменитостей ими поощрялось и культивировалось. Выдающиеся певцы – Джованни Рубини, Джудитта Паста, Луиджи Лаблаш, Изабелла Кольбран и многие другие – были настоящими кумирами итальянского народа и неизменными героями светской хроники. Публика шла на оперу, привлекаемая в гораздо большей степени именами певцов, нежели автора. Джоакино Россини стал первым композитором, сумевшим добиться для себя статуса звезды вместе с прилегающим к такому статусу баснословными гонорарами и повышенным вниманием к своей персоне. Его великим младшим современником Беллини и Доницетти было проще – они шли по уже проторенной дороге.

▶ **Плодовитость.** Итальянская опера была живым, находящимся в центре интенсивного общественного внимания искусством, постоянно требовавшим свежего топлива – в виде новых произведений. В этом смысле она была куда ближе к современному кинематографу, нежели к современному оперному театру. Новый фильм – нормальное, даже заурядное событие культурной жизни. Премьера новой, только что написанной оперы – явление исключительно редкое и обычно вызывающее у публики меньше интереса, чем новая постановка шедевра двухсотлетней давности. Двести лет назад, однако, все было иначе. Импресарио, не сумевший обеспечить нескольких громких новых названий

за сезон, неизбежно бы прогорел. Таким образом, работы у востребованных композиторов было много. И это было одной из причин упоминавшегося выше консерватизма итальянской оперы. Когда необходимо написать огромное количество музыкального текста, да еще и в условиях жесткой конкуренции, поневоле будешь пользоваться проверенными старыми лекалами, а от мыслей о каких-то нововведениях только устало отмахиваться. Ответственный перфекционист Беллини старался ограничивать себя и писать «всего» по одной опере в год. И считалось, что он работает очень медленно.

Все сказанное ни в коем случае не имеет целью принизить огромное культурное значение итальянского бельканто. Среди сочинений того периода немало шедевров самой драгоценной пробы, так же, как и среди голливудских фильмов. Просто искусство, являющееся при этом еще и индустрией, искусство, нацеленное, в числе прочего, на получение прибыли, имеет свою специфику, без понимания которой трудно понять тот язык, на котором говорит с нами автор.

Подобно любой гегемонии, засилье итальянской оперы вызывало во всем мире отнюдь не только восхищение. Накапливался протест, приведший в конечном итоге к появлению в Германии, России и (в меньшей степени) Франции «артаусной» фронды, стремившейся создавать национальные оперные школы путем не подражания успешной итальянской системе, а резкого и порой излишне категоричного ее отрицания. Приверженцы этих «оппозиционных» течений высмеивали свойственные итальянской опере традиции и штампы с такой же едкостью, с какой современные «продвинутые» синефилы потешаются над типичными голливудскими клише.

К началу 1840-х годов, однако, итальянский «оперный Голливуд» начинает испытывать кризис. Россини обосновался в Париже и, к великому огорчению всего мира, отошел от творчества. Гениальный Винченцо Беллини, на которого не без оснований возлагалось столько надежд, скорострительно скончался в возрасте 33 лет – одна из самых горьких утрат в истории мировой музыки. Газетно Доницетти уже написал почти все свои главные шедевры. Оперной Италии срочно требовались новые композиторы первого плана, новые имена.

Но следующему новому имени суждено было оказаться настолько ярким, что в течение нескольких десятилетий оно затмевало всех своих соотечественников, оставаясь единственным ослепительным светилом на итальянском оперном небосклоне.

В НУЖНОМ МЕСТЕ В НУЖНОЕ ВРЕМЯ

К моменту своего взлета Джузеппе Верди уже был не понаслышке знаком с этой жестокой «голливудской» оперной системой, где сколачивались состояния, где царил конкуренция, где случайная удача или неудача могли навсегда решить судьбу артиста. В этом капризном мире ему улыбнулся ненадежный успех новичка с его первой оперой «Оберто». И там же ему пришлось терпеть насмешки и издевательства во время провала его комической оперы *Un Giorno di Regno* (на русский обычно переводится как «Король на час»), написанной непосредственно после смерти жены Верди, когда композитору, незадолго до того уже потерявшему двоих детей, было совсем не до юмора.

Однако своей третьей оперой – «Навуходоносор» – Верди сумеет подчинить этот косный, консервативный и спесивый мир себе и заставит его играть по своим правилам. Чем изменит его безвозвратно.

Бешеный успех оперы «Навуходоносор» (или, как ее принято называть, «Набукко», хотя для русского уха это название – бессмысленный набор звуков, так же как и «Травиата») может, на первый взгляд, показаться удивительным и неожиданным. Нравоучительная фабула – история нечестивого вавилонского царя, который возомнил себя богом и был за это лишен всего, но, раскаявшись и помолвившись, вновь обрел удачу и власть, – представляется более подходящей для

непритязательной проповеди или для урока в сельской воскресной школе, нежели для серьезной музыкальной драмы.

Композитор Отто Николаи неспроста отказался писать музыку на либретто Темистокле Солеры: если мыслить стандартно, оно может показаться крайне неудачным и несценичным. К примеру, финал первого действия, когда Захария заносит нож над Фененой, но Измаил спасает ее, и Навуходоносор, восклицая «Мою ярость больше ничто не сдерживает», приказывает своим воинам убивать иудеев и разрушать иерусалимский храм. К этому эпизоду Верди написал превосходную музыку: бешено пляшущие всполохи флейт прекрасно отражают неистовство овладевшей вавилонским царем недоброй радости.

Но что бы изменилось, если бы Измаил *не спас* Фенену и Захария убил ее? Ровным счетом ничего! Навуходоносор точно так же имел бы полное право воскликнуть, что его ярость более ничто не сдерживает, и отдать своим солдатам те же самые приказы. Таким образом, с технической, чисто драматургической, точки зрения никакого события нет: шуму много, но на ход сценического действия это никак логически не влияет. Такого рода *ложных событий* в либретто Солеры пруд пруди. Есть и откровенные нелепости. Скажем, не видно никаких разумных причин, по которым Навуходоносор должен был бы в течение стольких лет скрывать от Абигайль ее рабское происхождение. Эта неубедительная история с секретным документом, который царь все время тайно носил при себе, и который был выкраден его мнимой дочерью, выскочила ниоткуда, как чертик из табакерки, просто чтобы занять героев хоть чем-нибудь!

Следует отдать должное профессиональному чутью опытного импресарио Бартоломео Мерелли, «подсунувшего» Верди либретто, которое Николаи признал никуда не годным. Верди сумел взглянуть на эту драму под совершенно иным углом и увидеть в ней богатейший материал для оперы свежей, необычной и очень своевременной.

Первое, что композитор потребовал от либреттиста, – это чтобы тот... сделал либретто еще нелепее! По легенде Верди даже запер Солеру у себя в комнате, и не выпускал до тех пор, пока тот вместо любовной сцены между Измаилом и Фененой не написал стихи по мотивам мрачных угроз книги пророка Захарии. Преисполненная глужей ненависти и сдержанной ярости сцена пророчества Захарии станет, в самом деле, одной из самых удачных сцен будущей оперы. Но зато любовная линия с треугольником Абигайль – Измаил – Фенена оборвется еще в первом действии и потеряет вообще какой-либо смысл, а образы Измаила и Фенены останутся схематичными и лишены индивидуальности.

Но Верди, похоже, в данном случае мало интересовался формальной логикой и азбучными драматургическими истинами. Библейский сюжет был для него всего-навсего оберткой, в которой он собирался пронести в театр самую настоящую бомбу, легитимным поводом открыто заговорить на свободололюбивые темы, ставшие в то время необычайно актуальными в Италии на волне поднимающегося Рисорджименто.

Если взглянуть на либретто, да и на музыку, «Навуходоносора» непредвзято, то сочинение это может показаться современному человеку идеологически архаичным, неполиткорректным, преисполненным религиозной и национальной нетерпимости. «Смерть иностранцам!» – лозунг, который с упоением распевает обе враждующие стороны в опере, сегодня даже в условиях войны многим показался бы неприличным и неэтичным. Значит ли это, что мы должны ожидать всплеска популярности третьей оперы Верди в среде так называемых «правых националистов» и пламенных «борцов с нелегальной иммиграцией»?!

Однако в то время, в 40-е годы XIX века, идеи изгнания иностранцев и освобождения родной земли витали в итальянском воздухе, а формат псевдоисторической ватпуки позволял всем распевать свободололюбивые напевы из «Набукко» совершенно безбоязненно. Кто же запретит библейский сюжет?!

В этом был весь Верди! Его отличало удивительное чутье во всем, что касалось *конъюнктуры* современного ему «музыкального рынка». Именно он, написавший в 1836 Кантату в честь дня рождения австрийского императора Фердинанда I, начиная с 1842 станет музыкальным вдохновителем итальянского освободительного движения. А позднее, почувствовав повсеместное распространение демократических идей, напишет шокирующую оперу «Падшая женщина», чем откроет дорогу на оперную сцену неизмеримо большему кругу тем, чем это было принято раньше. Скандальное для своей эпохи название этой оперы – «Травиата» – обыкновенно не переводят на другие языки, а лишь транслитерируют, что невозможно объяснить ничем, кроме вошедшего в привычку ханжества.

Почувствовав вхождение в моду вагнеровских идей и методов, Верди с чисто итальянской «голливудской» бесцеремонностью позаимствует из этого богатого арсенала все то, что сочтет пригодным для себя. Многие станут обвинять Верди в беспринципности и вторичности. К примеру, Жорж Бизе: «Верди больше не итальянец. Он попал в фарватер Вагнера... Эту битву он проиграл». Однако композитор и не думал изменять своему творческому кредо, оставаясь на борбе волны и всегда выплывая, а то и предвосхищая требования времени и публики. Верди был гражданином и страстным итальянским патриотом, тому есть множество подтверждений, но не стоит преувеличивать его политическую ангажированность: на баррикады, в отличие от того же Вагнера, он не выходил, и к музыке относился прежде всего как к бизнесу. Однако что бы он ни писал – итальянскую оперу-серию, французскую гранд-опера или «непрерывную» музыкальную драму à la Вагнер – его творчество оставалась неизменно глубоким и искренним.

Сегодня мы любим Верди за его великое наследие. Но то обожание и даже преклонение, которое композитор вызывал в своих соотечественниках при жизни, объясняется сколько объективными достоинствами его музыки, столько же его непостижимым умением оказываться всегда в нужном месте в нужное время.

Тут кстати будет привести отрывок из воспоминаний Ф. И. Шаляпина:

Удивительный факт рассказали мне об отношении итальянской публики к Верди. Однажды композитор приехал на какую-то станцию и прошел в буфет. Публика, узнав его, моментально встала, сняв шляпы, и никто не садился, пока знаменитый старец не сел сам. Никто не кричал ему «браво», не аплодировал, все продолжали пить и есть, разговаривая. Но когда Верди встал, чтоб идти в вагон, публика тоже встала и, снимая с себя верхнее платье, разостлала его под ноги композитора, и он, раскланиваясь, прошел до вагона по одежде своих сограждан.

А трамплином для этой сумасшедшей истории успеха послужила именно опера «Набукко», которую сам Верди называл началом своей «настоящей деятельности в искусстве».

НЕУКРОТИМОСТЬ, ВОПЛОЩЕННАЯ В ЗВУКАХ

Самой яркой отличительной чертой музыки «Навуходоносора» является, вероятно, ее необычайная заразительность. Эта опера захватывает сразу же, начиная с динамичной увертюры, которую Верди изначально писать не планировал и написал в последний момент по требованию Мерелли. Огромную роль в действии «Набукко» играет хор, причем сцены с его участием Верди нередко выстраивает так, что хор подхватывает музыкальную тему у солиста, как бы «приглашая» и публику присоединиться к пению. При этом особые характеристики двух разных народов – евреев и вавилонян – в опере отсутствуют: как те, так и другие вдохновенно распевают браваурные мелодии в итальянском стиле, с одинаковой убедительностью призывая к уничтожению «нечестивых» чужестранцев. Сравните, например, каким зеркальным сходством музыкальной драматургии и даже просто текста обладают кабалетта Захарии с хором евреев *Come notte a sol fulgente* из I действия и кабалетта Навуходоносора с хором вавилонян *Cadran, cadranno i perfidi* из IV действия. Таким образом, и израильтяне, и вавилоняне

в этой опере полностью единодушны. Но в чем? Да в том, что австрийцев давно пора гнать из Италии, в чем же еще!

Музыка этой оперы может показаться на первый взгляд дикой, неистовой и даже примитивной. Именно так воспринял «Набукко» Отто Николаи. Он писал: «Верди – вот кто является композитором Италии на сегодняшний день. Он исполнил отвергнутое мною либретто и сделал себе на этом состояние. Однако его оперы совершенно чудовищны и оскорбительны для Италии... Он пишет, как глупец, и совершенно не профессионален технически. Должно быть, у него сердце осла, и, по-моему, этот композитор жалок и достоин презрения».

Через много лет после смерти Николаи Верди отомстит ему с поистине крестьянской злопамятностью: напишет свою последнюю оперу «Фальстаф» на тот же сюжет шекспировских «Виндзорских насмешниц», который лег в основу самой знаменитой оперы немецкого композитора. «Виндзорским проказницам» Николаи после появления вердиевского «Фальстафа» суждено будет сделаться раритетом.

Но Николаи не был одинок. До сих пор некоторым высококолым эстетам кажется, будто Верди с его «Сердцем красавицы» и прочими *Libiamo* проник в сонм великих композиторов-классиков незаконно. Что его «популярным» произведениям не место на академических подмостках. Действительно, сравнивая Верди с его непосредственными предшественниками, мы не найдем ни изящества и блеска Россини, ни изысканных мелодий Беллини, ни психологической проникновенности Доницетти. Если не касаться стоящих особняком нескольких поздних опусов, то вердиевские музыкальные темы незамысловаты и примитивны, а оркестр, в соответствии с высказыванием, приписываемым самому композитору, представляет собой «большую гитару». Но главный козырь Верди был в другом: в его стратегическом мышлении *драматурга*, в его умении столкнуть лбами контрастные, пусть сами по себе и простенькие, музыкальные образы так, чтобы высечь энергию, необходимую для максимально напряженного сценического действия. Искусно соединить грубые и незамысловатые ингредиенты, и в итоге получить нечто восхитительное. Этот же рецепт издавна используется и для приготовления самых знаменитых блюд итальянской кухни – пиццы и пасты.

Если внимательно прислушаться, в некоторых деталях инструментовки «задним числом» уже можно разглядеть будущего творца «Дона Карлоса», «Аиды» и «Отелло». Многие сцены «Набукко» содержат в зачаточном виде те приемы, которые Верди активно будет использовать в дальнейшем своем творчестве. Так, сопровождаемая солирующей виолончелью молитва Навуходоносора воскрешает в памяти арию короля из «Эрнани», а в сцене безумия вавилонского царя в финале второго акта нетрудно услышать прообраз знаменитой арии Риголетто. Можно услышать и отголоски «Травиаты», «Трубадура», «Бала-маскарада»... «Набукко» оказался своего рода «испытательным полигоном», на котором композитор впервые опробовал многие из тех творческих подходов, которые он использовал с еще большим успехом, будучи уже зрелым мастером. Одно это уже делает «Набукко» важной вехой в истории мировой оперы.

Но первые слушатели, не слышавшие ни «Риголетто», ни «Травиаты», просто от души наслаждались тем Верди, который у них уже был.

В «Набукко» впервые появляются яркие, выпуклые, истинно вердиевские персонажи – например, заглавный герой, органично сочетающий в себе черты кровожадного завоевателя и любящего отца, тщеславного себялюбца и слабого, страдающего человека. Образ иудейского первосвященника Захарии, напротив, поражает своей цельностью – слепой, фанатичной верой и непоколебимой уверенностью в собственной правоте. И, конечно, не может не запомниться удивительно харизматичная, сотканная из противоречий «главная злодейка» Абигаиль, созданная специально для Джузеппины Стреппони – будущей жены композитора, а на тот момент сожительницы импресарио Мерелли – певицы, которая участвовала в премьеры первой оперы Верди «Оберто», чем немало

способствовала ее успеху. Партия Абигаиль написана в расчете на предельные, если не запредельные, человеческие возможности и стоила голоса не одной выдающейся певице.

Важное значение «Навуходоносора» состоит еще и в том, что именно для этой оперы композитор сочинил самый первый из тех своих многочисленных «хитов», которые сегодня на слуху у каждого, вне зависимости от образования и музыкальных предпочтений. Это знаменитый хор пленных евреев *Va, pensiero*, музыка которого, возможно, и подернута легкой дымкой печали, но все же преисполнена не отчаяния, а надежды.

Но и без этого признанного шедевра, образующего своеобразный диптих со следующей непосредственно за ним уже упоминавшейся мрачной сценой пророчества Захарии, в «Набукко» есть что послушать. Впечатляет своей энергичностью и многоплановостью открывающий оперу хор осажденных. А великолепная ария Захарии *Sperate, o figli*, идущая на смену этой динамичной сцене, неожиданно наполняет слушателя величавым умиротворением и уверенным спокойствием. Также не может не обратить на себя внимания любопытный терцет Измаила, Фенены и Абигаиль из первого действия, который начинается речитативным диалогом Измаила и Фенены, будто бы предвосхищающим любовный дуэт. Однако стоит появиться Абигаиль, как Измаил «музыкально переключается» на нее и поет дуэт уже с ней, а Фенена обращается к небесам с молитвой *на фоне* этого дуэта. Сразу же возникают вопросы: а так ли безответны и беспочвенны притязания Абигаиль на Измаила, и так ли уж все безоблачно и гармонично у Измаила с Фененой? Увы, вопросы эти так и остаются вопросами: Верди грубо обрывает любовную линию, этим терцетом она и начнется, и закончится.

Прекрасна ария Абигаиль *Anch'io dischiuso un giorno* и особенно следующая за ней стретта *Salgo gia del trono aurato*, требующая от амбициозных наследниц Джузеппины Стреппони одновременно мощи голоса и его виртуозной подвижности на всем диапазоне, а кроме того, еще и незаурядной актерской убедительности. Великолепен ансамбль с хором *S'apressan gl'istanti* в финале второго акта – один из лучших во всем творчестве Верди. Выразительная и гибкая мелодия прекрасно передает всеобщее смятение и наполняет слушателя тревожным ожиданием и недобрыми предчувствиями. С редким драматургическим мастерством сконструирован дуэт Навуходоносора и Абигаиль в третьем действии, где проникновенная кантилена поверженного вавилонского царя резко контрастирует со злорадными «колючими» синкопами узурпаторши. Нежной, практически интимной задушевностью проникнута молитва Навуходоносора *Dio di Giuda!* в четвертом акте оперы...

Все эти и многие другие бесспорные музыкальные достоинства «Набукко» дают нам возможность – пусть и с некоторыми натяжками, связанными как с сумбурностью либретто, так и с неопытностью композитора, только начавшего нащупывать свой собственный стиль и свою собственную дорогу в искусстве, – все же назвать это сочинение первым в славном ряду великих опер Верди, прочно завоевавших свое место в мировом репертуаре.

А своевременность и заразительность этой захватывающей своей неукротимостью музыки, искренность ее свободолобивых устремлений и прозрачные параллели между сюжетом оперы и злободневными политическими событиями привели к тому, что вопреки уже «подмоченной» репутации композитора, вопреки неизбежным театральным интригам и, наконец, вопреки тому, что, не желая сильно вкладываться в столь рискованное предприятие, Мерелли давал «Навуходоносора» в старых и обветшавших декорациях одноименного балета, сошедшего со сцены за несколько лет до того, премьеры оперы прошла с оглушительным успехом, а ее автор стал всеитальянской знаменитостью и даже национальным героем.

Эту битву он выиграл.