

МАРИНА ЧЕРКАШИНА

Размышления о феномене оперы

Может быть наиболее остроумно и вместе с тем точно раскрыл парадоксальную сущность оперы и причины жизнеспособности этого странного вида искусства Бертольд Брехт. Он определил особый характер оперной условности, имеющих важные отличия от природы условности драматического театра: "Умиравший человек реален. Но когда он, умирая, поет, вся сцена приобретает условный характер. ... Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки, — в результате их взаимодействия возникает нечто третье, некое сложное единство, само по себе опять-таки совершенно реальное, способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой, исходной реальностью, — тем больше наслаждения доставляет все в целом, мера наслаждения прямо пропорциональна мере нереальности"¹.

Музыка в опере подчиняется общим законам организации театрального действия и может либо увеличивать, либо ослаблять их эффективность. Родовое свойство театра составляет его **п е р с о н и ф и ц и р о в а н н о с т ь**. Здесь все действует и взаимодействует. Здесь нет рассказчика, есть действующее лицо, вестник, комментатор. Нет слушателей, только партнеры и собеседники. Нет окружающей обстановки, пейзажа, так как все это превращается в среду обитания действующих героев, враждебную или дружественную.

Первый и главный компонент театра — **д е й с т в у ю щ и е л и ц а**. В старину их очень верно называли сюжетами. Театральный сюжет действительно складывается из взаимоотношений персонажей. Взаимная соотнесенность их страстей, целей и намерений образует разные фигуры, наиболее известная из которых носит название любовного треугольника. В сюжетных схемах три плюс один четвертый участник может быть главным лицом, проявляющим собственную заинтересованность в судьбе одного из действующих персонажей тройной коллизии. Могут возникать треугольники мнимые, как, например, в "Пиковой даме" Чайковского, где Герман, выбирая между Лизой и старой Графиней, переживает конфликт противоположных устремлений в собственной душе.

Чрезвычайно крепко сцеплен сюжет в "Свадьбе Фигаро" Моцарта, где каждый герой одновременно участвует не в одном, а в двух любовных треугольниках: Фигаро, ревнующий Графа к своей невесте, сам является объектом любовных притязаний Марселины, Графиня выступает в роли

жертвы супружеской неверности и одновременно имеет пылкого поклонника в лице Керубино, Граф вынужден иметь дело сразу с двумя соперниками. Фигаро и Керубино.

При характеристике функций действующих лиц в сюжетной структуре важно учитывать их разделение на главных, второстепенных и третьестепенных. В этом персонаже театрального представления схожи с фигурами на шахматной доске. Подобно различию последних двумя контрастными цветами, белым и черным, участники спектакля разделяются на два лагеря: силы действия и контрдействия. Генеральное столкновение между ними происходит в виде сшибки интересов, на что указывал, определяя сущность драматического, Гегель: "Цель и содержание действия драматичны лишь постольку, поскольку цель эта... в других индивидах вызывает противоположные цели и страсти". В театре каждый персонаж именно представляет, представляет интерес одной из противоборствующих сил. Это напоминает судебный акт, где есть истец, ответчик, обвинитель, защитник, а задача каждой из сторон заключается в том, чтоб отстоять свое право и выиграть процесс.

Основы драматической театральной системы, законы театра как драмы были сформулированы еще в период античности в "Поэтике" Аристотеля. Такая система принципиально героцентрична, то есть обязательно имеет своего "шахматного короля" — главную фигуру и средоточие основной коллизии. Единственным, действительно неподвижным соперником такого героя в жизненной борьбе, выступает сверхличной Рок, Фатум, неумолимое предопределение судьбы. Вина героя подлинной трагедии аристотельского типа не есть результат лишь его собственных просчетов и заблуждений. Она всегда надлична, вызвана действием сил и обстоятельств, разрушение которых не находится во власти человека.

В театре Нового времени, продуктом которого и стала опера, законы, сформулированные Аристотелем, формально сохранили всю свою силу, однако постоянно ограничивались пределы их влияния. Романтики направили всю свою энергию главным образом против их излишней расширительной трактовки и сугубо формального применения. В XX веке возникли самостоятельные театральные течения неаристотелевского типа. К ним, в частности, принадлежал так называемый эпический театр, теорию и практику которого разрабатывал Бертольд Брехт.

Характерная для театра разных веков полемика с героцентристской концепцией нередко означала возврат к более архаичным и одновременно более универсальным первоосновам самого феномена театральности. Это приводило к использованию на профессиональной сцене элементов театрализации, присутствующих в народных обычаях и обрядах, к включению профессионального театра в паратеатральную культуру эпохи и к их взаимовлиянию. По глубокой мысли исследователя художественных форм Г. Гачева, не следует отождествлять театр и драму, так как "те-

атр шире драмы. Он — зрелище. Люди на сцене не обязательно актеры, действующие особи. Они могут быть исполнителями. Мифологический театр, всякого рода чудаеса, зрелищность, опера, балет, интермедии заставляли действие изобиловать бытия и, прерывая ритм действия, тем самым объясняли его и цели особи, человека — мелкими, несущественными. А люди — живой орнамент бытия, исполнители жизни"

Опера с самого начала тяготеет к зрелищности, к буйному выявлению свободной фантазии в постановочных эффектах и чудаесах. Оперная сцена всегда мыслится менее строгой, допускающей большие вольности и отступления от канона сравнительно с драматической. Это прекрасно ощущали драматурги, которым приходилось пробовать свои силы в обеих областях. Как один из примеров можно вспомнить почти курьезный, так как не имел практического выхода, опыт создания текста для оперы, предпринятый русским поэтом и драматургом екатерининского века, строгим поборником классицизма Г. Державиным. В своих теоретических размышлениях он подчеркнул водораздел между подлинной трагедией и "важной", то есть серьезной оперой. Если девизом трагедии должна быть, по его словам, суровая правда, то опера вполне допускает полет фантазии, красочное преобразование реальности: "Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем его выпускает из виду: ослепленный зритель частью перемены, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление, не смотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно"

Именно поэтому в опере значительно полнее, чем в драме, реализует себя второй обязательный компонент театрального спектакля, его декоративно-обстановочная сторона. Средств обитания действующих персонажей выступает в роли собирательного и потенциального действующего начала и в театре всех видов обладает возможностью персонализации. В тексте театральных пьес данному компоненту отведено довольно скромное место в авторских ремарках, с которыми постановщики не всегда считаются. В опере звуковую среду и атмосферу действия создает оркестр, обаявая режиссера и сценографа прислушиваться к его "подсказкам".

В аллегорическом, сказочном, мифическом, зрелищно-карнавальном театре, к эстетике которого тяготеет и оперное искусство, среда нередко живет самостоятельно и "амещивается" в бытия, осуществляя себя в виде особых персонажей. Такими были боги и мифологические существа постановочно-зрелищных опер барокко, лирических трагедий Люлли и Рамо. Они не только участвовали в обрамляющих основной сюжет интермедийных сценах, но нередко прямо вмешивались в действие в самых неожиданных местах, по собственному произволу меняли его ход. Так возникло характерное понятие "бога из машин", ставшее синонимом неотвратимых сюжетных развязок.

Спектакли подобного рода действительно обслуживались посредством сложной театральной машины. Боги и волшебные персонажи обычно появлялись на сцене чудесным образом: спускались с неба на облаках, взлетали к колосникам, свободно пролетали через сценическое пространство.

«Обстановочные» мотивы, персонажи, олицетворяющие природный и фантастический мир, широко представлены в опере XIX века. Можно назвать таких участников грандиозной тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», как русалки — дочери Рейна, боги природных сил Тор и Доинер, Птичка, голос которой слышит и понимает Зигфрид, бог огня Логе. Последний в «Золоте Рейна» выступает как реальное действующее лицо, а начиная со второй части цикла персонально в действии уже не участвует, но продолжает влиять на его ход и сохраняет в партии свой музыкальный образ-символ (лейтмотив огня). Немало персонажей, представляющих мир природы, и в театре Римского-Корсакова (Мороз, Весна, Птицы, Морской царь и т. п.)

Во многих романтических операх переход границы между двумя мирами, реальным и фантастическим, отмечается оживлением и включением в действие деталей сценической обстановки. Так, в знаменитом эпизоде отливки волшебных пуль в опере Вебера «Фрейшютц» вся сцена становится живой, пугая героя ночными звуками, выкриками, перемещениями загадочных теней. В опере Мейербера «Роберт-дьявол» внезапно ожили мраморные надгробия старого монастырского кладбища, трансформируясь в балет восставших из могил грешных монахинь. В опере Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» статуя мраморной невесты в кульминационной сцене обретала возможность совершить справедливое возмездие и наказат неверного героя.

Наряду с декорациями в театре важную роль играет и режиссёр. Предметы, с которыми выступают в контакт действующие персонажи, составляют третий компонент театрального спектакля. Часто цитируемое высказывание о ружье, которое, будучи повешенным на стене в первом акте, непременно должно выстрелить в последнем, касается напрямую и оперы. Так, в «Фаусте» Гунно Маргарита получает в подарок от Фауста дорогие украшения и, любясь ими, примеряя на себя, поет восторженную арию. Зильб приносит ей цветы, которые вянут под влиянием чар Мефистофеля. Мефистофель производит и прочие метаморфозы с окружающими предметами. В «Евгении Онегине» Чайковский важным атрибутом становится письмо Татьяны, в «Пиковой даме» — роковые три карты. Музыкальные лейтмотивы служат знаками-символами действующих предметов в тетралогии «Кольцо нибелунга». Это прежде всего главный предмет, давший название всему циклу — кольцо. Первая, вступившая часть тетралогии, «Золото Рейна», самим названием свидетельствует о важнейшей роли действующего предмета — золотого кллада русалок — дочерей Рейна. Здесь же экспонируются

в действии и персонифицируются в музыкальном образе волшебный шлем Альбериха, копьё с выбитыми на нем рунами — символ власти Вотана. Только музыкальную реализацию получает меч Нотунг, который начнет реально взаимодействовать с героями уже в «Валькирии».

Как видим, дублировки в музыкально-образной сфере и относительно независимая жизнь музыкального пласта в опере увеличивают возможность активного включения в ход действия всех трех компонентов театрального спектакля. В полифонической партитуре оперного произведения свой тематический образ и звуковое воплощение обретают среда обитания, участвующие в интриге предметы. Даже рельефные темы-лейтмотивы, характеризующие символические и аллегорические понятия (рок, запрет, волшебные чары, смерть), обладают потенциальными возможностями быть явленными в конкретном сценическом облике, чем успешно пользуются современные оперные режиссеры.

Выше акцент был сделан на том, что связывает оперу с театром как таковым. Теперь присмотримся внимательно к тому, что она представляет собой сама по себе.

Развитие оперного искусства на протяжении четырех столетий привело к созданию в его недрах разветвленной сети жанров и жанровых разновидностей. Это означало образование собственного русла, в которое вливались различные потоки извне, но которое пробивало себе дорогу в четко определенном направлении и объединяло в уверенном, мощно-величавом движении разновременные, пролегающие на различной глубине внутренние течения. В этом широком потоке растворились чужеродные и посторонние влияния, а его качества, пути следования определялись действием имманентных законов функционирования оперы как особого вида творчества.

Кристаллизация жанрового фонда совершалась в результате отбора и обобщения опыта различных школ, течений, направлений. Систему в сложившемся виде можно представить в форме генеалогического древа со множеством ответвлений, больших и малых побегов. По правую и левую его стороны условно расположатся противоположные жанровые и жанрово-стилистические типы, в разное время получавшие свои названия. При этом основной признак, определявший их поляризацию, также изменялся и зависел от господствовавшего исторического стиля.

Категория исторического стиля вполне обоснованно может быть использована как инструментом членения оперного процесса на отдельные этапы и стадии. Ко всей оперной истории приложима аргументация польских авторов, по словам которых термин «опера барокко» имеет больше оснований, чем, скажем, сюита, соната барокко, ибо «в опере, как произведении театральном, относительно легко выявить связи с теми областями искусства и вообще культуры, которые определили существенные особенности стиля барокко. Прежде всего это касается самой театральной сцены со всеми связанными с ней аксессуарами. Барокко

принесло важные изменения в ее архитектурное строение. Большинство изменений осуществлялось на основе театра музыкального, то есть оперного¹⁴.

Эпоха барокко с присущим ей разнообразием жанровых форм, с господством антиномичности, преобладанием символично-аллегорического мышления, с ее склонностью к декоративности и орнаментике, а главное — с пронизывающей все сферы жизни театральностью и как следствие — огромным значением паратеатральной культуры породила разделение оперы на функциональную и айдологическую, связанной с четким разграничением центра и периферии, рельефа и фона. Центральное место в жанровой системе принадлежало тут репрезентативным, парадноофициальным жанрам панегирической оперы в Италии, лирической трагедии во Франции. Их характеризовали многоплановая усложненная конструкция, огромный исполнительский аппарат, самые невероятные постановочные эффекты, использование всего набора имевшихся в распоряжении музыкального театра того времени выразительных средств. Одно из таких произведений, написанная для Вены и приуроченная к празднованию свадьбы императора Леопольда с Маргаритой Савойской, репрезентативная опера А.Чести "Золотое яблоко" была поставлена в новом театральном здании в 1667 году с роскошными барочными декорациями Л.Бурниани. Она состояла из пяти актов и целого ряда картин, красочное оформление которых последовательно воспроизводило царство Плутона, собрание богов под предводительством Юпитера, предгорье Иды, дворец Париса, сад радости, морской залив, дворец жриц, грот Золды и т.д. По верному наблюдению польских исследователей, произведение А.Чести можно считать уникальным, так как в нем содержались не только все элементы последующих оперных партитур, но использовались и такие формы, которые в дальнейшем не получили развития¹⁵.

Центральный представительный жанр, составляющий ядро системы, окружился полуофициальными, периферийными жанрами, не подверженными строгой канонизации. Это была область с размытыми границами, поглощаемыми фоном паратеатральной культуры. Сюда входили пестрые по жанровому составу итальянские оперы повседневного репертуара, среди которых встречались и комедии переодеваний и ошибок, и трагикомедии, и пасторальные драмы, и оперы на исторические темы. Во Франции "жанровой периферией" лирической трагедии служили оперы-балеты, балеты с пением, музыкальные комедии, пасторали. Особенности жанровой системы барокко ярко проявились и в таком комбинированном виде, как спектакль с двойным сюжетом. Развитие основной драмы, комедии или пасторали перебивалось в нем свободно компонованными эффектно зрелищными интермедиями на мифологические темы, которые складывались в собственный сюжетный цикл. Они были привнесены разнообразить впечатления неожиданными кон-

трастными переключениями, украшать и орнаментировать театральное представление, разбивать целое на отдельные фрагменты и рождать столь характерный для барокко эффект снотетности. Последний усиливался еще и оттого, что комбинировались более связанная разговорная и построения из отдельных частей музыкальная песня. И сам этот двойной жанр, и жанровая система в целом соответствовали основополагающему для стиля барокко принципу, который исследователи теоретических и эстетических основ исторических музыкальных стилей С.Скрябкой называл "централизующим в себе отстраненным, синтезирующим в себе отстраненность и переменность"¹⁶.

Иную организацию имеет жанровая система, которая складывается в опере в эпоху Просвещения и отвечает эстетике классицизма. Здесь уже встретится ни такого разнообразия, ни свободы оперировании готовыми компонентами, ни контрастных оппозиций внутри одного произведения. Все упорядочивается, классифицируется, все лишнее отсекается. Устанавливается строгий иерархически ценностный подход к основам жанрового членения. Главной становится антинома "высокой" и "низкой" жанровых сфер, оперы серьезной и комической. Они отличаются друг от друга по всем параметрам, никакие смешения недопустимы, возможен лишь промежуточный вариант *semi — seria*. Показательно, как в новых условиях меняются функции торжественно-репрезентативных жанров. Из центра они перемещаются на обочину, попадают в разряд "произведений на случай" и тем самым оказываются за пределами ценностной шкалы. В эпоху Моцарта такой жанр, как драматические серенады или *arioni teatri*, — закатные сценические произведения на аллегорический или мифологический сюжет, приуроченные к торжествам в жизни высокопоставленных особ, превращается в художественно незначительную однодневку. По словам Г.Аберта, в таких сочинениях "главной целью была внешняя роскошь, драма — делом второстепенным. Эти мифологические маскарады были гораздо более короткими, чем собственно торжественные оперы (*Festopern*), и часто одноактными. Не связаны они и с подразделением на сцену, принятым в опере-сериа. Как правило, они исполнялись только один раз и по сравнению с оперой-сериа рассматривались как произведения второго ранга"¹⁷.

В романтической опере формирование жанровой системы происходит на новых основаниях, в действие вступают критерии художественно-эстетические, при этом на первый план выходят не столько преэмтственные связи с прошлым, сколько пересмотр и даже отрицание художественной традиции. Пафос отрицания пронизывает всю форму Вагнера. В результате ее внедрения возникает оппозиция традиционной номерной формы и новаторской симфонической музыкальной драмы сквозного строения. Но парадоксально, что в собственных произведениях Вагнер не просто сохранил, а даже усилил и гипертрофировал

культивируемую наиболее престижными оперными жанрами эстетику масштабного, перегруженного театральными подробностями, требующего грандиозного исполнительского состава и сложной сценической техники спектакля. В этом смысле его синтетическое музыкально-театральное действо оказалось преемственно связанным и с репрезентативной итальянской оперой, и с лирической трагедией Люлли и Рамо, и с яростно критикованной им "большой" оперой Мейснера. Можно усматривать в нем даже актуализацию дооперных театально-зрелищных форм, связи со "священными представлениями" или средневековым литургическим театром, о чем, добродушно посмеиваясь, писал Ромен Роллан: "Машинерия играла в "священных представлениях" главную роль. Ни одна пьеса не обходилась без апофеев, вознесений на небо, обвалов пораженных молнией зданий и других диких вещей — как ныне в наших феериях. Прибавьте к этому целый склад фантастической театальной бутафории, театральные зверинцы, которому позавидовал бы и Вагнер со своими баранами, драконами, жабами, птицами, поющими женщинами-рыбами и той грандиозной волшебной сказкой, возвышенной и слегка глумливой, какой является тетралогия "Кольцо нибелунга"... Дракон из "Зигфрида" для зрителей "священных представлений" был уже весьма знакомым персонажем".

По этому примеру видно, насколько консервативна в искусстве жанровая традиция, сохраняющая его "тенетическую память", насколько самое радикальное может таить в глубинах наиболее архаичное, казалось бы, давно забытое.

Революционный переворот, совершенный Вагнером, породил двойную реакцию. Одних его радикальные идеи вдохновили, у других вызвали решительный протест. Так возникло новое противопоставление. Противовесом грандиозным драмам и эпопеям стал предельно сжатый камерный стиль. Характер новой антиномии становится наглядным, если сравнить сочинения, работа над которыми совершалась почти одновременно: тетралогия "Кольцо нибелунга" и речитативную оперу Даргомыжского "Каменный гость", написанную на неизменный текст "маленькой трагедии" Пушкина.

Даргомыжский своими путями возвращался к истокам созданной в интеллектуальном кружке графа Барди во Флоренции *gramma per musica*. Как и в первых опытах флорентийцев, музыка в произведении русского композитора была призвана озвучивать драму, передавать эмоционально-смысловые нюансы словесного текста через слияние речевой и музыкальной интонации. Главным в его понимании вновь оказалась омузыкаленная речь, иная декламация с гибкой ритмикой и непрерывным развертыванием. Оперное искусство трактовалось при этом как театр **идейный**, сосредоточенный на образе "человека поющего" и его тонких душевных переживаниях.

"Каменный гость" Даргомыжского предвосхитил возросший к концу XIX века и перешедший за его границы интерес к опере "малых форм". В XX веке возникли такие необычные ее разно-

видности, как оперы-минутки (Д.Мийо), монооперы (от "Ожидания" А.Шенберга и "Человеческого голоса" Ф.Пулленка до разнообразнейшего творчества авторов, населяющих республики бывшего СССР).

Прслеживая процессы жанрообразования, нужно помнить, сколь важную роль играет при этом отбор и обработка под определенным углом зрения тематического материала, то есть обращать внимание на оперные сюжеты. По словам видного исследователя античной культуры О.Фрейденберг, "и сюжет, и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим". Оперная практика всех времен полна выразительных примеров подобных превращений.

Мифологические зрелищно-карнавалыные сюжеты интермедий XVII века, которые включались в спектакли с двойным действием по принципу смежности, в конце века соединились в органический сплав с героической тематикой античной трагедии либо с рыцарскими мотивами и образовали самостоятельный оперный жанр — французскую лирическую трагедию. На ее формирование повлияли также французский придворный балет с пением, пастораль, комедия-бallet. В 60—70-е годы XVIII века Глюк очищает этот жанр от следов интермедийной эстетики и превращает в "высокую" драму, трогательно человечную, поднимающуюся до всеобщих философских обобщений. Дальнейшее движение в том же направлении рождает к жизни в XIX веке строгую по формам, аскетически сдержанную и величавую оперу-ораторию И.Стравинского "Царь Эдип". Созданная двумя десятилетиями ранее одноактная "Электра" Р.Штрауса обнаружилась совсем иной жанровой генезис. Сюжет из того же мифологического цикла, что и у Стравинского, обработан в опере Р.Штрауса в ключе гипертрофированной символики и мрачных аллегорий экспрессионистского театра. В его музыкальном воплощении одновременно чувствуется воздействие символично-аллегорического театра Вагнера и переосмысление опыта насыщенной эмоциональным напряжением, приземленно натуралистической веристской драмы с ее немощными порывами и желаниями.

Интересны жанровые трансформации исторических сюжетов в опере. В середине XVII века они стали популярными в произведениях обиходного репертуара, — быть может из-за большей жизненности и практической простоты реализации. Этим они выгодно отличались от сказочно-мифологических опер с полетами, чудесами, ошеломительными трюками театальной машинерии. В опере-серии XVIII века исторические сюжеты оказались также в ходу, так как оправдывали включение в любовно-лирические коллизии героических сентенций и риторической дидактики в духе времени, помогали придать заглутаным любовным приключениям требуемые "высоким" жанрам торжественность и пафос.

В жанре романтических исторических сюжет в опере немалую роль сыграл термин "историческая опера" — он указывал лишь на сюжетный источник и принадлежал в жанровое определение. В "Дидона и Поликс" Д. Мейербера, в "Жизни и смерти Мартина" и "Далиборе" В. Сметаны, в "Тарас Бульба" Н. Лясенко. С другой стороны, исторические сюжеты продолжали использоваться в операх чисто лирических по типу конфликта, что позволяло певить богатство лирических переживаний и воссоздавать в возвышенном поэтическом преизображении не только общественные страсти, но и драматические коллизии частной жизни. Это подтолкнуло почву для последнего расцвета оперы исторического сюжета и лирического жанра (такие связи были особенно характерны для "исторических мелодрам" В. Беллини и Г. Доницетти). Во второй половине XIX века лирическая опера перестала нуждаться в исторических декорациях, о чем свидетельствует такое знаменитое произведение, как "Евгений Онегин" Чайковского.

Аналогичным образом можно проследить жанровые метаморфозы "вышедшей" оперы, существовавшей в разные времена то в виде обставочного театреально-репрезентативного спектакля скажочно-мифологической тематики, то в скромной форме зингшпиль, то в облике стилизованных два мира, реальный и фантастический, романтический оперы, то в грандиозном оформлении мифологической мифотворческой драмы. Изучая соотношения сюжетов и жанров, можно показать, как сюжетов трансформировались тот или иной жанр под напором нового сюжетного материала. Как бы ни отягались античные сюжеты и жанры от последующих европейских, — пишет О. Фрейдленберг, — но до XIX века они, с точки зрения последующего периода, представляли собой одно общее целое. Общим был их традиционализм, который выразался в том, что прозаические строились на готовом жанровом и сюжетном материале, который черпался из литературы и фольклора, а не из живой необработанной действительности¹⁰.

Расширение сюжетного фонда за счет тем, выходящих из жизни, а не заимствованных из фольклора, мифа, библейских или исторических сказаний, способствовало обновлению драматургии и стиля и появлению новых жанровых разновидностей. Это простонародная бытовая комедия, народная драма, лирическая и лирико-психологическая опера на бытовом сюжетном материале. В XX веке увеличилась возможность оперы интерпретировать в русле высокой трагедии самый низменный и сниженный, показывающий изнанку жизни материал. Характерные примеры такого рода — опера социального протеста и сострадания, как назвала "Вощека" А. Берга, трагедия-опера "Катерина Измайлова" Д. Шостаковича, или "терная" опера, согласно определению самого композитора, "Из мертвого дома" Л. Янкача.

В завершении раздела об жанровых разновидностях оперы — несколько оговорок.

Жанровые типы могут классифицироваться по разным признакам: попринадлежности внутри драматического рода (серьезная, комическая опера), принадлежности к тем или иным тематическим группам (мифологическая, историческая, условно-эпико-трагическая, бытовая, скажочно-легендарная тематика), особенностям композиционного строения (свободная, номерная, монтажная, с разновременными диалогами), стилистической основе (песенная (балладная), речитативная опера, буффонная опера, симфонизированная музыкальная драма), концепции театрального спектакля (постановочная многоактная опера, камерная "малых форм"), в частности на характер конфликта общеродовых свойств и идейного напора (лирическая, эпическая, героическая, психологическая, патристическая опера, социальная драма).

Набор исторических оперных жанров меняется в каждую эпоху. Кроме того при одинаковых названиях может измениться содержательная сущность жанра, как произошло, к примеру, с французской комической оперой в период репрессии конца XVIII века или с немецким зингшпилем в ранний романтический период.

В XX веке картина жанрового развития оперного искусства значительно усложнилась. Композиторы стали тяготеть к откровенному жанровому эксперименту, отдавать предпочтение гибридным жанрам синтетических музыкальных спектаклей, прибегать к условной стилизации, либо искать пути глубоко индивидуального обращения с жанровыми моделями прошлого. Опера XX века отличается чрезвычайным разнообразием как в жанровом отношении, так и в смысле сюжетно-тематическом. Здесь можно найти примеры пересмысленных античных мифов (уже упомянутый "Царь Эдип" И. Стравинского, трилогия, соединившая оперные, ораториальные и театрально-драматические компоненты, — "Орестей" Д. Мийо и его же предельно лаконичная, близкая старинной камерной кантате опера "Страдания Орфея"), условно-эпико-трагических скажочных сюжетов (опера в форме музыкально-драматического диалога "Замок герцога Синей Бороды" В. Бартока, эффектная "Принцесса Турандот" Д. Пуччини, чрезвычайно запутанная по сюжету и богатая по музыкально-выразительной палитре "Женщина без тени" П. Штрауса), трансформированных в условно-причудном ключе реальных тем ("Нос" Д. Шостаковича, "Консул" Д.-К. Ме-

¹⁰ Приводим перечень основных исторических оперных жанров в хронологической последовательности: итальянская опера per (in) musica (dramma musicale), музыкальная пастораль, французский лирический трагедия, опера-балет, итальянские опера-серия, опера-буффа, опера zeal-zelia, французская комическая опера, немецкий зингшпиль, славянская лирико-бытовая комическая опера, французская "опера славян" и "Большая" романтическая опера, итальянские историческая мелодрама и героико-патристическая опера, жанры национальных оперных школ, к которым относятся народно-бытовая опера, народная музыкальная драма, эпическая опера. К явлениям позднего романтизма принадлежат легендарно-мифологическая и мифотворческая музыкальные драмы, во второй половине XIX века сложилась французская лирическая опера, конец XIX, начало XX века характеризовались новизной версией и экспрессионистской музыкальной драмы.

ноtti, "Джульетта или Соник" Б. Мартину). Наряду с этим продолжают привлекать внимание исторические темы ("Золотой обруч" Б. Лятошинского, "Война и мир" С. Прокофьева), сюжетные, раскрывающие в остро трагедийном, либо лирическом и мягко комедийном ключе быт и нравы простонародной среды ("Хари Янош" Э. Кодая, "Енуфа" Л. Янчика). В разных вариантах представлен жанр буффонной комедии ("Джани Скикки" Д. Пуччини, "Испанский час" М. Равеля, "Любовь к трем апельсинам" и "Обручение в монастыре" С. Прокофьева).

Опера принадлежит и ею освоена область, расположенная в пределах театрального мира, но захватывающая территорию, на которой театр и музыка тесно смыкаются. Визитной этой области творчества на музыкально-исторический процесс трудно перенести. Многие солидные ученые с разных сторон доказывают, что появление оперы и высокий престиж, который ей был завезен, стали причиной революции, которая произошла во всем музыкальном мышлении. Как "век оперы" охарактеризовала XVII—XVIII столетия западноевропейской музыки В. Кенен (см. исследование "Театр и симфония"), обнаружив прямые либо косвенные ее воздействия чуть ли не во всех жанрах и видах музыкального творчества. Ту же мысль подтверждает исследование Э. Дента, посвященное романтической опере. По его словам, "изменения музыкального стиля, которые мы наблюдаем в Европе, — изменения, отделяющие музыку XIX столетия от эпохи Моцарта, — обусловлены почти всецело оперными влияниями". На то есть несколько причин. Первая: опера почти без ограничений принимает в свое лоно небывалое разнообразие готовых, функционирующих и вне ее музыкальных жанров и форм. Она их собирает, сопоставляет, определяет по строго установленным местам, создает на своих страницах целые музыкальные коллекции, подобранные по определенному принципу. На этой основе происходит отработка общего музыкального стиля эпохи, так как разнородно, попадая в один художественный текст, так или иначе подгоняется, шлифуется, подвергается взаимной корректировке.

Так осуществляется внутренняя организация оперного стиля, его расчленение на контрастные образно-интонационные сферы, которые соответствуют полярным силам драматического конфликта. Это способствует образованию и закреплению устойчивых связей музыкального и визуального содержания, в результате чего доступным для воплощения языком музыки становятся и сложные философские идеи, и типизированные эффекты, и живописные картины, и самые разнообразные реальные и фантастические ситуации.

Вторая причина столь сильного влияния оперы на развитие музыкального искусства в целом состоит в том, что она берет на себя роль лаборатории становления всей системы музыкального интонирования, постоянно работая над решением проблем музыки и слова. В опере слезовый и

музыкальный тексты синтезируются в вокальной речи действующего персонажа. Музыка при этом собирает и переплавляет в собственный интонационный материал широкий спектр речевых интонаций. В ее орбиту через сценическое слово входят различные функциональные стили: ораторский, этический, обыденно-речевой, публицистический, книжно-литературный, фамильярный, канцелярский-бюрократический. В театральных спектаклях в разных сценических коллизиях сталкиваются и отстаивают свои интересы представители разных социальных групп, что вызывает к жизни большое разнообразие стереотипных речевых ситуаций и соответствующих им интонационно-речевых жанров. В оперной музыке эти ситуации фиксируются и обобщаются в типичных интонационных формулах приветствия, обращения, просьбы, представления, гневной отповеди, условно-этикетной реплики. Важная роль в интонационных процессах принадлежит поиску музыкальных средств воссоздания различных социально-речевых стилей, характеризующих речевые традиции той или иной среды. По наблюдению Б. Асафьева, характерной особенностью стилистики опер Римского-Корсакова является "привязанность героев к быту". Автор "Псковитянки", "Майской ночи", "Садко", "Царской невесты" обладал искусством мастерски воспроизводить в музыке особенности речи князей и бояр, купцов и торговых людей, степных старцев и бойкого служилого люда, скромных деревенских красавиц и затворниц боярских палат. А книжный лексикон пушкинской Татьяны и несколько напыщенная романтическая фразеология юного поэта Ленского, преобразованные в новое качество благодаря способности музыкальной интонации передавать непосредственные движения сердца, породили индивидуальные своеобразия вокальной речи данных персонажей в "Евгении Онегине" П. Чайковского.

Однако и в оперной истории в целом, и в оперной вокальной стилистике мы наблюдаем постоянную борьбу противоположных устремлений. Отработка многообразных способов озвучивания слова и формирование словарного фонда музыкально-речевых интонаций, которые затем перекочевывали в "чистые" музыкальные жанры, составляла важную, но лишь одну из постоянно действующих тенденций. Тенденция противоположная велла к активизации собственно музыкального фактора, к преодолению зависимости от речевого интонирования. Известный афоризм: музыка начинается там, где кончается слово, в этих случаях оказывается вполне уместным. Собственно музыкальное и только музыкальное постоянно выражается за пределы, заданные либретто и конкретными сценическими ситуациями. Музыка (а следовательно все, что входило в ее энергетическое поле) издавна умела по-своему творить Бога и воспевать красу и величие сгу творений. В оперной вокальной лексике уже на ранних этапах ее становления писателя речь и омузыкаленное слово соперничали с чистой виртуозностью аффектного концертного стиля. В

опера ранней римской школы, как позднее в произведениях "божественного Россини", смысловая декламация, напевная мелодика, рельефно представляющая синтетический музыкально-словесный образ, то и дело растворялась в свободной вокализации, в затейливых звуковых орнаментах и фюритурах.

Само существование оперы, ее особая притягательность изначально связывались с культивированием специфических эстетических качеств вокального тембра. Рано появились и оперных подмостках сформировавшиеся в недрах католической церкви певцы-кастраты, с их искусственно создаваемыми голосами чистых детских тембров, поддерживаемых силой легких и физической выносливостью взрослых мужчин. Но в оперном искусстве сложились и свои способы постановки голоса, своя сложная вокальная техника. Она развивалась, совершенствовалась, претерпевала изменения, но неизменным оставался фундаментальный принцип оперной "школы пения". Им был идеал *bel canto*, то есть прекрасного пения, связанного с мягкой человеческой голосом. Через очищенное и совершенное, пронизанное живым трепетом звучание как бы сама человеческая душа, выбравшись из оков телесности, обрела способность выразить себя, не нуждаясь в слове, играя и ревясь, свободно парить, преодолевая земное тяготение.

Натурализм всегда был чужд оперному искусству. Как-то П. Чайковский, который всегда предпочитал держаться простых жизненных тем, не без ехидства заметил, что если погнору за реализмом в опере довести до крайности, тут же превращается в абсурд основное условие ее существования: замена обычной речи пением. По мысли известного современного оперного режиссера В. Покровского, музыка в опере не ограничивает свои функции послушным следованием сюжету. Очень часто она составляет даже не перпендикуляр к сценическому действию. Поэтому оперные трактовки литературных произведений даже в тех случаях, когда композиторы сознательно ставят задачу буквально следовать за автором и всего лишь озвучивать текст, непременно окажутся новым и самостоятельным художественным феноменом, а не вариантом, одной из версий избранного первоисточника.

И последнее, что опера дала музыкальному искусству, неосциненно его обогатив, это высокие критерии профессионализма. Музыкальная сторона оперного дела настолько сложна, связана с соблюдением стольких требований, с такой затратой труда и длительной подготовкой, что обогащение своей оперой означает для каждой страны и народа скачок на качественно новый уровень музыкальной культуры. По определению В. Коеня, оперный театр представляет собой "организационный центр музыкального профессионализма", так как "условия для осуществления оперной постановки неизменно сложнее, чем теат-

ральной, ибо она нуждается не только во всех атрибутах драматического театра, но, кроме того, и в целой школе музыкальных исполнителей, воспитанных в традициях определенного творческого стиля"¹². Очевидно, именно поэтому оперой больше занимаются и ее тщательно изучают музыканты, чем представляли других причастных к оперному искусству профессий.

Музыкацентристский уклон, если он не вытесняет всего остального, кажется вполне уместным. Без театра опера все же может быть воспринята, пусть и в ограниченных пределах, далеко не в полном объеме ее возможностей. А чем бы она была без музыки?

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Брехт Вертольд. Театр. 5/1, М., 1965, с. 299.
- ² Гачев Г., Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр, М., 1968, с. 242.
- ³ Державин Г. Сов. с объяснениями и примечаниями Я. Грота. 2-е изд., СПб., 1874, т. 4, с. 45.
- ⁴ Chopin Jozef, Wilkowska-Chominska K. Zystyna. Opera i dramat. - PWM, 1976, St. 57.
- ⁵ Цит. изд., с. 81.
- ⁶ Скребинов С., Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973, с. 14.
- ⁷ Аберт Герман, В.А. Моцарт. Часть первая. Ки. вторая, М., 1980, с. 283.
- ⁸ Ромек Роланд, Музыкально-историческое наследие в восьми томах, вып. 3, М., 1988, с. 42.
- ⁹ Фрейдеберг О., Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы, 1936, с. 9.
- ¹⁰ Цит. изд., с. 323.
- ¹¹ Dent Edward Joseph. The rise of romantic opera. — Edited by Winton Dean. Cambridge Univ. press, 1976, P. 108.
- ¹² Коен В., Театр и симфония, М., 1968, с. 52 и 64.