

**ЗНАНИЕ** НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ • 1981  
факультет литературы и искусства

Е. Черная

# Беседы об опере



НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Факультет литературы и искусства  
Издается с 1961 г.



Е. Черная

# Беседы об опере

Издательство «ЗНАНИЕ»  
Москва 1981

**ББК85.247**

**Ч-49**

Рецензент — И. Я. Рыжкин, член Союза композиторов СССР, профессор.

**ЧЕРНАЯ** Елена Семеновна — доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов СССР. Автор многих книг и исследований. Среди них «Моцарт и австрийский музыкальный театр», «Пушкин и Чайковский», статьи по истории музыки и музыкального театра.

**Черная Е. С.**

**Ч-49** Беседы об опере. — М.: Знание, 1981. — 160 с. — (Нар. ун-т. Фак литературы и искусства).

50 коп.

40 000 экз.

Книга состоит из шести бесед, посвященных оперному искусству. Она познакомит читателей с основами эстетики оперного театра, с историей возникновения и развития жанра, с творческой деятельностью наиболее выдающихся композиторов. Значительное место в книге займет оперное искусство XX века и советская опера.

Книга адресована слушателям народных университетов музыкального искусства, участникам самодеятельности, а также широкому кругу читателей.

**Ч**  $\frac{90100-039}{073(02)-81}$  39—81. 4907000000

**ББК 85.247**

## Вступление

Вот уже три с половиной века опера владет сердцами и мыслями миллионов людей, три сотни лет при первых звуках оркестра в зрительном зале возникает та особая атмосфера подъема, волнения, праздничности, которая неизменно сопровождает оперный спектакль. Это чувство приподнятости равняет всех — и знатоков вокального искусства, и неподготовленных слушателей. Сочетание драмы и музыки, участие огромного исполнительского коллектива — солистов, хора и оркестра, — живописность зрелища и разнообразие драматических приемов — все это создает незабываемое художественное впечатление. Да и вряд ли какой-либо другой вид драматического искусства может поспорить с оперой в ее поразительной способности воплощать жизнь народа в массовых сценах, рисовать небывалые фантастические и сказочные образы и одновременно с такой глубокой правдивостью передавать личные, часто затаенные человеческие переживания.

Это могущество оперных образов, их непосредственное воздействие на слушателя оказались на протяжении столетий сильнейшим магнитом для выдающихся музыкантов мира. «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере, — откровенно признавался П. И. Чайковский в пору создания «Онегина», — это то, что только она одна дает вам средства общаться с массами публики... Опера и именно только опера сближает вас с людьми... делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях всего народа».

Однако тайна сценического воздействия на массу была доступна далеко не каждому композитору. Ею владели только подлинные музыкальные драматурги — такие,

как Глинка, Моцарт, Верди, Бизе, Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков. Мало того, беспорочное признание аудитории получали лишь те их произведения, где яркость образов сочеталась с особой целесообразностью музыкально-сценических приемов, помогавшей слушателю проникнуть в замысел композитора.

Стоило художнику пренебречь этим условием, поступиться в своих поисках жизненностью содержания, языка или формы, как контакт с аудиторией нарушался. И нередко в своем «неприятии» зритель оказывался прав: вместо строгого отбора средств в работе композиторов подчас проявлялось увлечение крайностями; одних поработал оркестр и его краски, других — вокальная техника или декоративная сторона спектакля, третьих — способность музыки подражать интонациям человеческой речи. Эти односторонние эксперименты расшатывали стройный организм оперы, обедняя ее возможности, а иногда и искажая их. Даже в тех случаях, когда подобные опыты производила рука гениального музыканта (хотя бы Вагнера, безмерно обогатившего оркестровую палитру в ущерб вокальной стороне оперы), они вносили известный разлад в восприятие слушателя, а подчас заставляли его сомневаться в целесообразности самого жанра.

За время своего долгого существования опера не раз переживала серьезнейшие кризисы. Бывали времена, когда тематика ее оскудевала и вырождалась, когда под лозунгом борьбы с оперной условностью объявлялась война основным ее закономерностям. Бывали и такие периоды, когда мнимые новаторы доходили до абсурда, отвергая на оперной сцене всякое осмысленное действие (это характерно, кстати, и для некоторых современных зарубежных авторов, провозгласивших «свободу» оперы от конкретных идей и образов). Однако подобные кризисы, обычно связанные с упадком духовной жизни страны или резким политическим поворотом, длились до тех пор, пока следующая волна общественного подъема не помогала художникам выбраться из тупика. И каждый раз, когда композиторы вновь касались существенно важных тем, разрешая их с реалистической полнотой и искренностью, когда их творчество питалось передовыми идеями современности, опера неизменно возвращалась к жизни и в полном смысле слова становилась достоянием народа.

Споры вокруг музыкального театра не стихают и сегодня, захватывая все более широкий круг музыкантов-профессионалов и любителей. Предметом обсуждения чаще всего является самая природа оперы, ее язык, ее формы, а главное, закономерности музыкальной драматургии, до сих пор все еще не вполне изученные. Они и в самом деле весьма своеобразны. При всей близости к театру драматическому опера имеет свои, отличные от него сценические законы, свою свободу и ограничения, свою театральную условность. При сравнении обоих искусств многое в опере кажется неправдоподобным, неестественным: взять хотя бы основное отличие музыкального театра — то, что люди на сцене поют, а не говорят, притом часто поют одновременно, по трое, по четверо и больше, произнося различный текст и выражая разные мысли и настроения. Смысл слов в подобных сценах уловить трудно, а то и вовсе невозможно. И все-таки отношения действующих лиц раскрываются с такой полнотой и, главное, в таких тончайших оттенках, которые в драме, в гораздо более правдоподобных обстоятельствах, нередко ускользают от внимания зрителя.

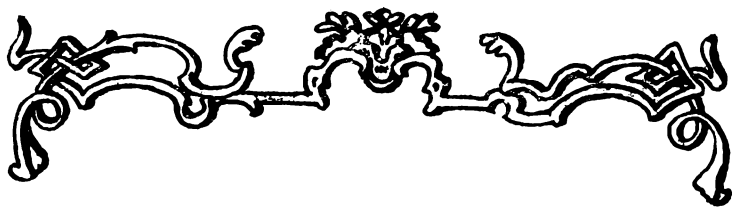
Возьмем другую условность: многие мысли героев в опере как бы договаривает оркестр, представляющий подчас своего рода авторский комментарий к происходящим событиям. К такому приему композиторы прибегают и в драме и в кино, но там значение инструментальной музыки чисто вспомогательное: создает ли она эмоциональный «фон» действия, заполняет ли паузы, или посредством знакомой мелодии напоминает о каком-либо событии, подобный «музыкальный подтекст» всегда краток, эпизодичен и отнюдь не претендует на самостоятельное значение. В опере же оркестр «действует» непрерывно, активно вмешиваясь в речь героев, он не только высказывает вслух недоговоренные ими мысли, но порой спорит с ними, настаивая, поясняя публике, что они на самом деле чувствуют и о чем умалчивают; при этом взаимодействие инструментальной и вокальной партий так естественно и правомерно, что оркестр часто убеждает слушателя больше, чем речь актеров.

И ощущение времени в опере иное, чем в драме. Драматическому актеру, скажем, несравненно труднее удерживать внимание слушателей на одной мысли, одном переживании, чем актеру оперному. Власть музыки такова, что самые пространственные оперные монологи, на-

пример письмо Татьяны или философское размышление Руслана на поле битвы, отнюдь не кажутся слушателю утомительными. Наоборот, он признателен композитору за эти минуты полной сосредоточенности на одном действии, чувстве или мысли. Они помогают ему не только понять внутренний смысл происходящего, но и легче охватить общую композицию целого; без таких опорных моментов, расчленяющих целое и подчеркивающих значительность отдельных мыслей, самый процесс развития музыкальных образов оставил бы у слушателей ощущение бесформенности.

В течение всех лет существования оперы композиторы находили все новые и новые сценические приемы, но основные закономерности музыкальной драматургии, осознанные ими еще на заре оперного искусства, до сих пор не теряют своей силы.

Наше знакомство с оперой мы и начнем с истории ее возникновения.



## Беседа первая Зарождение и развитие оперы

Что значит самое слово «опера»? В переводе с итальянского оно означает «труд», «сочинение». В самых ранних опытах итальянских композиторов музыкальный спектакль именовался «сказание в музыке» или «музыкальная повесть», и к этому скромно добавлялось — опера, то есть труд такого-то композитора. Впоследствии обозначение «опера» так и осталось в театре как наименование нового жанра — музыкальной драмы.

Итак, опера родилась в Италии. Первый публичный спектакль был дан во Флоренции в октябре 1600 года на свадебных торжествах во дворце Медичи. Группа образованных любителей музыки вынесла на суд высоких гостей плод своих давних и настойчивых исканий — «Сказание в музыке» об Орфее и Эвридике.

Текст представления принадлежал поэту Оттавио Ринуччини, музыка — Якопо Пери, прекрасному органисту и певцу, исполнявшему в спектакле главную роль. Оба они принадлежали к кружку любителей искусств, собиравшихся в доме графа Джованни Барди, «устроителя развлечений» при дворе герцога Медичи. Человек энергичный и талантливый, Барди сумел сгруппировать вокруг себя многих представителей художественного мира Флоренции. Его «камерата»<sup>1</sup> объединяла не только музыкантов, но также литераторов и ученых, интересовавшихся теорией искусства и стремившихся содействовать его развитию.

В своей эстетике они руководствовались высокими гуманистическими идеалами эпохи Возрождения, и ха-

<sup>1</sup> «Камерата» — объединение высокопоставленных любителей искусства и профессионалов, собиравшихся для совместных чтений, беседований или музицирования. Подобные кружки в XVI веке были очагами художественной культуры в стране.



рактарно, что уже тогда, на пороге XVII века, перед создателями оперы как первоочередная задача встала проблема воплощения душевного мира человека. Она-то и направила их поиски по пути сближения музыкального и сценического искусств.

В Италии, как и повсюду в Европе, музыка издавна сопутствовала театральным зрелищам: пение, танец, игра на инструментах широко использовались и в массовых, площадных, и в изысканных дворцовых представлениях. Вводилась музыка в действие импровизационно, без прямой связи с ним — для усиления эмоционального эффекта, ради смены впечатлений, а чаще всего с целью развлечь зрителя и тем самым освежить восприятие дальнейших сценических событий. Драматической нагрузки она не несла. Значительно более весомой оказалась ее роль в придворных спектаклях XVI века: сценическое действие (а оно включало в себя наряду с диалогами пантомиму и балет) обогатилось здесь сложным хоровым и инструментальным сопровождением. Создавали его профессиональные композиторы, рассчитывая на силы придворных музыкантов-исполнителей. Писали они свободно, не избегая технических трудностей и стремясь сообщить музыке черты театральной выразительности: передать настроение сцены или ритмическим рисунком подчеркнуть напряженность действия. В ряде моментов это им удавалось; но подлинной драматической связи между музыкой и сценой все же не возникало.

Во многом ограничивала композиторов всеобщая приверженность к полифонии — многоголосному письму, господствовавшему в профессиональном искусстве уже несколько столетий и теперь, в XVI веке, достигшему высокого совершенства: богатство оттенков, полнота и динамика звучания, обусловленные сплетением множества певческих и инструментальных голосов, являлись бесспорным художественным завоеванием эпохи. Однако в сценических условиях достоинства многоголосия нередко оборачивались иной стороной: смысл текста, многократно повторяемого в хоре разными голосами и в разное время, чаще всего ускользал от слушателя; мало того, если с помощью полифонии легко было добиться театральной выразительности музыки в оживленной многолюдной сцене, то в монологах или диалогах, раскрывавших личные отношения героев, хоровое

исполнение их реплик вступало в вопиющее противоречие с правдоподобием зрительного образа; тут не спасала даже самая выразительная пантомима.

Стремление преодолеть это противоречие и привело участников кружка Барди к тому открытию, которое легло в основу оперного искусства — к созданию монодии — так именовалась в Древней Греции выразительная мелодия, исполняемая солистом певцом в сопровождении инструмента.

Общей мечтой членов кружка было возродить греческую трагедию, то есть создать представление, которое, подобно античным спектаклям, органично объединило бы драму, музыку и танец. В ту пору увлечение искусством Эллады охватило передовую итальянскую интеллигенцию: всех восхищали демократизм и человечность античных образов. Идеалы древних противопоставлялись средневековой схоластике, следы которой все еще давали себя знать в современном искусстве. Подражая греческим образцам, гуманисты Возрождения стремились преодолеть устарелые аскетические традиции и дать в искусстве полнокровное отражение действительности.

Музыканты оказывались при этом в более трудном положении, чем живописцы, скульпторы или поэты. Те имели возможность изучать творения древних, композиторы же только строили догадки относительно музыки Эллады, опираясь на высказывания античных философов и поэтов. Документального материала у них не было: немногие сохранившиеся записи греческой музыки, весьма отрывочные и несовершенные, никто еще не умел расшифровать.

Изучая приемы античного стихосложения, музыканты пытались представить себе, как подобная речь должна была звучать в пении. Они знали, что в греческой трагедии ритм мелодии зависел от ритма стиха, а интонация отражала чувства, переданные в тексте, что самая манера вокального исполнения у древних представляла собой нечто среднее между пением и обычной речью. Эта связь вокальной мелодии с человеческой речью казалась прогрессивно настроенным членам кружка Барди особенно заманчивой, и они ревностно пытались возродить принцип античных драматургов в своих произведениях.

После долгих поисков и опытов над «озвучиванием» итальянской речи они научились не только передавать в мелодии различные ее интонации — гневные, вопро-

сительные, ласковые, призывные, молящие, — но и свободно связывать их между собой.

Так родилась вокальная мелодия нового типа — полунепевого, полудекламационного характера, предназначенная для сольного исполнения в сопровождении инструментов. Члены кружка дали ей название «речитатив», что в переводе означает «речевая мелодика». Теперь они получили возможность, подобно грекам, гибко следовать за текстом, передавая различные его оттенки, и могли осуществить свою мечту — перекладывать на музыку драматические монологи, привлекавшие их в античных текстах. Успех инсценировок такого рода внушил членам кружка Барди мысль создать ряд музыкальных представлений с участием солистов и хора. Одно из них, «Эвридика» композитора Я. Пери, и было поставлено на придворных свадебных торжествах в 1600 году.

В основу его лег античный миф о великом певце Орфее, музыка которого укрощала даже диких животных. Чудодейственная ее сила помогла Орфею умиловать богов подземного царства, и те согласились вернуть ему его юную жену — нимфу Эвридику, умершую в день свадьбы от укуса змеи. Рискуя жизнью, спустился он в подземное царство, но не смог выдержать данного богам обета — ни разу не взглянуть на жену, пока оба не окажутся за пределами Аида; слушание его вновь навеки разлучило супругов.

В этой легенде флорентийских любителей привлекла не только вечная тема верной и трагической любви. Самый образ Орфея был заманчив для поэтов и музыкантов, так как в нем они видели высшее воплощение артистического начала. Потому, вероятно, миф этот и впоследствии часто использовался оперными композиторами, приобретая все более углубленное толкование. Правда, трактовка сценических образов была в этом первом оперном представлении еще очень несовершенна и наивна. В связи с праздничными торжествами во дворце Медичи конец мифа был изменен на благополучный: ныне мольбы и пение Орфея склоняли богов к прощению, и они возвращали ему Эвридику. Таким образом, драматизм сюжета был утрачен. Действия в нашем понимании в спектакле вовсе не было. Обо всех событиях сообщали публике вестники и вестницы, и главным героям оставалось только скорбеть, радоваться или отчаиваться по поводу происшедшего.

Известное оживление вносили в спектакль многоголосные хоровые сцены и танцы. Сольные же партии, сплошь изложенные речитативом, несмотря на свою выразительность, были несколько монотонны: желая сделать речь своих героев похожей на скандирование греческих (античных) актеров, Пери придавал ей нарочито размеренный, торжественный характер.

И все-таки новый мелодический принцип, позволивший всем персонажам естественно и связно излагать свои мысли, оправдал себя. Об этом свидетельствовал и восторженный прием, оказанный речитативу слушателями. Эта форма музыкальной речи в дальнейшем осталась одной из важнейших в строении оперы.

Однако в том же десятилетии вместе с обогащением музыкально-сценических образов существенно видоизменился и речитатив.

На свадебных торжествах у Медичи присутствовал Клаудио Монтеверди — выдающийся итальянский композитор того времени, автор замечательных инструментальных и вокальных сочинений. Он сам, как и члены кружка Барди, давно уже искал новых выразительных средств, способных воплотить в музыке сильные человеческие чувства. Поэтому достижения флорентийцев заинтересовали его особенно живо: он понял, какие перспективы открывает перед композитором этот новый вид сценической музыки. По возвращении в Мантую (Монтеверди состоял там придворным композитором у герцога Гонзаго) он решил продолжить опыт, начатый любителями. Две его оперы, появившиеся одна в 1607, другая — в 1608 году, также опирались на греческую мифологию. Первая из них, «Орфей», была даже написана на сюжет, уже использованный Пери.

Но Монтеверди не остановился на простом подражании грекам. Отказавшись от размеренной речи, он создал подлинно драматический речитатив с внезапной сменой темпа и ритма, с выразительными паузами, с подчеркнутыми патетическими интонациями, сопутствующими взволнованному душевному состоянию. Мало того: в кульминационных моментах спектакля Монтеверди ввел арии, то есть музыкальные монологи, в которых мелодия, утратив речевой характер, становилась певучей и закругленной, как в песне. В то же время драматизм ситуации сообщал ей чисто театральную широту и эмоциональность. Такие монологи должны были исполняться искус-

ными певцами, прекрасно владевшими голосом и дыханием. Отсюда и самое название «ария», что в буквальном переводе значит «дыхание», «воздух».

Иной размах получили и массовые сцены. Монтеверди смело использовал здесь виртуозные приемы церковной хоровой музыки и музыки изысканных придворных вокальных ансамблей, сообщив оперным хорам необходимую для сцены динамичность.

Еще большую выразительность приобрел у него оркестр. Флорентийские спектакли сопровождал ансамбль лютен, игравший за сценой. Монтеверди же привлек к участию в спектакле все существовавшие в его время инструменты — струнные, деревянные духовые, медные духовые, вплоть до тромбонов (которые до того использовались только в церкви), органы нескольких видов, клавесин. Эти новые краски и новые драматические штрихи позволили автору ярче обрисовать героев и окружающую их обстановку. Впервые появилось здесь и нечто вроде увертюры: Монтеверди предпослал своему «Орфею» оркестровую «симфонию» — так он назвал небольшое инструментальное введение, в котором противопоставил две темы, как бы предваряющие контрастные ситуации драмы. Одна из них — светлая, идиллического характера — предвосхищала веселую картину свадьбы Орфея с Эвридикой в кругу нимф, пастухов и пастушек; другая — мрачная, хорального склада — воплощала путь Орфея в таинственном мире подземного царства (слово «симфония» в ту пору означало согласное звучание многих инструментов. Лишь впоследствии, в XVIII веке, оно стало обозначать концертное произведение для оркестра, а за оперным вступлением было закреплено французское слово «увертюра», что означает «музыка, открывающая действие»).

Итак, «Орфей» был уже не прообразом оперы, а мастерским произведением нового жанра. Однако в сценическом отношении оно все еще было сковано: рассказ о событии по-прежнему господствовал в замысле Монтеверди над непосредственной передачей действия.

Усиленный интерес композиторов к действию появился тогда, когда оперный жанр начал демократизироваться, то есть обслуживать широкий и разнообразный круг слушателей. Представления во Флоренции и Мантуе были рассчитаны на знатоков, хорошо знакомых с античной литературой и способных оценить возрождение античных

принципов на современной сцене. Изысканность зрелища несомненно оправдывала в их глазах первоначальную его статичность. Однако в дальнейшем творцы оперы перестали довольствоваться рамками дворцовой аудитории. Самая природа спектакля, объединявшего массу участников и разные виды искусств, требовала не только большей сценической площадки, но и большего числа зрителей. Опере нужны были все более броские и доступные сюжеты, все более наглядное действие и впечатляющие сценические приемы.

Силу влияния нового жанра на массу сумели оценить многие дальновидные деятели, и в течение XVII столетия опера побывала в разных руках — сначала у римских клерикалов, сделавших ее орудием религиозной агитации, потом у предприимчивых венецианских коммерсантов, наконец, у избалованной неаполитанской знати, преследовавшей развлекательные цели. Но как бы ни были различны вкусы и задачи театральных руководителей, процесс демократизации оперы развивался неуклонно.

Начало ему было положено в 20-е годы в Риме, где кардинал Барберини, восхищенный новым зрелищем, построил первый специально оперный театр. В соответствии с благочестивой традицией Рима античные языческие сюжеты были заменены христианскими: житиями святых и нравоучительными повестями о раскаявшихся грешниках. Но чтобы подобные спектакли имели успех у массы, хозяевам театра пришлось идти на ряд новшеств. Добиваясь впечатляющего зрелища, они не жалели затрат: музыканты-исполнители — певцы, хор и оркестр — поражали публику своим виртуозным мастерством, а декорации — красочностью; всевозможные театральные чудеса, полеты ангелов и демонов осуществлялись с такой технической тщательностью, что возникало ощущение волшебной иллюзии. Но еще важнее было то, что, идя навстречу вкусам рядовых слушателей, римские композиторы в благочестивые сюжеты начали вводить бытовые комические сценки; иногда они строили в таком плане целые небольшие представления. Так проникли в оперу обыденные герои и повседневные ситуации — живое зерно будущего реалистического театра.

В Венеции, столице оживленной торговой республики, опера в 40-х годах попала в совсем иные условия. Руководящая роль в ее развитии принадлежала не высокопоставленным меценатам, а энергичным предпринима-

телям, которые прежде всего должны были считаться со вкусами массовой аудитории. Правда, театральные здания (а их за короткое время здесь было построено несколько) стали много скромнее. Внутри было тесно и так плохо освещено, что посетители вынуждены были приходиться с собственными свечами. Зато антрепренеры старались сделать зрелище как можно более понятным. Именно в Венеции стали впервые выпускать печатные тексты, кратко излагавшие содержание опер. Они издавались в виде маленьких книжечек, которые легко умещались в кармане и давали возможность зрителям следить по ним за ходом действия. Отсюда и название оперных текстов — «либретто» (в переводе — «книжечка»), навсегда за ними укрепившееся.

Античная литература была мало знакома простым венецианцам, поэтому в опере наряду с героями Древней Греции начали появляться личности исторические; главное же заключалось в драматической разработке сюжетов — они изобиловали теперь бурными приключениями и хитроумно сплетенной интригой. Не кто иной, как Монтеверди, переехавший в Венецию в 1640 году, оказался создателем первой оперы такого рода — «Коронации Поппеи».

Героем ее являлся император Нерон, известный каждому итальянцу хотя бы понаслышке. В основу сценария легла романическая история — необузданная страсть императора к Сабине Поппее, жене его военачальника. Острота любовной ситуации и жестокая расправа Нерона со всеми, кто осмелился стоять на его пути, — изгнание собственной жены и мужа Поппеи, казнь бывшего учителя императора философа Сенеки — заставляли слушателя с волнением следить за ходом действия.

Используя приемы народного театра, Монтеверди смело вводил наряду с трагическими сценами эпизоды комедийного, почти гротескного характера, подчеркивая этим противоречия жизни. Так, за сценой вынужденного самоубийства Сенеки следует чувственная сценка во дворце Нерона: молоденький паж, обуреваемый жадой любви, наивно и дерзко заигрывает с перезрелой служанкой. Подобные остросовременные реалистические штрихи говорят о решительном сдвиге, вызванном в творчестве маститого композитора новой обстановкой и новой аудиторией.

Потребность осовременивать материал венецианцы

переносили и на античные сюжеты, намеренно приближая обстановку, действие и образы героев к пониманию зрителей. У того же Монтеверди легендарный Одиссей (опера «Возвращение Улисса»), отправляясь в плавание, подвергается таможенному досмотру, как все венецианские купцы, а многочисленные женихи, которые после слухов о смерти героя начали свататься к молодой его жене Пенелопе, играют от нечего делать во дворе ее дома в кости, карты и прочие современные игры.

Существенно изменяется в Венеции самая структура оперных спектаклей: антрепренерам было выгоднее пригласить несколько выдающихся певцов, чем содержать дорогостоящий хоровой коллектив, поэтому массовые сцены мало-помалу утратили свое значение. Сократился численно и оркестр. Зато сольные партии стали еще выразительнее, причем заметно повысился интерес композиторов к арии, то есть наиболее эмоциональной форме вокального искусства. Чем дальше, тем проще и доступнее становились ее очертания, тем чаще проникали в нее интонации венецианских народных песен. Последователи и ученики Монтеверди — молодые венецианцы Кавалли и Чести — в силу растущей связи с народным языком сумели придать своим сценическим образам подкупающий драматизм и сделать их пафос понятным рядовому слушателю. Однако наибольшей любовью публики по-прежнему пользовались комедийные эпизоды, обильно насыщавшие действие; сценический материал для них композиторы черпали непосредственно из местного быта, действующими лицами здесь были слуги, служанки, цирюльники, ремесленники, торговцы, повседневно оглашавшие рынки и площади Венеции своим бойким говором и песней. Так Венеция сделала решительный шаг на пути демократизации не только сюжетов и образов, но также языка и форм оперы.

Завершающая роль в развитии этих форм принадлежит Неаполю. Театр здесь был построен значительно позднее, только в 60-х годах. Это было роскошное здание, где лучшие места отдавались знати (бельэтаж и ложи), а партер предназначался для городской публики. Вначале здесь ставились оперы флорентийские, римские, венецианские. Однако очень скоро в Неаполе образовалась собственная творческая школа.

Кадры местных композиторов и исполнителей поставлялись консерваториями — так назывались в ту пору



сиротские дома при крупных церквях<sup>1</sup>. Прежде здесь обучали детей ремеслам, но со временем церковь учла, что ей выгоднее использовать воспитанников в качестве певцов и музыкантов. Поэтому обучение музыке заняло в практике консерваторий ведущее место. Несмотря на скверные бытовые условия, в которых содержались воспитанники, требования к ним были очень высокие: их обучали пению, теории музыки, игре на разных инструментах, а наиболее даровитых — композиции. Лучшие ученики, кончавшие курс, становились педагогами своих младших товарищей. Так создавалась творческая школа во главе с великим А. Скарлатти, объединившая впоследствии несколько поколений неаполитанцев.

Воспитанники консерваторий, как правило, обладали свободной техникой письма; особенно хорошо знали они тайны вокального искусства, так как с детства пели в хоре и соло. Неудивительно, что именно неаполитанцы утвердили тот вид оперного пения, который вошел в историю под названием «бельканто», то есть прекрасного пения. Под этим подразумевалось умение плавно исполнять широкие певучие мелодии, рассчитанные на большой диапазон голоса и мастерское владение регистрами и дыханием. Мелодии обычно изобиловали виртуозными украшениями, в которых при беглости должна была сохраняться та же плавность исполнения.

Стиль «бельканто» еще больше способствовал развитию арии, к тому времени получившей явный перевес над речитативом. Неаполитанцы использовали опыт предшественников, но придали этой излюбленной форме вокального монолога полную самостоятельность и мелодическую завершенность. Мало того, следуя А. Скарлатти, они разработали и внедрили в практику несколько контрастных типов арий, связав их с наиболее часто встречавшимися сценическими ситуациями: арии патетические, воплощавшие гнев, ревность, отчаяние, страсть; арии бравурные — ликующие, воинственные, призывные, героические; арии скорбные — предсмертные, жалобные, умоляющие; арии идиллические — любовные, дружеские, мечтательные, пасторальные; наконец, арии бытовые — застольные, маршевые, танцевальные, шуточные. Каждый тип имел свои выразительные приемы. Так,

---

<sup>1</sup> Слово «консерватория» в переводе означает «убежище», «приют».

арии патетические, равно как и бравурные, отличались подчеркнутой виртуозностью — быстрым темпом, широкими ходами голоса, бурными, длинными руладами; при всем различии оттенков мелодике их была свойственна аффектация, то есть нарочитое преувеличение патетической интонации. Арии скорбные, наоборот, отличались благородной сдержанностью и песенной простотой интонаций; для них были характерны и особые мелодические ходы, как бы подражавшие рыданию. Арии любовные и дружеские чаще всего носили мягкий, душевный характер, имели светлую окраску и украшались легкими прозрачными фиоритурами<sup>1</sup>. Бытовые арии были тесно связаны с народной песенно-танцевальной музыкой и благодаря этому выделялись четкой, упругой ритмической структурой.

Подобные « типовые » арии к концу XVII века стали достоянием всех итальянских композиторов, да и позднее они долгое время господствовали на музыкальной сцене. Дело в том, что оперные герои в ту пору еще не имели индивидуального облика, поэтому зрителю казалось вполне естественным, что чувства свои они выражают языком обобщенным, согласованным с ситуацией, а не с характером того или иного персонажа. Никого не удивляло, к примеру, что тиран или злодей, влюбившись, изливался в нежнейшей арии, а скромная девушка-рабыня, почувствовав уколы ревности, разражалась потоком неистовых рулад, узаконенных в языке патетической арии.

Тем же объясняется, видимо, и однотипность формы арий. Неаполитанцы позаимствовали у предшественников и развили наиболее экономную и рельефную форму арии « да капо » (итальянское слово *da capo* значит « с головы ») — так называлась ария, состоявшая из трех частей. В первой излагалась основная мысль героя; ее развитие, подчас даже контрастное, давалось во второй, и, наконец, в третьей вновь утверждалась первоначальная мысль, получавшая здесь (благодаря повторению и контрастной середине) особенно убедительное выражение. Поскольку третья часть полностью совпадала с первой, композиторы не всегда выписывали ее, а чаще ставили в конце средней части формулу « да капо аль

---

<sup>1</sup> Ф и о р и т у р а — в переводе « гирлянда », « веночек »; так назывались изящные вокальные украшения, обвивавшие мелодию арии.

фине», что означает «начинай с головы до того места, где поставлено слово «фине» — «конец».

Неаполитанцы усовершенствовали и развили также речитатив, расчленив его на два самостоятельных вида — «аккомпанированный» и «сухой», или «секко» («*accompanato*», «*secco*»). Первый из них был назван так потому, что он, как и арии, исполнялся под аккомпанемент оркестра. Второй сопровождался только отрывистыми аккордами клавесина; оркестр здесь умолкал. «Аккомпанированный» речитатив по своей певучести был близок к ариозному пению и использовался обычно как вступление к арии. Пользуясь этой свободной формой речи, композиторы передавали неустойчивые душевные состояния героев — колебания, сомнения, резкую смену противоречивых ощущений, скажем, гнева и любви, или борьбу между влечением и долгом. Ария же с ее концентрацией на одном каком-либо чувстве служила разрешением для подобного рода душевных состояний.

«Сухой» речитатив по интонациям скорее приближался к говору, чем к пению, и произносился он быстро, почти скороговоркой; при этом артист имел право по своему желанию ускорять или замедлять темп, выделять отдельные слова, делать паузы, то есть вести себя так, как драматический актер. На первом месте здесь стояла выразительность слова, а не мелодия. В силу такой свободы исполнения «секко» и не мог сопровождаться оркестром; клавесинист же несколькими аккордами помогал певцу не сбиться с тональности.

Речитативом этим пользовались для передачи коротких диалогов, сообщений, а иногда и пространных рассказов о событиях, происходивших за сценой; словом, весь информационный материал, который нужно было донести до слушателя, не тормозя развитие спектакля, попадал в речитатив «секко».

Таким образом, неаполитанцы как бы окончательно определили и разграничили сценические функции вокальных форм, созданных предшественниками. Правда, это касается только сольных партий. Совместного пения нескольких героев мы здесь почти не встречаем; изредка лишь попадаются дуэты, где оба участника выражают одно и то же чувство одинаковым способом. В сущности, такие дуэты правильнее было бы назвать арией, написанной для двух исполнителей.

В массовых сценах, особенно в праздничных, тор-

жественных оперных представлениях, неаполитанцы охотно использовали хор. Но роль его была скорее декоративной, чем драматической: участие массовых сцен в развитии действия было незначительным; к тому же изложение хоровых партий зачастую было таким несложным, что несколько солистов вполне могли бы заменить хоровой коллектив.

Зато оркестр отличался на редкость тонкой и подвижной трактовкой партий. Недаром в Неаполе окончательно сложилась форма итальянской оперной увертюры. Говоря об «Орфее» Монтеверди, мы уже упоминали об оркестровом вступлении как зародыше будущей оперной увертюры. Чем шире в дальнейшем раздвигались рамки оперы, тем больше нуждалась она в таком предварительном вступлении, подготавливавшем слушателя к восприятию спектакля. Неаполитанцы придали увертюре определенные очертания: трехчастная ее форма отражала в себе контраст героических, лирических и бытовых оперных ситуаций. Музыка увертюры, естественно, многое заимствовала от выразительных свойств арий того или иного типа. Особенно заметно это в средней, медленной части, где легко можно обнаружить проникновенные интонации скорбных или лирических монологов. Две крайние быстрые части контрастировали с ней по темпу и характеру, но первая часть носила характер героический, то есть торжественный или воинствующий, третья же — легкий, танцевальный. Такую увертюру можно было присоединить к любой из опер: ей были свойственны те же обобщенные черты, что и ариям, а ситуации героического, лирического и бытового плана встречались в каждом произведении.

Итак, что же представляла собою структура итальянской оперы по прошествии первого столетия? В сущности, это была цепь арий, ярко и полно воплощавших сильные человеческие чувства, но отнюдь не передававших процесса развития событий. Самое понятие сценического действия было в ту пору иным, чем сейчас: опера представляла собой пестрое последование картин и явлений, не имевших строгой логической связи. На зрителя воздействовала именно эта пестрота, быстрая смена обстановки, времени, фееричность зрелища. В музыке оперы композиторы тоже не стремились к связности целого, довольствуясь тем, что создавали ряд законченных, контрастных по содержанию музыкальных эпи-

зодов. Этим объясняется и то, что речитативы, являвшиеся у флорентийцев опорой драматургии, в Неаполе начали утрачивать свое значение. В начале XVIII века выдающиеся оперные певцы даже не считали необходимым выступать в речитативах «секко»: они поручали их статистам, а сами в это время прогуливались по сцене, отвечая на восторженные приветствия поклонников.

Так постепенно утвердилась в опере диктатура певца, имевшего право требовать от композитора любых переделок и любых вставок по своему желанию. Не к чести певцов, они нередко злоупотребляли этим правом: одни настаивали на том, чтобы опера, в которой они поют, обязательно заключала в себе сцену в темнице, где можно было бы исполнить скорбную арию, стоя на коленях и протягивая к небу скованные руки; другие предпочитали исполнять выходной монолог верхом на лошади; третьи требовали, чтобы в любую арию вставлялись трели и пассажи, особенно хорошо им удававшиеся. Всем подобным требованиям композитор должен был угодить. К тому же певцы, как правило, имевшие в ту пору солидную теоретическую подготовку, начали произвольно вносить изменения в последний раздел арии (так называемую репризу) и уснащали ее колоратурами, подчас такими обильными, что мелодию композитора трудно было узнать.

Итак, высшее мастерство пения «бельканто» — дело рук самих композиторов, со временем обернулось против них; синтез драмы и музыки, к которому стремились родоначальники жанра — флорентийцы, так и не был достигнут. Оперный спектакль в начале XVIII века скорее напоминал «концерт в костюмах», чем связное драматическое зрелище.

Тем не менее даже в этом несовершенном своем виде сочетание нескольких видов искусств оказывало на зрителя такое эмоциональное воздействие, что опера получила преобладающее значение среди всех других родов драматического искусства. На протяжении XVII и XVIII веков она была признанной царицей театральных подмостков, причем не только в Италии, но и в других странах Европы.

Дело в том, что итальянская опера очень скоро распространила свое влияние далеко за пределы родины. Уже в 40-х годах XVII века (1647) труппа римской оперы гастролировала в Париже. Правда, во Франции,

стране с прочными национальными художественными традициями, ей нелегко было одержать победу: французы имели уже вполне сложившийся драматический театр, в котором господствовали трагедии Корнеля и Расина, и великолепный комедийный театр Мольера; начиная с XVI века при дворе ставились балеты, и увлечение ими среди аристократии было так велико, что сам король охотно выступал в балетных постановках. В противовес итальянской опере французские зрелища отличались строгой последовательностью в развитии сюжета, а манеры и поведение актеров были подчинены строгойшему придворному церемониалу. Не удивительно, что итальянские спектакли показались парижанам хаотичными, а оперные речитативы (особенно «сухие») мало-выразительными — французы привыкли к более броскому и преувеличенно патетическому стилю игры своих драматических актеров. Одним словом, итальянский театр здесь потерпел фиаско; но новый жанр все же заинтересовал парижан, и вскоре после отъезда иноземных артистов возникли попытки создать собственную оперу. Уже первые опыты были удачными; когда же дело взял в свои руки Люлли, выдающийся придворный композитор, пользовавшийся неограниченным доверием короля, во Франции за несколько лет возник национальный оперный театр.

В «Лирических трагедиях» Люлли (так назвал он свои оперы) французская эстетика того времени нашла замечательное воплощение: стройность и логика развития сюжета и музыки объединились здесь с поистине королевской роскошью постановки. Хор и балет являлись едва ли не главной опорой спектакля. Оркестр прославился на всю Европу выразительностью и дисциплиной исполнения. Певцы-солисты патетичностью игры превосходили даже знаменитых актеров драматической сцены, служивших им образцом (Люлли сам брал уроки декламации у лучшей актрисы того времени Шанмеле, создавая речитативы и арии, сначала декламировал их, а затем искал соответствующее выражение в музыке).

Все это придало французской опере черты, во многом отличные от итальянской, несмотря на общую тематику и сюжеты (героика, опирающаяся на античную мифологию и рыцарский эпос). Так, высокая культура сценического слова, свойственная французской драме, здесь нашла отражение в преимущественной роли оперного речи-

татива, несколько аффектированного, порой даже выпяченного, но наделенного яркой театральной выразительностью. Ария же, игравшая в итальянской опере господствующую роль, заняла более скромное положение, служа как бы коротким завершением речитативного монолога.

Виртуозная колоратура и пристрастие итальянцев к высоким голосам кастратов тоже оказались чужды художественным требованиям французов. Люлли писал только для естественных мужских голосов, да и в женских партиях не прибегал к предельно высоким звукам. Подобных эффектов звучания он добивался в опере с помощью оркестровых инструментов, тембрами которых пользовался шире и изобретательнее, чем итальянцы. В пении же больше всего ценил драматическую его осмысленность.

Целью Люлли было создать музыкальную трагедию по образу и подобию трагедий Расина. Найдя единомышленника в лице талантливого либреттиста Ф. Кино, он утвердил на французской оперной сцене монументальный пятиактный спектакль с острым конфликтом (любовным, моральным, государственным) и последовательно развивающимся действием, в котором все было строго регламентировано: планировка событий по актам, контрастные переходы от идиллических любовных сцен (второй акт) к грозным картинам сражений или стихийных бедствий (третий и четвертый акты) и ликующему апофеозу (пятый акт), ровно как и распределение вокальных, хоровых, хореографических эпизодов в крупных сценических построениях.

В число этих построений входил и торжественный придворный церемониал; Люлли отдал ему дань в пышном аллегорическом прологе, посвященном восхвалению короля, и в увертюре: первая ее часть медленная, величаво-маршеобразная, приурочивалась к моменту появления в зале королевской четы; вторая — быстрая, энергичная, с оживленной переключкой оркестровых голосов — переключала внимание зрителей на предстоящий спектакль.

«Низменные» комедийные моменты — персонажи, ситуации, интермедии, столь популярные в Италии, — в этом строго упорядоченном мире не допускались. Развлекательная сторона зрелища заключалась в обилии танцев. Они вводились в любой акт, по любому поводу, ра-

достному или скорбному, торжественному или сугубо лирическому (например, в любовных сценах), не нарушая возвышенного строя спектакля, но внося в него разнообразие и легкость. Пятый акт вообще представлял собой цепь хоровых и хореографических выступлений, в которых по традиции нередко принимали участие и высокопоставленные зрители. Эта активная роль хореографии в драматургии французской оперы вскоре привела к возникновению особой разновидности музыкального спектакля: оперы-балета, где вокально-сценическое и танцевальное искусства взаимодействовали на равных правах.

Таким образом, итальянские спектакли, не встретившие в Париже сочувственного отклика, сыграли здесь роль возбудителя, стимулировавшего рост национальной оперной культуры.

Иначе обстояло дело в других странах: Австрия, например, познакомившаяся с произведениями итальянских композиторов почти одновременно с Францией (начало 40-х годов), приняла иноземное искусство с восторгом. Здесь хорошо знали итальянский язык, а тесные родственные связи Габсбургов с итальянскими династиями издавна способствовали обмену культурными силами. После того как венецианец Чести специально для семейных торжеств при императорском дворе написал грандиозную по масштабу оперу «Золотое яблоко», увлечение новым жанром охватило всю австрийскую аристократию. В Вену были приглашены итальянские архитекторы, композиторы, певцы, и вскоре на территории императорского дворца возник придворный оперный театр с великолепной труппой и роскошно обставленной декорационной частью. Целое столетие на его сцене непрерывно ставились итальянские оперы, пользовавшиеся у зрителей неизменным успехом. В этих постановках нередко участвовала венская знать и даже члены императорской семьи (пение было такой же страстью Габсбургов, как балет в семье французского короля). Иногда парадные представления выносились на площадь для того, чтобы и горожане могли приобщиться к новому изысканному искусству.

Позднее (в конце XVII века) группы неаполитанцев столь же прочно обосновались в Англии, Германии, Испании — всюду, где придворная жизнь давала им возможность захватить новый плацдарм. Занимая, таким



образом, господствующее положение при европейских дворах, итальянская опера играла двойственную роль: она, несомненно, тормозила развитие самобытной национальной культуры, порой даже надолго глушила ее ростки; в то же время, пробуждая интерес к новому жанру и мастерству своих исполнителей, она повсеместно способствовала развитию музыкальных вкусов и любви к оперному театру.

В такой крупной державе, как Австрия, взаимодействие итальянской и отечественной культур привело на первых порах к сближению и обоюдному обогащению театральных традиций. В лице австрийской знати композиторы-итальянцы, работавшие в Вене, нашли восприимчивую, музыкально образованную аудиторию, легко усваивавшую иноземные новшества, но при этом все же оберегавшую собственный авторитет и самобытный уклад художественной жизни страны. Даже в пору наибольшего увлечения итальянской оперой Вена с прежним пиететом относилась к хоровой полифонии австрийских мастеров; национальные танцы предпочитала другим разновидностям хореографического искусства и наряду с великосветским конным балетом — красой и гордостью императорского двора — была, как и встарь, неравнодушна к площадным народным зрелищам, особенно к фарсам с их веселыми озорными остротами и шутовскими трюками.

Чтобы владеть подобной аудиторией, необходимо было считаться со своеобразием ее вкусов, и итальянские композиторы проявили в этом отношении достаточную гибкость. В расчете на венцев они охотно углубляли в опере полифоническую разработку хоровых сцен и крупных инструментальных эпизодов, уделяя им значительно большее внимание, чем у себя на родине; балетную музыку, как правило, перепоручали своим венским коллегам — знатокам местного танцевального фольклора; в комедийных интермедиях широко прибегали к опыту народного австрийского театра, заимствуя у него остроумные сюжетные ходы и приемы. Устанавливая таким образом контакт с различными областями национального искусства, они обеспечивали итальянской, вернее «италовенской», опере признание самых широких кругов населения столицы. Для Австрии подобная инициатива имела и другие, более существенные последствия: приобщение местных сил к деятельности столичной оперной сцены.

явилося предпосылкой дальнейшего самостоятельного роста национальных оперных кадров.

Но подобное «счастливое» стечение обстоятельств (противоречия итало-венского культурного симбиоза сказались значительно позже) встречалось в ту пору не часто, и в странах, где отечественное искусство не имело даже той пассивной поддержки в верхах, какой оно пользовалось у венской аристократии, торжество итальянской оперы превращалось в тяжкое иго, сковывавшее национальные силы и обрекавшее их на длительное глухое прозябание.

Такова была участь национального театра в Испании, где итальянская опера почти совсем вытеснила из придворного обихода отечественные музыкально-драматические спектакли, так называемые сарсуэлы, в создании которых участвовали лучшие литературные и музыкальные силы страны (Кальдерон, Лопе де Руэда и др.).

То же произошло и в Англии времен Реставрации, хотя эпоха эта была ознаменована сценической деятельностью Г. Пёрселла, великого композитора-драматурга, который при других обстоятельствах мог стать таким же вождем национальной оперы, как Монтеверди или Люлли. Однако усилиями Стюартов, насаждавших в Англии иноземное искусство, придворная сцена была оккупирована сначала французской, а затем итальянской оперой, и последняя воцарилась в Лондоне надолго. На долю отечественных композиторов оставалась музыка к драматическим спектаклям, шедшим в общедоступных городских театрах. Возможностью этой они пользовались широко и некоторые пьесы так щедро насыщали вокальными и инструментальными эпизодами, что те оказывались как бы на полпути к опере.

В этих рамках и протекала театральная деятельность Пёрселла, в основном создававшего музыку к спектаклям на сюжеты Шекспира или современных английских драматургов (Драйдена, Шедуэлла и др.). Единственная его опера «Дидона и Эней» (1689), написанная по просьбе коллеги — учителя танцев, предназначалась даже не для театра, а для школьного праздника в привилегированном девичьем пансионе, и была исполнена силами его учениц. Тем не менее это скромное по размерам сочинение стоит в ряду выюших достижений музыкальной драматургии XVII века. Оно поражает не только совершенным воплощением в музыке драматического замысла

композитора, но и той смелостью, с какой приемы и формы итальянской оперы подчинены здесь задаче создания произведения национального, самобытного по образам и музыкальному языку, по сугубо лирическому складу, давшему Пёрселлу право трактовать античный сюжет в духе английской народной поэзии.

Но это великое творение осталось уникальным и в творчестве Пёрселла, и в национальном театре конца XVII века. После Пёрселла музыкальная драма не дала в Англии новых ярких ростков, она умолкла на два с половиной столетия.

Иного рода, но тоже неодолимые препятствия встретила на пути своего развития в XVII веке и немецкая опера. Итальянские образцы рано пробудили инициативу отечественных музыкантов: уже в 1627 году на свадебных торжествах в замке Хартенфельс (в Торгау) прозвучала опера «Дафна», созданная (по переработанному флорентийскому либретто О. Ринуччини) выдающимся немецким композитором Г. Шютцем. В следующие полтора десятилетия попытки создания и постановки оперных произведений на родном языке (светских и духовных) возникают то в одном, то в другом культурном центре — Брауншвейге, Вейсенфельсе, Нюрнберге, пока тридцатилетняя война не оборвала этот едва начавшийся художественный процесс. Новый этап становления оперного искусства в Германии стал возможен лишь во второй половине века — с 60-х по 90-е годы.

Этот этап ознаменовался открытием нескольких оперных театров — в Дрездене (1660), Гамбурге (1671), Лейпциге (1685), Брауншвейге (1690) и трудной, неравной борьбой немецких композиторов с иностранной конкуренцией.

С самого начала 60-х годов итальянская опера начала свое триумфальное шествие по немецким землям. Постоянным ее оплотом стал дрезденский театр, куда курфюрст Саксонский пригласил превосходную итальянскую труппу во главе с композитором Карло Паллавиничи — представителем венецианской школы. Блестящий успех дрезденских спектаклей облегчил доступ итальянцам и к другим немецким дворам. Напору их еще противодействовала энергия сторонников отечественной культуры, среди которых были и высокопоставленные лица (например, Ульрих Брауншвейгский, сам сочинявший тексты для немецких опер), и образованное бюргер-

ство, и передовые музыканты-профессионалы. Но общей бедой патриотов было отсутствие в стране оперных кадров: Германия славилась хоровой культурой и прекрасными инструменталистами, но певцов-солистов со специфически оперной подготовкой и умением держаться на сцене у нее не было, поэтому собрать полноценную труппу было задачей нелегкой, порой неразрешимой. Герцогу Брауншвейгскому для постановки спектакля приходилось «занимать» певцов в Вейсенфельсе, да еще привлекать студентов-любителей из Граца.

В лучшем положении был только гамбургский театр, финансируемый богатым ганзейским купечеством: здесь существовала разношерстная и плохо подготовленная, но все же постоянная труппа, и это давало возможность наладить в городе регулярную театральную жизнь. Не удивительно, что Гамбург стал притягательным центром для многих немецких музыкантов.

Привлекала их и господствовавшая в театре демократическая национальная тенденция: она обнаруживала себя в драматургии спектаклей, смело объединявших трагическое начало с комедийным, в подчеркнuto эмоциональной, контрастной манере вокального и актерского исполнения ролей, в действенной трактовке хоровых сцен, опиравшихся на массовую хоровую культуру страны. Развитие гамбургской оперы было неровным, с подъемами и спадами; один из вершинных ее периодов пришелся на 1695—1706 годы, когда в Гамбурге скрестились пути трех выдающихся представителей немецкого музыкального искусства — И. Маттезона, Р. Кайзера и Г. Генделя. При различии возраста и характеров все трое были передовыми художниками, патриотами родного искусства. Тесное творческое общение, оказав сильнейшее воздействие на каждого из них, обогатило гамбургскую сцену произведениями, в которых черты национальной оперной эстетики получили высоко профессиональное воплощение. Правда, взлет этот оказался недолгим: неопытность Кайзера (музыкального руководителя, а с 1703 г. — антрепренера театра) в материальных делах, ввергшая театр в тяжелейшие денежные затруднения, соперничество друзей и борьба самолюбий, омрачавшая их отношения, привели к тому, что группа распалась: Гендель уехал в Италию (1706 г.), где вскоре завоевал славу выдающегося оперного композитора; Кайзер тогда же покинул Гамбург на целых три года.

Маттезон, оставшись один, занялся педагогикой и литературой и, хотя оперного творчества не оставил, все же не отдавал театру столько сил и времени, как прежде.

Это и было началом падения гамбургской оперы, как оплота национальной культуры. Кайзер, вернувшийся сюда в 1709 году, еще несколько лет руководил ею, но в одиночку не смог сдержать напора итальянских гастролирующих трупп. Постепенно они утвердились на общедоступной сцене Гамбурга так же прочно, как и в придворных немецких театрах. Отечественные же композиторы должны были искать приюта и признания на чужбине, выступая под знаменем иноземного, чаще всего итальянского искусства.

Итак, мы видим, что уже на заре своего развития опера в каждой стране пыталась искать собственные пути и выразить вкус и художественные склонности того или иного народа. Там, где ей приходилось преодолевать при этом чужеземное влияние и отчаянно бороться за свое место рядом с итальянцами, путь ее долгие годы был тяжел и безрадостен. Но сама борьба чаще всего обостряла национальное самосознание, заставляя композиторов даже в условиях полной подчиненности иноземному искусству искать своего слова при воплощении драматических образов в музыке.

До тех пор пока опера целиком зависела от придворных кругов, подобные поиски носили характер ограниченный: надо всем довлело общее стремление монархов к внешней представительности. Гораздо более свободный путь открылся перед национальными композиторами со второй четверти XVIII века, когда к музыкальной культуре начали прибавляться демократические круги, игравшие все большую роль в развитии художественной жизни европейских стран. Именно в это время во всех странах Европы начинается победоносное развитие нового демократического музыкального театра.

Питаясь образами реальной жизни, композиторы стремились воплотить их на сцене полнее и многостороннее. Поэтому, начиная со второй четверти XVIII века, речь может идти уже не об опере вообще, а о различных ее видах или жанрах. С течением времени их становилось все больше, и чем сложнее «разветвлялась» оперная драматургия, тем более широкие возможности откры-

вались перед композиторами. Различие сценических приемов, музыкального языка, обрисовки героев и окружающей их среды определялось не только сюжетом, не только замыслом и индивидуальностью композитора, но и жанром, то есть определенным видом оперного искусства, который в данном случае был избран композитором. Ведь в опере, как в драматическом театре, существуют трагедии и комедии, исторические и лирические драмы, бытовые и сказочные спектакли. Каждый из этих видов имеет свой круг образов и приемов, свою историю: его зарождение и расцвет связаны с определенной эпохой и ее общественными интересами. При этом в каждой стране развитие жанра шло своеобразным путем, и национальный характер и вкусы придавали ему индивидуальный отпечаток.

Краткой характеристике зарубежных оперных жанров и обзору их возникновения в XVIII веке мы и посвятим следующую беседу.



## Беседа вторая Оперные жанры XVIII века

Новое направление в оперном творчестве было тесно связано с идеями, выдвинутыми эпохой Просвещения. Всколыхнув интеллектуальную жизнь Европы и вызвав брожение в умах представителей разных областей науки и искусства, они определили путь развития театра на многие десятилетия вперед. И с самого начала пути перед театром возникла новая, ответственная задача: не развлекать, а воспитывать зрителей, подымая их умственный и нравственный уровень. Декларируя это, просветители объявили войну феодальным представлениям о сценическом искусстве как увлекательной забаве аристократических кругов или демонстрации мощи и великолепия европейских держав.

Представления эти цепко держались и среди широкой аудитории современных зрителей, все еще слепо преклонявшихся перед придворной культурой. Открыть им глаза на ее слабости и противоречия, развенчать бездумную роскошь придворных зрелищ стало второй неотложной задачей просветителей. Главной мишенью для их нападок стала опера — неизменная царица великосветской сцены; условность ее далеких от жизни сюжетов и образов, традиционные приемы их музыкально-сценического воплощения, наивное пристрастие к феерическим эффектам, действительно, давали в руки критику благодарный материал.

Уже в первые десятилетия XVIII века в Европе возникает «антиоперная» литература: памфлеты, трактаты, письма разоблачают «несуразности» и противоречия, свойственные оперной драматургии и исполнительству; остроумные литературные и сценические пародии на оперные сюжеты, образы, ситуации как в кривом зеркале показывают устаревшие театральные приемы и тра-

диции. Призывы к их пересмотру, едкое осмеяние недостатков, требование решительных реформ в этой области искусства непрерывно будоражат общественное мнение.

Язвительность нападок просветителей порой бывала чрезмерной и даже несправедливой — она зачеркивала и то, что в придворной опере имело подлинную художественную ценность. Но запальчивость критики пробуждала ответную активность театральных деятелей, и в опере при всей ее зависимости от придворных вкусов исподволь начались поиски новых, больше отвечающих современности выразительных средств и образов.

С начала века в Италии и Австрии появились сторонники улучшения литературной основы «оперы сериа», ратовавшие за большую упорядоченность и логичность действия. Правда, усилия их ограничились одним мероприятием: изгнанием из текста либретто комических персонажей и ситуаций. Только в уступку вкусам широкой публики комические эпизоды, превращенные в самостоятельные интермедии (уже не имевшие никакой связи с основным действием), исполнялись на сцене в дополнение к опере, выдержанной в «новом духе». Существенные преобразования в структуру итальянского либретто внес в 30-х годах даровитый поэт (и одновременно музыкант) П. Метастазियो, итальянец, много лет проработавший при австрийском дворе. Отсюда его либретто (он называл их «музыкальные драмы») расходились по всей Европе, получая восторженное признание композиторов всех тех стран, где утвердилась итальянская опера. Умение искусно строить сюжет, плавно сплетая нити сложной интриги и сообщая облику мифологических или античных героев «чувствительные» человеческие черты, поэтическая одухотворенность текста в монологах, свобода и изящество диалога делали его либретто своеобразным произведением литературного искусства, способным произвести впечатление даже вне музыкального воплощения. Но композиторы и певцы больше всего ценили его музыкальное чутье и знания, позволявшие Метастазियो точнейшим образом отбирать выгодные для музыки драматические и поэтические средства.

Однако на изменение традиционной тематики и установившейся общей структуры оперы Метастазियो не решился. Не отваживались на это и жаждавшие реформ композиторы, его современники, независимо от того, ка-



салось ли это французской «лирической трагедии» или итальянской «оперы сериа».

Поколебать в этом отношении устои придворной оперы было столь же безнадежно, как изменить характерный патетический строй вокальных партий. Virtuозное мастерство певцов имело еще множество убежденных поклонников в разных слоях общества. Аристократия же любую попытку посягнуть на ее вкусы, видоизменить сложившийся облик оперного спектакля встречала в штыки. Мирясь с некоторыми новшествами в либретто, она упорно отвергала их в музыкальной концепции оперы. Об этом красноречиво свидетельствуют испытания, выпавшие на долю двух великих композиторов, выступивших с реформаторскими начинаниями в 20—30-х годах XVIII века, — Ж. Ф. Рамо и Г. Генделя.

Гендель рано покинул родину и, получив признание сначала в Италии, затем в Англии, начал свою борьбу за обновление оперной героини на чужой земле и в рамках иноземной (итальянской) оперы. Деятельность Рамо, поздно вступившего на оперное поприще (в 50 лет), протекала на родине (Франция) и опиралась на отечественную драматургию — французскую лирическую трагедию. Различие исходных позиций усугублялось национальными чертами, присущими дарованию обоих композиторов: оттенки галантности и рационалистичности в музыкальном языке Рамо, изящество танцевальных форм в его произведениях резко контрастировали с тяготением Генделя к крупным мазкам, к фресковости, к весомости хоровых форм в построении сцен.

Но были и черты общности, направлявшие поиски композиторов по определенному руслу. Важнейшая из них — творческая универсальность, свойственная обоим, широкий охват различных областей музыки (органной, хоровой, оркестровой, камерной), культивируемых наряду с оперой. Решая оперные проблемы, и Рамо, и Гендель подходили к ним во всеоружии тех открытий, которыми так богата была их концертная деятельность. Отсюда серьезность, значительность, драматизм, которые они стремятся «привить» оперным сюжетам и образам, углубленная трактовка оркестровых партий и повышенная экспрессивность некоторых эпизодов в вокальных. И хотя ни Рамо, ни Гендель не видоизменяли традиционной структуры «оперы сериа» и «лирической трагедии», их поразительные находки предваряют драмати-

ческие приемы гораздо более позднего времени.

Тем горше было им встретить оппозицию или прямое противодействие современников. Против Рамо восстали не только «люллисты», то есть ревнители неприкосновенности старой традиции, объявившие его музыку чересчур ученой и «проитальянской» (поскольку Рамо кое-где осмелился объединить французскую декламацию с пластичностью итальянской мелодики), но даже проповедники нового — энциклопедисты. Те считали, что Рамо, восстановивший «лирическую трагедию» взамен галантных миниатюр его предшественников, пошел вспять, и это делало их слепыми и глухими ко всем новшествам. В конце концов Рамо, устав обороняться, с середины 40-х годов стал писать только оперы-балеты.

Еще хуже пришлось в Англии Генделю: передовая буржуазия возненавидела его как одного из самых видных и активных «итальянцев», завладевших национальной сценой; аристократия же ополчилась против его реформ — ей нужны были развлечения, а не героика, и в противовес оперному предприятию, руководимому Генделем, она организовала свою «великосветскую оперу», приглашая соперничавших с ним итальянцев-композиторов и примадонн. Наконец, английские просветители так же близоруко оценили его драматургию как «антинациональную», а потому и вредную, как парижские — драматургию Рамо.

Целых двадцать лет (с 1720 г. по 40-е годы) боролся Гендель со своими противниками, стараясь сохранить «королевскую академию музыки» (так именовалось его лондонское предприятие) как необходимую базу для его реформаторских начинаний; двадцать лет писал и ставил оперу за оперой, стремясь вдохнуть новую жизнь в застывшие черты итальянской героики: драматизировал ее сюжеты и образы, придавал высказываниям героев ту глубину и страстность, к которым тяготел со времен Гамбурга, создавал поразительной красоты и волнующие своей выразительностью мелодии, но все было тщетно.

Трижды терпело крах его предприятие, и трижды он героически его восстанавливал, пока не убедился в бесплодности своих попыток и не обратился к другому, концертно-драматическому жанру — оратории. И только тут возник подлинный контакт его с широкой английской аудиторией.

Характерно, что первой открыла Генделю глаза на

ложность его положения как оперного композитора остроумная пародия на итальянскую, и больше всего именно его, генделевскую драматургию; пьеса эта, появившаяся на сцене драматического театра Линкольн ин Фильдс в 1728 году, была уснащена специально подобранными песнями и танцами и называлась «Опера нищего». Текст ее принадлежал драматургу Дж. Гею, музыка — композитору Дж. Пепушу. Сюжет из жизни воровского мира Лондона пародировал ситуации и образы, типичные для опер Генделя, в ту пору тщетно борovéhoся против своих недругов.

Сенсация, вызванная «Оперой нищего» во всех слоях лондонского общества, нанесла острейший удар начинаниям Генделя. Но и самому композитору показала, насколько чужд широкой аудитории Англии мир иноземного придворного искусства, как велика у нее тяга к реальному воплощению житейских и социальных конфликтов. Эта «балладная», то есть песенная опера, построенная на народных уличных мелодиях, не только молниеносно завоевала всеобщее признание, но и заложила первый камень английской музыкальной комедии.

В Италии новый комедийный жанр возник иначе: он сложился в недрах самой оперы сериа. Истоки его следует искать в комических интермедиях и забавных бытовых сценках, которыми итальянские композиторы развлекали публику на протяжении всего XVII столетия. Со временем подобные интермедии все больше обособлялись от основного действия, а в начале XVIII века усилиями просветителей были вытеснены в антракты. Но выиграла от разделения главным образом комедийные сцены: освободившись от обременительной связи с богами и героями, они с каждым годом становились все жизненнее и самостоятельнее, постепенно превращаясь в маленькие музыкальные комедии.

Одна из таких интермедий — «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, увидевшая свет в Неаполе в 1733 году, — и стала родоначальницей комедийного оперного театра. В этой миниатюрной пьесе было всего три роли (причем одна из них — мимическая, без текста), да и сюжет не отличался сложностью: бойкой молоденькой служанке хитростью удастся женить на себе ворчуна-хозяина. Вот и все. Но действие развивалось здесь так живо и непринужденно, музыка воплощала его с таким изяществом и остроумием, что интермедия Перголези имела

ошеломляющий успех. Она совсем было затмила собственную его серьезную оперу, в антрактах которой исполнялась.

С целью избежать невыгодного соперничества «Служанку-госпожу» стали давать отдельно, в качестве самостоятельного спектакля; затем к ней присоединились другие понравившиеся интермедии, и вскоре в Неаполе возник новый театр комической оперы — «Оперы-буффа», как ее называли итальянцы. Репертуар его состоял из популярных пьес на злободневные бытовые темы. Наряду с традиционными комическими персонажами — придурковатыми солдатами или крестьянами и бойкими слугами — в них действовали герои сегодняшнего дня: корыстолюбивые монахи и плутоватые чиновники, ловкие адвокаты и трусливые трактирщики, скряги купцы и мнимые смиренницы — их жены и дочери; казалось, весь пестрый люд, населявший Неаполь и говоривший на колоритном местном наречии, оказался перенесенным на оперную сцену.

В этих остро, хотя порой и схематично, намеченных фигурах легко угадывалось сходство с характерными «масками» итальянской народной комедии — Арлекином, Панталоне, Коломбиной, Капитаном, и эта связь с народной традицией еще больше способствовала успеху молодого предприятия.

С чисто музыкальной стороны новый жанр тоже имел крепкую опору: строение сцен, форма арий, речитативов, увертюры, мастерство певцов — все это было заимствовано из арсенала серьезной оперы. Но унаследованное богатство служило теперь иным целям. В опере-буффа композиторы имели дело с энергично развивающимся действием и скупой, но четко обрисованными комедийными характерами. Вместо патетических монологов со сцены нового театра зазвучали легкие задорные арии, в мелодиях которых легко было узнать мотивы неаполитанских песенок, пышные колоратуры сменила бойкая скороговорка, в которой дикция ценилась не меньше, чем чистота интонации, — комедийный текст надо было уметь подать слушателю. В подобном спектакле «сухой» речитатив мог подчас быть сценически более выразителен, чем ария, а ансамбли заняли в нем едва ли не ведущее место, особенно в сценах, где столкновения действующих лиц принимали острый характер. Тут каждой из вокальных партий авторы старались придать характерную ок-

раску. Такую «действенную» трактовку ансамбля мы встречаем уже в «Служанке-госпоже» Перголези, где композитор в дуэте Уберто и Серпины воплотил дерзкую попытку служанки завлечь в свои сети хозяина. Сначала бойкая девчонка терпит поражение, но потом ей все же удается смутить покой противника, и роли меняются: хозяин растерян, а служанка наступает все смелее и настойчивее. Контрастное строение их партий в дуэте как бы предreshает исход этого неравного поединка.

Действенное начало предъявило певцам новые требования: им предстояло стать певцами-актерами, научиться создавать такие же характерные, бытовые образы, какие издавна утвердились на драматической комедийной сцене. С иных позиций стала оцениваться и манера пения. Особенно заметные изменения произошли в мужских партиях: сопранисты и альтисты, исполнявшие в операх сериальные главные партии (богов и героев), здесь, в бытовых условиях, не могли быть использованы. Композиторы обратились к естественным мужским голосам — басам и тенорам, которые обычно пели в хоре или исполняли маленькие комические роли в интермедиях. Теперь и им предстояло достичь вершин виртуозности. Все это раскрывало перед оперой новые перспективы и ставило новые задачи. На протяжении нескольких десятилетий в Италии сложилась целая школа мастеров буффонного стиля, композиторов и либреттистов, чутко улавливавших веяния современности.

Стараясь запечатлеть характерные черты своей эпохи, композиторы ревностно расширяли круг сюжетов и образов. Незамысловатые столкновения героев вскоре уступили место хитро задуманной интриге и более сложной обрисовке взаимоотношений действующих лиц. В 60-е годы в центре событий нередко оказывалась уже не столько комедийная, сколько лирическая влюбленная пара. Действовала она заодно с типичными буффонными персонажами, но чувства ее и поведение отличались большей утонченностью. Это была дань сентиментальному направлению, господствовавшему в литературе. Одна из самых популярных в ту пору итальянских комических опер — «Добрая дочка» Н. Пиччинни — была написана по мотивам нашумевшего английского романа «Памела» Ричардсона.

В 80-годы опера-буффа по виртуозности вокального и оркестрового языка, по смелости сценических при-

емов далеко опередила свою одряхлевшую соперницу — серьезную оперу и теперь, подобно той, властвовала на европейских сценах. Произведения Паизиелло, Сарги, Чимарозы вызывали одинаковые восторги у слушателей самых различных стран.

Франция познакомилась с оперой-буффа в 1752 году во время гастролей одной из итальянских трупп на сцене королевского театра в Париже. Первая же постановка — «Служанка-госпожа» Перголезе — вызвала бурную полемику. Прогрессивная часть французской публики во главе с Жан-Жаком Руссо восторженно приветствовала создателей нового жанра, дерзко бросающего вызов традициям придворной оперы. Но консервативная часть была предельно возмущена. Дело доходило до ожесточенных схваток не только в журнальной полемике, но и непосредственно в театре, между зрителями.

Руссо яростно выступал в печати в защиту итальянских новаторов, он даже сам сочинил текст и музыку первой французской комической оперы «Деревенский колдун», используя в ней формы отечественной песни и романса. Но переспорить консерваторов ему не удалось: указом короля итальянские актеры как возмутители общественного спокойствия были изгнаны из пределов Франции. Казалось бы, «войне буффонов» (как окрестили французы эту театральную схватку) пришел конец.

На самом же деле изгнание гастролеров только способствовало развитию национальной французской комической оперы. Зародилась она, правда, не в музыкальном театре, а в ярмарочных балаганах, где исполнителями пьес нового жанра были бродячие актеры, перемежавшие разговорные диалоги с исполнением песен. Зато сценарии к ним писал знаменитый сатирик Лесаж, а в музыкальном оформлении участвовали известные композиторы, такие, как Дуни и Филидор. Начав с пародий на придворную лирическую трагедию, они вскоре перешли к более острой социальной тематике, чем дальше, тем сильнее овладевая вниманием широкой аудитории. Несмотря на жестокие притеснения, чинимые со стороны властей и деятелей придворного театра, комическая опера крепла быстро, привлекая все новые кадры драматургов, музыкантов, актеров. В 60-е годы здесь блистала супружеская пара Фавар: муж — драматург, режиссер и актер — внес много изобретательности в репертуар музыкального театра; жена, выдающаяся характерная актри-

са Жюстина Фавар, создала яркий тип французской женщины из простонародья.

В конце концов «ярмарочные комедианты» одержали блестящую победу: им была предоставлена возможность в отдельные вечера выступать на сцене итальянской «Комедии масок». Это был театр, давно и прочно обосновавшийся в Париже. Его актеры прекрасно владели французским языком, были очень музыкальны, обладали виртуозной техникой игры. Казалось бы, балаганным комедиантам нечего и думать о соперничестве с ними. Но получилось обратное: отечественные спектакли имели такой успех, что итальянцы стали постепенно уступать им свои позиции, а многие актеры перешли во французскую труппу. Кончилось тем, что театр полностью оказался в ее владении, получив название «Опера́ комик», то есть комической оперы. Под этим названием он существует и по сей день.

Утвердившись в правах, труппа вскоре создала прекрасно вышколенный коллектив певцов, способных исполнять вокальные партии любой сложности, не говоря уже об участниках балетных и хоровых сцен. В практике композиторов, создателей нового жанра, наряду с романсом и песней получили широкое развитие арии, ансамбли, балетные и хоровые сцены; особо активную роль приобрел и оркестр, которому нередко поручалось живописание картин природы. Но от разговорных диалогов французская комическая опера не отказалась: в тех местах, где итальянцы применили бы «сухой» или даже «аккомпанированный» речитатив, французские актеры говорят, а не поют.

«Смешанная» структура не способствовала той цельности музыкального впечатления, которой пленяли спектакли буффонистов, зато круг сюжетов, включенных в сферу комической оперы, благодаря участию слова, рос еще интенсивнее и смелее, чем в Италии. С конца 60-х годов в нем явно возобладал тип «серьезной комедии», нашедший во Франции талантливых истолкователей в лице композиторов П. Монсиньи и А. Гретри. Монсиньи, старший по возрасту, участвовал в становлении французской комической оперы с первых лет ее существования — писал музыку к фарсам, сказочным, идиллическим, бытовым спектаклям, но все больше тяготел к сюжетам, способным взволновать и растрогать зрителя. Успех его оперы «Дезертир», созданной на либретто

драматурга М. Седена в 1769 году, показал всю своевременность драматургии подобного рода.

Герой оперы — молодой солдат, влюбленный в девушку-односельчанку и разлученный с ней из-за причуды старой, благодетельствующей ему аристократки, совершает в отчаянии опрометчивый поступок, и только самоотверженная любовь девушки, чудом успевшей вымолить ему пощаду у короля, спасает его от казни. Эта стремительно развивающаяся сюжетная основа содержит ряд подлинно драматических ситуаций, потребовавших не только углубленной трактовки чувств и характеров «простых» людей, но смелого вторжения в область высокой оперной драматургии — введения сложно построенных арий, речитативов и ансамблей. Примечательно, что Монсиньи сохранил при этом роль гротескного персонажа (забулдыги и пьяницы, перебивающего своей болтовней трагическое объяснение влюбленных), тем самым как бы предвосхитив мысль Моцарта о взаимодействии контрастных начал в воплощении реалистических образов.

Еще дальше пошел в расширении рамок комической оперы А. Гретри, включив сюда элементы героические и обратившись к историко-легендарным сюжетам. Его «Ричард Львиное Сердце» на либретто Седена, появившийся в 1784 году, за пять лет до революции, открывает новую страницу в истории оперной героики, настолько естественно вырастает она из показа реальных обстоятельств и реальных человеческих отношений. Король-поэт, тайно и навеки заключенный недругами в тюрьму, любимая им Маргарита Наваррская и верный оруженосец Блондель, объединившие свои усилия для того, чтобы разыскать и освободить его из плена; люди из окрестных деревень, собравшиеся на праздник; девочка Лоретта, поверяющая старшему другу тайну своего сердца, — вот те сценические ситуации, в которых может звучать и рыцарская клятва верности Блонделя, и шутливый дуэт его с Лореттой, и ее признание, и шум праздничных сборов, и звуки битвы при освобождении короля. При этом Гретри обнаруживает черту, больше всего роднящую его с Моцартом, — органическое умение поэтизировать жизнь, подчас в самых обычных ее проявлениях.

Чайковский не случайно использовал в «Пиковой даме» (ему нужна была ария конца XVIII века для ста-



рухи-графини) лирическую арию Лоретты, смятенно признающейя Блонделю в закрывшейся в ее сердце любви.

Утонченность чувств конца XVIII века, которую Гретри вложил в уста Лоретты (в сущности, эпизодического персонажа в его опере), дала возможность Чайковскому перенести ее любовное признание в совсем иную, таинственную атмосферу спальни графини.

В XVIII веке мы находим смешанную структуру комедийного музыкального спектакля в ряде европейских стран — Австрии, Англии, Испании, Германии — всюду, где первоначальной опорой для молодого оперного жанра послужил театр драматический, вернее, те странствующие труппы, в репертуаре которых драматическое искусство объединялось с музыкальными, танцевальными, а то и цирковыми номерами. Начиная с XVII века множество таких трупп разъезжало по немецким землям, восполняя отсутствие «оседлой» театральной культуры (нищая, истощенная Столетней войной страна даже в XVIII веке не могла претендовать на развитие самостоятельного музыкального театра). Они-то и начали впервые культивировать зингшпиль — немецкую и австрийскую комическую оперу. Зародившись в середине XVIII века, она подверглась перекрестному воздействию английской и французской комической оперы и поначалу носила подражательный характер. Но уже в 60—70-е годы в зингшпилях И. А. Гиллера обнаружались характерные отечественные черты. Его непритязательные герои выражали свои чувства в таких же непритязательных песенках, звучавших наивно, свежо, с типичными для немецких крестьянских и городских песен интонациями.

Однако развитие зингшпиля в Германии шло заторможенно: мешали отсутствие стабильного театра, разобщенность профессиональных музыкальных сил, а еще больше пристрастие больших и малых княжеских дворов к иностранному искусству. Но насколько важна была эта молодая струя в отечественной театральной культуре, видно из того, что крупнейшие писатели эпохи, Гёте и Виланд, внесли свою лепту в создание либретто для немецкого зингшпиля. В бытность свою театральным директором Веймара Гёте сочинил три пьесы, рассчитанные на музыкальное воплощение. Что до Виланда, то его сказочные сюжеты дали обильную пищу немецким

и австрийским композиторам как современной ему эпохи, так и более поздней.

Значительно благоприятнее оказались общественные условия для развития зингшпиля в Австрии. Истоки его тоже были связаны с практикой народных актеров, но уже с начала века (1705 г.) одна из лучших странствующих трупп под руководством Йозефа Страницко-го, выдающегося народного комика, сумела обосноваться в Вене и отстоять для себя постоянное помещение. В репертуаре ее были разного рода импровизированные представления — драмы, трагикомедии и комедии с пением и танцами. В 40-е годы, особенно после объединения труппы с актерами итальянской «комедии масок», тоже укрепившейся в Вене, представления эти превратились в полноценные музыкальные спектакли.

Зингшпили профессиональных композиторов Й. Гайдна и К. Диттерсдорфа во многом питались достижениями венской народной комедии, ее юмором, меткостью бытовых наблюдений, богатством фольклорных мелодий и тем типично венским «уличным» колоритом музыкальной речи и говора, который побеждал все итальянские наслоения. В 60—80-е годы появились и первые зингшпили Вольфганга Моцарта, гениального представителя австрийской музыкальной культуры. Самый ранний, «Бастиен и Бастиенна», был написан еще Моцартом-подростком и предназначался для домашнего спектакля в доме доктора Месмера, знаменитого венского врача и мецената; другой, «Похищение из сераля», созданный для Бургтеатра в 1782 году, ознаменовал зрелость расцвета моцартовского дарования и явился первым классическим образцом отечественной драматургии.

Зингшпиль этот предназначался для впервые открытого в Вене национального музыкального театра. В конце 70-х годов в результате общего национального подъема при городском и придворном театре (Бургтеатр) была создана оперная труппа, дававшая спектакли на родном языке. Для отечественных композиторов и исполнителей на некоторое время открылось широкое поле деятельности. Но патриотический пыл императора, побудивший его открыть национальную оперу, оказался недолговечным. Через три года он вновь предоставил столичную сцену итальянским труппам, и тот же Моцарт принужден был писать для иноземных актеров. Однако опыт «Похищения из сераля» не пропал даром: в своей

новой опере — «Свадьба Фигаро» (1786) — композитор сумел объединить достижения австрийского и итальянского театров. Он создал оперу с итальянским текстом и речитативами на итальянский манер, но в этой иноземной оболочке возникли образы, обнаружившие подлинно национальный характер. Венский мягкий юмор и склонность Моцарта поэтизировать окружающий быт придали его героям неповторимо индивидуальные очертания. Обилие тончайших оттенков душевной жизни и смелое проникновение композитора в противоречия современной психологии резко отграничили венскую музыкальную комедию от итальянской оперы-буффа, несмотря на сходство отдельных деталей письма.

Если поставить Фигаро Моцарта рядом с значительно позднее возникшим Фигаро Россини, то ясно можно ощутить различие национальных характеров и приемов их обрисовки. Даже в кульминационной своей арии «Мальчик резвый» герой Моцарта не ошеломляет ни скороговоркой, ни блеском темперамента: он приветлив и добродушно ироничен в начале арии, когда подтрунивает над незадачливым Керубино; в конце же ее, воодушевившись картиной лагерной жизни, обнаруживает мужественную энергию и живую фантазию.

Поэтическая трактовка Моцарта сообщила новые черты не только традиционному образу служанки Сюзанны (особенно ее арии в саду), но и второстепенному персонажу — Керубино — взбалмошному молоденькому пажу, влюбленному едва ли не во всех женщин на свете. Юношеская порывистость и непосредственность, воплощенные в его пылкой арии, рисуют образ отнюдь не юмористический, а скорее лирический.

Таким образом, в «Свадьбе Фигаро» развлекательное начало гармонично объединилось с внутренней значительностью замысла. Это был решительный шаг к коренной реформе комедийного жанра, к преодолению его узкобытовых рамок.

Моцарт уже давно тяготился условным разграничением «высокого» и «низкого» жанров и в свободном смешении музыкально-сценических приемов видел наилучшее средство передать многообразие человеческих отношений и характеров. В замысле «Дон Жуана» (следующей его оперы, 1787) трагическое и комедийное начало получили, наконец, равные права. Старинная легенда о каменном госте подсказала Моцарту смелое решение — напи-

сать оперу в традициях австрийской народной комедии<sup>1</sup>, где героиня и гротеск отлично уживались друг с другом. Решение это диктовалось прежде всего смыслом легенды, в которой эгоистическая жажда личной свободы вступала в непримиримое противоречие с идеей нравственного долга (так во всяком случае истолковал ее смысл Моцарт). Да и самый сюжет, необычные его ситуации нуждались в контрастном сценическом воплощении. Бурные любовные похождения Дон Жуана, страдания соблазненных им женщин, зловещее появление статуи Командора в разгар вечернего пира и трагическая гибель героя — все побуждало композитора расширить границы жанра. И он действительно сумел использовать в «Дон Жуане» палитру оперных красок во всем ее объеме — от буффонной скороговорки и увлекательных танцевальных мелодий до патетической колоратуры и строгой, почти церковного склада речитативной декламации. Это смешение приемов придало бытовым образам оперы пленительную многогранность, а драматическим — трагедийную значительность. Самая структура оперы в силу философской широты замысла приобрела несвойственную комедийному жанру монументальность.

Так обозначились очертания нового реалистического жанра — оперы-легенды, объединившей философскую обобщенность замысла со стремительностью действия, бытовую достоверность образов с фантастикой и трагическое начало с комедийным.

Завершил Моцарт свой путь драматурга созданием национальной сказочной оперы — жанра, родственного его «Дон Жуану», но все же самостоятельного. Сказка свободна от конкретных исторических, географических и бытовых «примет», от которых отнюдь не свободна легенда. Ее герои живут «некогда», в «некоем царстве», в условных дворцах или в столь же условных хижинах, в то время как реальные герои легенды действуют в реальной обстановке. Самые образы сказочных героев не имеют индивидуальных черт, являясь скорее

---

<sup>1</sup> В театре народной комедии спектакль «Дон Жуан» разыгрывался уже в течение 200 лет. Именно отсюда он во второй половине XVIII века перекочевал в оперу-буффа. На итальянской сцене 80-х годов сюжет этот был в большой моде, но решался в чисто комедийном духе. Одно из таких итальянских либретто, видимо, и внушило Моцарту мысль создать своего «Дон Жуана».

обобщением положительных или отрицательных свойств человеческого характера. (Не случайно в большинстве сказок существуют только условные социально-возрастные обозначения — принц, королева, царевна, пастух, солдат, свинопас, старик и т. д.)

Но эта предельная обобщенность отнюдь не является недостатком жанра. Сказка, подобно песне, отбирает все самое бесспорное, характерное, типическое в жизни народа, являясь кратким выражением его философии и эстетики. Отсюда ее лаконизм, отточенность положений и образов. Отсюда и емкость ее идейного содержания: ведь та же извечная тема борьбы добра и зла рождала и продолжает рождать множество оригинальных сказочных мотивов, не говоря уже о бесчисленных знаковых и все же новых вариантах.

Один из таких поэтических вариантов лег в основу последнего шедевра Моцарта — «Волшебной флейты» (1791). В своем тяготении к сказочному началу Моцарт не был одинок: и итальянская, и французская комические оперы охотно имели дело с чертями, дүхами, феями и всякого рода чудищами. Но по музыкальной обрисовке эти неземные существа ничем не отличались от бытовых персонажей, и участие их в комедийном действии носило сугубо развлекательный либо же дидактический характер.

В предреволюционные десятилетия появилась иная тенденция: сказочные и экзотические сюжеты использовались художниками для того, чтобы в иносказательной форме высказать оппозиционные мысли и настроения. Этим объясняется все растущая к концу века популярность многочисленных фантастических повестей, где под видом «восточных» правителей рисовались идеальные государственные деятели будущего. В опере Моцарта во всяком случае фантастика приобретает именно такое звучание: не порывая с комедийной традицией, композитор, вновь опираясь на достижения народного театра, ищет сближения с оперной героиней.

Можно только удивляться гениальной интуиции Моцарта, сумевшего в неприкосновенности перенести стилистические особенности сказочного жанра на оперную сцену: здесь все проще, прозрачнее, гармоничнее, чем в «Дон Жуане», и в то же время обладает не меньшей живописностью; формы лаконичны, язык обобщенный. Народная песня, хорал, короткая лирическая или

бравурная арии — вот выразительные средства, которыми Моцарт характеризует своих героев. Средства эти типические, да Моцарт и не пытается показать душевный мир героев столь сложным и многогранным, каким его показывал в «Дон Жуане». Здесь он акцентирует только одну какую-то сторону, одну ведущую черту характера, противопоставляя своих персонажей друг другу с чисто сказочной прямолинейностью. Так, образу идеального правителя — мудрого, великодушно-го Зарастро противостоит в опере образ лживой, мстительной царицы Ночи; поэтическим образам влюбленных — благородному Тамино и пылкой, прямодушной Памине — противостоит комическая пара, словно только что сошедшая с балаганных подмостков: птицелов Папагено, добродушный болтун и хвастунишка, и его веселая подружка Папагена.

И все-таки эти образы так же далеки от схематизма, как далеки от него народные сказки. Героев «Волшебной флейты» выручает полнейшая непосредственность, искренность поведения и чувств, лирический юмор и столь характерная для сказочных образов национально-народная окраска. Отнюдь не схематичен и идейный замысел оперы: в годы, когда идеи братства и равенства распространились по всей Европе (1791), лебединая песня композитора воплотила заветную мечту его современников о царстве разума, мира и свободы.

\* \* \*

Итак, философская направленность последних опер Моцарта была явлением отнюдь не случайным. Назревавшее во Франции революционное движение, взбудоражив общественную мысль, вновь привлекло внимание большинства передовых художников к решению философских и эстетических проблем и заставило их искать новые пути к осуществлению героических замыслов. Интерес к «серьезной» тематике наметился еще с середины века, но попытки композиторов обновить традиционную мифологическую оперу по-прежнему были тщетны: частичные изменения не в силах были ее оздоровить; нужен был решительный удар, способный до основания потрясти обветшавшее здание придворного театра.

Удар этот нанес старший соотечественник Моцарта — венский композитор Кристоф Глюк. Прославленный художник, великолепно владевший «высоким» оперным стилем (но не пренебрегавший и комедийным жанром), он в начале 60-х годов XVIII века объявил беспощадную войну роскоши и развлекательным тенденциям придворного театра. Лозунгом его стали жизненная правда, простота и естественность. В своих новых операх он проводил эти принципы неуклонно, отказываясь от всего, что напоминало увлечение аристократии театральной мишурой. Он отказался от запутанной интриги, от грандиозных декоративных сцен — битв, наводнений, землетрясений, только внешней помпезностью потрясавших публику, отказался от изысканных колоратур, украшавших арии на протяжении больше столетия. Все свое внимание Глюк перенес на внутренний мир действующих лиц, обрисовывая его с суровой простотой, соответствующей духу античного искусства. В его спектаклях музыка подчинена была драме. Таким образом, принцип, провозглашенный когда-то флорентийскими композиторами, вновь возродился в 60-е годы XVIII века на венской сцене; примечательно, что сюжет, избранный Глюком для решающего боя с придворными традициями, был тот же «Орфей», с которого когда-то на рубеже XVI и XVII веков и началось развитие оперы.

Просто, скупо и предельно выразительно воплотил композитор трагическую историю легендарного певца древности. Ни одной лишней сцены, ни одного декоративного штриха, ни одного персонажа, не имеющего отношения к основной драматической линии, нет в этой опере. Лаконичные, песенного типа арии и выразительные речитативы чередуются здесь с хоровыми сценами, представляющими подлинно новое слово в оперном искусстве. Хор и балет живут в «Орфее» активной сценической жизнью, не только украшая действие, но деятельно в нем участвуя. Это — либо подруги и друзья Орфея, оплакивающие Эвридику и совершающие над ней похоронный обряд, либо грозные фурии, в диком танце преграждающие герою вход в подземное царство, либо, наконец, легкие бесплотные тени, утешающие Эвридику в Елисейских полях.

Строгая целесообразность музыкально-сценических приемов и безыскусственный драматизм языка сделали в ту пору «Орфея» действительно произведением уни-

кальным. Опера эта и до сих пор волнует поэтичностью и классической ясностью образов и форм.

Новаторство Глюка, нашедшее еще более отчетливое выражение в последующих его операх — «Альцесте», «Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Тавриде», произвело целый переворот в сфере музыкальной драматургии. Реформа его получила в 70-е годы широкое признание в Париже (Глюк приехал туда в 1774 году и провел в столице Франции двенадцать лет, упорно отстаивая свои принципы и тем самым вызывая ожесточенную полемику в прессе) и с тех пор стала краеугольным камнем в создании новой героической оперы. На нее опирались композиторы времен французской революции — Керубини, Лесюэр, Мегюль, создавая захватывающие музыкальные спектакли, в которых отражался бурный дух революционных дней. Она же подсказала Бетховену возвышенные образы его «Фиделио». Да и много позднее в музыкальных драмах Вагнера, этого бунтаря-титана второй половины XIX века, мы найдем отчетливые следы воздействия взглядов и принципов Глюка.

Но победа далась Глюку нелегко. Противники его реформы мобилизовали все противостоящие ему силы, чтобы ослабить воздействие драматургии на парижан. Цитаделью традиционной трактовки античных сюжетов все еще оставалась итальянская опера сериа, и среди блистательных ее представителей — Дж. Сарти, Г. Траэтта, Н. Пиччинни, А. Саккини — трудно было бы предположить сторонников новаторства венского мастера. Поэтому в Париж был специально приглашен знаменитый Н. Пиччинни в надежде, что он возглавит группу противодействия Глюку. Сразу по его приезде (1776 г.), действительно, разгорелась «война глюкистов и пиччиннистов», еще более яростная и длительная, чем предшествовавшие сражения 30-х и 50-х годов («война рамистов и люллистов» и «война буффионов»). Однако прославленный автор «Доброй дочери» не оправдал возложенных на него надежд: испытав могучее воздействие дарования и личности Глюка, Пиччинни не принял участия в войне и открыто признал значение совершенной Глюком «революции в опере». Однако следовать за ним он все же поостерегся, возможно, учитывая несовместимость собственной творческой индивидуальности с глюковской.



Проблема эта не стояла, видимо, ни перед Саккини, решительно примкнувшим к «глюкистам» в бытность свою в Париже (начало 1780-х годов), ни тем более перед Сальери: восприняв эстетическую концепцию Глюка в молодые годы<sup>1</sup>, он оставался верен ей всю жизнь. Но как ни восприимчивы были последователи Глюка к его достижениям, никому не удалось достичь той одухотворенности и внутреннего величия, которые были присущи его образам. А без этого античный мир терял свою привлекательность для современного зрителя. Он уже не отвечал его душевным запросам ни в Италии, ни тем более во Франции, где с тревожившей всех быстротой назревали революционные события.

---

<sup>1</sup> Встреча его с Глюком произошла в Вене, куда Сальери приехал шестнадцатилетним юношей.



## Беседа третья Оперные жанры XIX века

Новую эпоху, породившую и новые оперные жанры, определили бурные события французской революции. Они изменили не только социальный строй Франции, устойчивые черты ее быта и сословных взаимоотношений, но предъявили искусству небывалое требование: служить не избранной публике, а революционным массам. И оно действительно вышло из дворцовых стен на улицы и площади, заговорило мощным и в то же время доступным для всех языком. Перемены эти коснулись и музыкального театра, переживавшего волнующие и критические дни: опера уже не мирилась с привычными понятиями героического или комедийного спектакля — ее образы, сюжет и язык тоже должны были отвечать тем необычным переживаниям, которыми были охвачены массы. Это остро сознавали и маститые, признанные композиторы Франции, такие, как Гретри или выдающийся симфонист Госсек, так и молодой, но уже прославившийся в Европе итальянец Керубини, наконец, и представители молодого поколения отечественных музыкантов — Меюль, Лесюёр, Бертон. Общими усилиями стремились они найти путь к сердцам новой зрительской аудитории.

Внимание их прежде всего обратилось к тираноборческой тематике, которая истолковывалась ими свободно, со включением в сюжет авантюрных элементов. Так родилась «опера спасения» — героический жанр, где действие развивалось необычайно стремительно и бурно, а герои, подвергаясь бесчисленным опасностям, не раз оказывались на краю гибели. При этом герои были людьми обычными, только волевыми, смелыми и сильными духом. Это и помогало им преодолевать драматические препятствия, стоявшие на их пути.

Подобные сюжеты потребовали и музыкального воплощения более яркого, патетичного, способного потрясти и увлечь аудиторию: в оркестре появилось увлечение необычными тембрами и красками; вокальные партии обогатились потоком волнующе-драматических интонаций и бурными ритмами, потребовавшими от певцов несравненно более темпераментного исполнения. Принадлежали ли герои опер Керубини к античному миру («Медея»), были ли это поляки, боровшиеся с тиранией вельмож в пору татарских набегов («Лодоиска»), или современные люди, вовлеченные в водоворот революционных событий во Франции («Водовоз»), они проявляли себя как мужественные борцы с деспотизмом и несправедливостью.

Во всем этом уже зрели черты будущего романтического театра, которому предстояло завоевать в XIX веке европейскую оперную сцену.

\* \* \*

Становление романтической оперы началось с первых же десятилетий нового XIX века. Характерные черты ее обозначились не сразу: поначалу композиторы широко пользовались теми жанрами, которые унаследовали от классиков XVIII века, лишь по-новому их расцветившая и насыщая той динамичностью, которая порождена была революцией во Франции, но получила отражение в оперной практике всех европейских стран.

Немалую роль, особенно в начальный период развития романтической оперы, играл комедийный жанр. Мы и в XIX веке встречаем классические его образцы, сложившиеся в эпоху Просвещения: итальянскую буффа, французскую комическую, немецкий зингшпиль со всеми их типическими особенностями. Но все больше проявляются в них приметы нового времени — романтизируются сюжеты, где наряду с бытовыми элементами видно тяготение к сказочности: характеры героев и среда, в которой они действуют, получают все более отчетливую национальную окраску; все более конкретными становятся их окружение, быт, сложившиеся взаимоотношения, а вместе с тем на сцене и в музыке все шире утверждается фольклорное начало — народные песни, танцы, обряды. Это сообщает красочность, поэтическую

приподнятость даже самым обыденным сюжетам и ситуациям.

Меньше, чем в других европейских странах, сказались эти изменения на драматургии и стиле итальянской оперы-буффа, возможно потому, что она с момента зарождения была теснейшим образом связана с уличным городским фольклором, и типичные его попевки исстари являлись основой музыкальных характеристик буффонных героев.

Мы и в «Севильском цирюльнике» Россини (1816) узнаем знакомые типы и знакомый бытовой конфликт: все так же счастью влюбленной пары противодействуют скряга-опекун и его лукавый пособник (на сей раз это монах — пьяница, вымогатель и плут); помогает же влюбленным бойкий и умный слуга — цирюльник Фигаро. И хотя перед нами уже не «маски», а реальные человеческие характеры (Фигаро, Розина, Альмавива) или романтически острый сценический шарж (Дон Базилио), хотя музыка Россини по меткости и богатству интонаций, виртуозности, динамичности несравнима с искусством ранних опер-буффа, здесь с прежней непринужденностью звучат лирическая народная песня, бойкая скороговорка и темпераментные итальянские танцевальные мелодии. В этом можно убедиться, вспомнив многие сцены оперы, в частности блестящую «выходную» арию Фигаро, ритм и мелодика которой тесно связаны с неаполитанской тарантеллой.

Но как ни был Россини привержен к искусству своих предшественников-буффонистов, в духе которых он создал и свою блистательную «Итальянку в Алжире» (1813), и ряд других заразительно веселых опер, он после «Севильского цирюльника» создал комедийные оперы иного рода: в «Золушке» (1817) сугубо бытовые черты совмещаются с тонкой лирикой и детальной психологической обрисовкой действующих лиц, а в «Сороке-воровке» (1819) даже с элементами высоко драматическими. Эта новая романтическая разновидность комической оперы получила в Италии обозначение «семисериа», то есть «полусерьезная».

То же сочетание комедийного и серьезного, лиричного начала присуще в 20-е годы и французской комической опере эпохи реставрации, только с бóльшим уклоном в сторону фантастики, таинственности и необычных приключений. Правда, на поверку вся эта

таинственность оборачивается хитроумной выдумкой кого-либо из персонажей. Но волнение, порождаемое тайной, и вызванные ею суеверные страхи придают развитию сюжета напряженность и увлекательность. Сами названия опер подчас заранее заинтриговывают зрителей: «Белая дама», «Фра-Дьяволо» («Брат-дьявол»), «Черное домино», «Бронзовый конь» и др. Первая создана композитором Буальдье, остальные — Обером, непревзойденным мастером комедийного жанра, единовластно царившего на парижской сцене на протяжении 30—40-х годов.

«Белая дама», появившаяся в 1825 году, была одной из первых опер, связанных с рассказами о привидениях. Действие ее происходит в Шотландии, в деревне близ старинного графского замка, предназначенного к продаже с торгов ввиду отсутствия наследников. В округе ходят слухи о таинственной белой даме, являющейся в замке по ночам, встреча с которой грозит смертью. Тайну привидения накануне торгов раскрывает случайный прохожий — молодой солдат, только что отслуживший свой срок и ищущий работы. Заночевав в замке вопреки уговорам окружающих, он разоблачает «белую даму». Ею оказывается молодая девушка, воспитанница бывших владельцев имения. Цель мистификации — помешать бесчестно нажившемуся управителю замка приобрести его, пока не найдется наследник, в детстве пропавший без вести. Пообещав девушке помочь ей, солдат на аукционе поднимает цену замка так, что управитель от него отказывается. Но платить солдату нечем. И тут по счастливому стечению обстоятельств выясняется, что он-то и есть законный наследник, ребенком украденный цыганами. Во время ночного приключения герои успевают влюбиться друг в друга, и история с привидением заканчивается взаимным признанием.

Опера Буальдье завоевала сердца слушателей не только из-за таинственных ночных сцен, которым музыка композитора придала необычный тревожный колорит, но и благодаря живописной передаче картин сельского быта, обилию песенных элементов и меткости характеристик деревенского типажа. Сцена аукциона благодаря им производила сильнейшее комедийное впечатление.

Те же мотивы суеверного страха, на этот раз перед

неуловимым разбойником, носящим прозвище «Брат-Дьявол» из-за его черной монашеской одежды, придает особую остроту развитию сюжета в опере Обера «Фра-Дьяволо». Но там речь действительно идет о разбойнике (правда, благородном, грабящем только богатых и помогающем беднякам) и о рискованном состязании между ним и посланным задержать его карабинером — состязании в отваге, ловкости и великодушии. Действие разворачивается в гостинице, затерянной в горах, что дает возможность столкнуть лицом к лицу всех героев: сержанта и его возлюбленную, дочь хозяина гостиницы, Фра-Дьяволо с его ближайшими помощниками и только что ограбленных ими английских туристов — стареющую привередливую даму, убежденную в том, что мир создан для ее развлечения, ее трусливого мужа и элегантного маркиза, тоже туриста, ухаживающего за англичанкой и оберегающего ее драгоценности. Потом выясняется, что это и есть Фра-Дьяволо.

Эксцентричная обрисовка англичан-туристов, задушевная лирика отношений сержанта и его невесты, площадной юмор, характеризующий помощников Фра-Дьяволо, и рыцарские черты в его собственном облике, наконец, живописные картины ночи и рассвета в горах — все это сообщило опере характерный романтический облик. Она надолго стала образцом для новой разновидности французской комической оперы XIX века.

Однако первенство в разработке фантастического элемента принадлежало все же не Франции, а Германии и Австрии. Почин Моцарта предопределил здесь счастливую судьбу «волшебных» сюжетов и их роль в формировании новых романтических жанров. На этот раз инициатива принадлежала Германии, упорно стремившейся к сплочению своих художественных сил и проявлявшей повышенный интерес к жизни, быту и литературным памятникам своего народа. Обращение к миру народных поверий и легенд открыло перед ее композиторами сокровищницу еще неиспользованных оперой богатств: увлекательные сюжеты, созданные народной фантазией, многообразие национальных типов и характеров, красочность старинных обрядов и обычаев, тесно связанных с первоисточками песенного творчества. Все это стало достоянием сцены уже в начальных десятилетиях XIX века.

Одним из первых произведений, возвестивших на-

чало романтической эпохи в немецкой опере, был «Волшебный стрелок» К. М. Вебера, поставленный в Берлине в 1821 году. По структуре это был зингшпиль, и в трактовке отдельных сцен и образов в нем явно ощущалась преемственная связь с зингшпилями Моцарта. Но содержание оперы Вебера меньше всего напоминало о светлом юморе моцартовской «Волшебной флейты», скорее уж о демонизме «Дон Жуана». Сюжет автор заимствовал из чешского народного предания о «черном охотнике», в котором причудливо переплелись реальный быт охотников и крестьян средневековой Богемии и увлекательная, но мрачная чертовщина: злой дух леса Самиэль, адская охота, литье заговоренных пуль. Для воплощения этих контрастов Вебер нашел красочные музыкальные приемы, сообщившие бытовым сценам художественную достоверность (хоры охотников и девичьи хоры нельзя было отличить от подлинных народных песен), а фантастическим — живописность, обусловленную богатством и новизной оркестрового колорита: необычное использование тембров подчеркивало в них начало «потустороннее», таинственное, зловещее, усиливая присущий сюжету мелодраматический элемент.

В дальнейшем развитии немецкой романтической оперы комедийные моменты оказались почти совсем из нее вытеснены. Легкий, по-моцартовски светлый юмор свойствен только немногим сказочным операм (например, «Оберону» Вебера). Но это единичные, редчайшие явления на немецкой сцене. Основное место на ней занимают либо мрачная фантастика («Вампир» Г. Маршнера), либо бытовые и лирико-бытовые оперы, разнообразные по содержанию, темам и стилю, а также их антипод — жанр высокой легендарной драмы. Зародившись в творчестве того же Вебера («Эврианта», 1823 г.), жанр этот нашел высшее свое завершение в монументальных музыкальных драмах Вагнера.

\* \* \*

В области оперной героики с первых десятилетий XIX века проявилось подчеркнутое тяготение к патриотической тематике. Освободительное движение, охватившее почти все страны Европы и вызвавшее сильнейший патриотический подъем, породило у художников и

публики повышенный интерес к истории своего народа. Во всех странах начали выходить собрания отечественных преданий, с увлечением изучалась история средневековья; рыцарские романы и повести, равно как и произведения, затрагивавшие события более поздних веков, вновь стали популярными. Все это не могло не сказаться на оперных сюжетах. Черпая их из романтической литературы, композиторы населяли оперную сцену опозитизированными легендарными и историческими героями.

Общественную роль оперы в патриотическом подъеме народа, в пропаганде идей его объединения и освобождения от иноземной власти трудно переоценить. В Италии, находившейся под тройным гнетом Испании, Франции и Австрии, равно как и в Германии, раздробленной на множество карликовых государств, всецело подчиненных своим деспотическим правителям, население не имело даже общего языка: диалекты одной области были подчас непонятны жителям другой. Музыкальный театр обладал той силой эмоционального воздействия, которая способна была объединить и воодушевлять все население страны — его язык был общим, всем понятным языком. Поэтому в течение многих десятилетий опера играла едва ли не ведущую роль в художественном самоопределении многих европейских народов.

Особенно велико было ее значение там, где велась напряженная борьба за независимость. Не случайно Италия, восставшая против иноземного гнета, уже в первой четверти XIX века создала и утвердила на сцене жанр героико-патриотической оперы. Какой бы сюжет ни брали композиторы, к какой бы эпохе он ни относился, их воодушевляла борьба народа за свое освобождение. Призывы к единению, к борьбе с иноземными угнетателями открыто звучали в массовых сценах и хоровых гимнах, мелодии которых тут же подхватывались зрителями.

Начало патриотической героике положила рыцарская опера Россини «Танкред» (1813 г.). Дело в ней шло об освобождении гроба господня от иноверцев, но подразумевалась Италия, страдавшая в руках захватчиков. Та же драматическая идея воплощена и в последующих операх Россини — «Моисей» на библейский сюжет и «Магомет II, или Осада Коринфа», где в основу



сюжета были положены исторические события. Именно этой непосредственной связью с действительностью, как бы прямым обращением композитора к зрителям через своих героев, в большей мере объясняется бурная реакция аудитории на произведения такого рода.

Тот же Россини оказался одним из зачинателей историко-революционной оперы, первые образцы которой появились в преддверии июльской революции 1830 года. В ту напряженную пору внимание парижан привлекли две оперы, положившие начало драматической трактовке подлинных исторических событий. Одна из них, под названием «Фенелла, или Немая из Портичи» (1828), принадлежала французскому композитору Оберу, другая — «Вильгельм Телль» (1829) — великому Россини, занимавшему в ту пору пост директора итальянского театра в Париже. Обе были посвящены теме восстания поработенного народа против иноземного владычества. В «Фенелле» действовали неаполитанские рыбаки, восставшие в XVII веке против угнетателей испанцев, в «Вильгельме Телле» — швейцарские крестьяне, поднявшие оружие против австрийского наместника и его войск. Разумеется, о строгой историчности сюжета и здесь еще нельзя говорить, так как события народной жизни истолковывались авторами достаточно произвольно. Основное внимание композиторов уделено было судьбе вождя восставших — личности исключительной, резко выделявшейся из окружающей среды. Именно его романтическая фигура противопоставлялась угнетателям. Тем не менее наибольшим успехом у публики пользовались народные сцены, переданные с подкупающей красочностью и реализмом. Массовая сцена на рынке в «Фенелле» Обера, где рыбаки под видом свежего улова привозят в город оружие и раздают его повстанцам, а женщины, танцуя огненную тарантеллу, отвлекают внимание стражи, — действительно одна из самых захватывающих во всей опере.

Еще бóльшими достоинствами обладает «Вильгельм Телль», особенно его хоровые и ансамблевые сцены. В них композитор передал с поразительным мастерством колорит швейцарских народных песен и танцев, атмосферу жизни и быта гордого, сильного народа, его готовность пожертвовать жизнью ради свободы родного края. Главный герой воплотил в себе эти лучшие народные черты — безграничную отвагу, душевную неза-

висимость, любовь к отчизне. Россини сумел найти для него новые музыкально-сценические приемы: партия Вильгельма почти сплошь речитативна и при этом необычайно певуча и выразительна. Строгость и патетичность музыкальной речи, столь естественная для вождя восстания, в моменты, когда он размышляет о родине, о семье, общается с близкими, обретает особую тонкость и нежность интонаций. Свойственное ему душевное богатство приковывает зрителя к мыслям и действиям героя сильнее, чем сладостная кантилена или бурная экзальтация в проявлении любовных чувств, характерные для молодых героев оперы, — сподвижника Вильгельма, горца Альфреда и племянницы австрийского наместника Матильды.

Романтическое начало проявилось в этой опере не только в подчеркнутой народности образов и бережном использовании фольклора, но и в живописании природы, впервые занявшей в творчестве Россини такое значительное место. С ним связаны новое содержание и форма увертюры, построенной на свободном последовании живописных картин: за вступлением со знаменитым соло виолончелей, воплотившем скорбные размышления о судьбе народа под гнетом иноземцев, следуют картины «Гроза», затем «Утро в горах» с перекличкой пастушьих рожков. А заканчивает увертюру виртуозный в своей стремительности победный марш освобождения.

В Италии публика, воодушевленная идеей народного освобождения, принимала подобные оперы особенно горячо. Бурю восторженных чувств вызвала «Норма» Беллини, появившаяся позднее, в 30-годах. Действие в ней происходило в эпоху Древнего Рима, но итальянцы легко переносили ситуацию оперы в современность и реагировали на восстание угнетенного кельтского племени с пылкостью людей, в душе которых затронуты самые чувствительные струны.

\* \* \*

Не менее существенную роль в формировании романтического музыкального театра сыграл жанр исторической оперы. Возникнув в 30-е годы XIX века (то есть в момент расцвета романтической драматургии), она в своем развитии тоже тесно связана с освободительным движением эпохи. Правда, к историческим ге-

роям или даже событиям композиторы обращались и раньше, еще в придворных спектаклях XVII — XVIII века, но сюжеты такого рода трактовались так же условно, как и сюжеты мифологические. В них видели главным образом удобный повод показать картины битв, турниров или же пышных придворных церемоний.

Естественно, что в исторических операх хоровые сцены играли большую роль. Особый блеск придал им французский композитор Мейербер, выступивший в 1835 году в Париже с «Гугенотами». Произведение это так поразило музыкальный мир, что автор его был объявлен бесспорным родоначальником исторического жанра. Взяв сюжет из эпохи кровопролитных религиозных войн, он действительно показал на сцене конкретную историческую обстановку: Париж конца XVI века, роскошный быт королевского двора и приближенных к нему дворянских семей, пеструю жизнь улицы, стычки между католиками и гугенотами, наконец, страшную картину резни гугенотов в памятную варфоломеевскую ночь.

Декорации, костюмы, все было выдержано в духе эпохи, а такие жанровые картины, как ссора горожан с солдатами, игры фрейлин королевы Маргариты или кутеж молодых дворян, дали композитору возможность сообщить и музыке хоров особо живописный колорит. Все это придало опере небывалый до сих пор размах и монументальность. К тому же Мейербер был мастером сценических контрастов и умело использовал их в сопоставлении картин.

И все-таки «Гугенотов» нельзя было назвать подлинно исторической оперой, так как реальные события истории являлись лишь пышной рамой для любовной драмы главных героев, гугенота Рауля и католички Валентины. Перипетии их несчастливой любви были на первом плане, остальное служило только фоном. Политическая основа вражды между гугенотами и католиками, а тем более роль народа в этих распрях отнюдь не интересовали автора. Все это осталось за пределами оперы.

Подобная трактовка исторических событий была свойственна многим композиторам, и даже не на первых порах развития этого жанра. Только великолепные зрелые оперы Верди, такие, как «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос» и «Аида», с их поразительной по

реализму разработкой характеров и грандиозными массовыми сценами, обрисованными с подкупающим темпераментом, избежали этой характерной для романтиков концепции.

В известной мере это относится еще к одной разновидности оперы — к романтической любовной драме. В основе ее лежала романтическая история, развертывавшаяся в необычайных, чаще всего роковых обстоятельствах. Нагромождение опасностей придавало любовной интриге захватывающий характер: с каждым актом психологическая ситуация становилась все более напряженной; чувства героев, накаляясь, приобретали неистово страстный, экзальтированный характер. Даже обязательная гибель героев была нарочито эффектной: их сжигали на кострах, казнили на плахе, душили, отравляли; иногда они сами себя отравляли или сжигали, а не то сходили с ума и кончали с собой в припадке безумия. Все здесь было направлено на то, чтобы потрясти слушателя.

Той же цели служило и искусство «бельканто», которое в романтической драме становится преувеличенно эмоциональным. Длительная подготовка кульминаций, бесконечные выдержанные звуки в каденциях, то замирающие, то усиливающиеся, внезапные переходы от медленных, молитвенного типа мелодий к бурным колоратурам — все это усугубляло страстность исполнения. В накаленной атмосфере подобных опер не оставалось места для психологической детализации музыкального образа. Все подавалось крупным планом, обусловив господство яркого, плакатно-четкого мелодического рисунка. Стиль этот привлекал слушателя своей динамичностью и доступностью, чем и объясняется отчасти исключительная популярность романтической любовной драмы на всех европейских сценах.

Возникнув в 30-е годы XIX века в Италии, она утвердилась здесь с молниеносной быстротой, покорив композиторов, исполнителей, публику. Триумфальное шествие ее по иноземным сценам открыли знаменитая «Лючия» Доницетти и «Эрнани» — опера молодого Верди. Позднее, в 50-х годах, Верди придал итальянской романтической драме подлинно героическое звучание — она стала воплощением не только любовных, но и социальных страстей. Стоит вспомнить «Трубадура», чтобы понять, какие возможности таила в себе подобная

«неистовая» романтика и как глубоко сумел раскрыть их Верди.

Трактовка любовной драмы во Франции отличалась скорее внешним блеском и пышностью; тем не менее французские композиторы внесли немалую лепту в развитие этого популярного жанра, особенно Мейербер. Его «Африканка» долгое время считалась непревзойденным образцом романтической драмы и по влиянию на театральную жизнь Европы соперничала с лучшими операми Верди.

И все же романтические эффекты по временам утомляли и композиторов, и публику, вызывая стремление вернуться к правде жизни, к обычным чувствам обычных людей, к «незаметным» житейским драмам, обладающим не меньшей глубиной, чем бурные страсти романтических героев. Так возникла скромная спутница романтической драмы — лирическая опера. Это сравнительно молодой жанр; он в полный голос заявил о себе в 60—70-е годы XIX века.

Первые, едва заметные ростки ее на Западе относятся еще к 30-м годам, когда в той же Италии, в непритязательной опере Беллини «Сомнамбула» неожиданно проявилась склонность композитора к тонкой психологической разработке лирического сюжета; более отчетливые следы формирования нового жанра можно проследить в 50-е годы, когда Верди выступает с «Травиатой» (1853). Как ни различны оба произведения, их сближает «правда жизни», свойственная и сюжету и его трактовке. А с появлением во Франции оперы «Фауст» Гуно (1859) стало ясно, что протест против «неистовых» романтических красот объединяет художников многих стран, что все сильнее овладевает ими тяга к отражению на сцене реальной жизни. Недаром Гуно даже фантастическую легенду сумел «прочитать» в свете «обыкновенной истории», погубившей столько молодых жизней.

Возглавила это движение Франция: здесь в начале 50-х годов возник молодой «лирический театр», сгруппировавший вокруг себя талантливых музыкантов; среди них были известные — Гуно, Тома, позднее пришли совсем молодые — Делиб, Бизе, Массне. Авторы «лирического театра» в поисках тем для своих произведений обращались к самым разнообразным сюжетам — экзотическим, волшебным, классическим или современным,

памятуя одно: в центре внимания должно находиться не внешнее, а внутреннее действие, обрисованное без прикрас и преувеличений. Существенно было и то, что где бы, когда бы ни разворачивались события, авторы стремились воплотить в своем сценическом замысле проблемы сегодняшнего дня и, не колеблясь, насыщали партии героев интонациями и ритмами современного романса, песни, танца. Средневековые горожане могли в «Фаусте» танцевать модный вальс, а Мефистофель петь эстрадные куплеты — эта условность только помогала зрителю понять, что перед ним разворачивается драма хорошо знакомого ему общества.

Лирический театр просуществовал неполных двадцать лет, с 1851 по 1870 год, когда франко-прусская война положила конец большинству культурных предприятий страны. Но лирическая опера продолжала свое существование на других сценах, сумевших использовать ее популярность для привлечения посетителей — в театре Водевиля, Комической опере, даже в Гранд-опера. Продолжали развиваться в ней и традиции, сложившиеся во времена лирического театра, — любовь к уличному современному фольклору, связь с искусством шансонье, ставка на доступность музыки и в то же время на использование подлинно художественной литературы, в частности великих произведений прошлых эпох: «Ромео и Джульетта» Гуно, «Вертер» и «Манон Леско» Массне, «Гамлет» и «Миньона» Тома, «Джамиле», «Арлезианка», «Пертская красавица», «Кармен» Бизе — все это непосредственное продолжение практики 50—60-х годов.

Художественная литература будила воображение композиторов тонко выписанными характерами героев, своеобразием диалогов, описаниями среды и природы, наконец, авторскими пояснениями и отклонениями, побуждая их к индивидуализации музыкальных характеристик и созданию поэтической атмосферы спектакля. Вершиной лирической драматургии 70-х годов явилась «Кармен» Бизе, созданная композитором по новелле Мериме. Она была заказана Бизе директором Комической оперы и поэтому была рассчитана на сочетание музыкальных и разговорных сцен, но музыка ее обладала такой полнотой и богатством тематического материала и такой интенсивностью развития, что впоследствии, после смерти Бизе, с добавленными его другом

Гиро речитативами легко перешагнула на большую оперную сцену и там акклиматизировалась.

Казалось бы, она объединила в себе все, что и раньше привлекало публику в лирический театр, начиная с излюбленной им темы женской судьбы (правда, здесь она оказалась взята в необычном, но остросовременном аспекте — как неодолимое стремление женщины самой отвечать за свою судьбу, чувства и решения); притягательной силой должна была обладать обрисовка испанского и цыганского быта, увлекательнейший песенно-танцевальный фольклор, не говоря уже о необычно яркой, своеобразной личности героини и жизнерадостной, опьяняющей своими красками и ритмами музыки, — такой шедевр должен был покорить с первого спектакля, тем более что в роли Кармен выступила потрясающая исполнительница Галли-Марье.

Но премьера провалилась, и именно потому, что решение Бизе было в своем роде уникальным по свежести и смелости музыкально-сценических приемов: Кармен он не дал ни одной арии, так же как Эскамильо дал только песенные построения, тесно связанные с танцем у Кармен, с маршем — у Эскамильо, а Хозе и певице на вторых ролях — Микаэле — дал большие арии и участие в развернутых дуэтных сценах. И умирала Кармен без патетической или «слезной» арии, даже без скорбной песни. Все это требовало такого стиля игры, который никак не совпадал с классическим стилем оперы-комик.

После довольно длительного промежутка времени, ушедшего на освоение новизны, «Кармен» прочно заняла место самой популярной оперы не только во Франции, но и на мировой сцене XIX века.

\* \* \*

Рассмотрев общую картину развития романтических оперных жанров на протяжении XIX века, вернемся назад к 30—40-м годам, чтобы несколько полнее охарактеризовать вклад, внесенный в общеевропейскую сокровищницу крупнейшими музыкальными драматургами эпохи — Вагнером в Германии и Верди в Италии. На фоне достижений современников, даже наиболее одаренных, их творчество выделяется глубиной идей, монументальностью и широчайшим охватом явлений

жизни. Оба прошли долгий и сложный творческий путь, завоевали мировую славу и оказали сильнейшее влияние на оперную культуру второй половины века. И при всем том принципы их драматургии от отбора сюжетов до требований, предъявляемых исполнителям, были диаметрально противоположны.

Вокруг Вагнера и при жизни, и после смерти кипели ожесточенные споры, вызванные не только его новаторством и резкой критикой современной жизни и искусства, но и противоречивостью суждений, которая с годами углублялась.

Дарование Вагнера сформировалось в десятилетие, предшествовавшее революции 1848—1849 годов в Германии, в атмосфере напряженного ожидания перемен. Двадцатилетний юноша участвовал в литературном объединении «Молодая Германия», увлекался материалистическим учением Фейербаха и анархическими теориями Бакунина. В трех операх, созданных в 30-е годы, он лишь нащупывал пути, обращаясь к разным сюжетам, приемам и стилям, но в начале 40-х годов уже твердо знал, какой круг сюжетов ему необходим. В народном эпосе с его обобщенными образами и живописной символикой Вагнер нашел прочную опору для своих замыслов: вечное, общечеловеческое содержание, могучие характеры, драматические столкновения и страсти — так он сам объяснял свое неизменное обращение к легендарным образам. При этом он не считал народный материал неприкосновенным и свободно распоряжался им, внося в характеристики героев современные психологические черты, и отбирая то, что было наиболее ценно и интересно для его сценических задач.

Гениальный композитор и одновременно мыслитель, музыкальный писатель, драматург и критик, Вагнер по всей своей сути был художником-революционером, одинаково ненавидевшим и гнет феодальных отношений, и вопиющее несправенство, воцарившееся с приходом к власти буржуазии. Отсюда тема вынужденного одиночества художника, отстаивающего свои идеалы и свободу вопреки малодушию, консерватизму и косности окружающих; она является центральной в его творчестве 40-х годов и находит воплощение в замыслах «Моряка-скитальца» (1841), «Тангейзера» (1844), отчасти и «Лоэнгрина» (1848). Герои средневековых сказаний предстают в них как люди высокого интеллекта и ду-



ховной активности. Летучий голландец — капитан призрачного корабля, отважившийся поднять голос против бога и осужденный за то на вечные скитания; мятежный Тангейзер — певец, восставший против аскетического лицемерия в искусстве и изгнанный за то из круга придворных поэтов; Лоэнгрин — рыцарь в золотых доспехах, спустившийся с заоблачных высот, чтобы спасти от казни невинно осужденную девушку, но не нашедший в ее любви подлинного доверия, — все они борцы против косности и зла, откуда бы те ни исходили.

Но оперы Вагнера редко бывают однотемны: пользуясь свободой эпического построения, он обогащает основную тему дополнительными, например, тему разрыва Тангейзера с придворной средой темой внутренней борьбы художника, которого влечет к себе и чувственная красота мира, и строгое служение возвышенной цели. Особняком в этом смысле стоит только «Тристан и Изольда», единой темой которой является непобедимая сила любви, торжествующей даже в смерти.

Делом всей жизни Вагнера (произведением, над которым он работал в течение двадцати лет) явилась тетралогия «Кольцо нибелунга» — цикл из четырех опер, посвященных истории рождения, подвигам и гибели Зигфрида, излюбленного героя германо-скандинавских мифов (1854 — 1874). В образах германских богов и их земных потомков Вагнер стремился обрисовать трагедию социальных взаимоотношений в современном обществе, показать, как духовные ценности, накопленные человечеством, подвергаются разрушительной силе алчности и властолюбия. В третьей опере, «Зигфрид», появляется юный, светлый герой, жаждущий избавить человечество от страха, крови и ненависти. Вагнер предполагал высветление сюжета довести до апофеоза: в четвертой опере должно было предстать счастливое «царство Зигфрида», освобожденное от тяготевшего над ним проклятия.

Но за двадцать лет работы над эпопеей прежний революционный оптимизм Вагнера сменился глубоким пессимизмом, усугубленным охватившей Германию реакцией. Поэтому вместо светлого царства Зигфрида, он закончил тетралогию гибелью героя и повинных в бедах человечества богов.

Эта грандиозная концепция, конечно, не могла быть

воплощена традиционными оперными средствами, но Вагнер отошел от них еще в операх 40-х годов. Отказавшись от законченных оперных номеров — арий, ансамблей, хоров, речитативов, — он создал непрерывно развивающееся музыкальное действие в котором роль оркестра была не менее значительной, чем роль вокальных партий или текстов, созданных самим композитором. Эта новая система музыкально-драматического мышления поставила немецкого композитора-романтика в один ряд с величайшими реформаторами оперной сцены прошлых веков — Монтеверди и Глюком.

В монументальных вагнеровских полотнах, где музыка лилась нескончаемым потоком, ориентиром для слушателя служили короткие, яркие, хорошо запоминающиеся темы-символы, связанные не только с образами действующих лиц и их взаимоотношениями, но и с конкретными предметами — кольцом, мечом, золотом, шлемом, а также с отвлеченными понятиями, такими, как нравственное значение установленных законов или договоров, сила проклятия, роковая предопределенность и другие аналогичные; естественное сцепление, развитие, видоизменение этих «лейтмотивов» (то есть «ведущих мотивов») и позволило Вагнеру достичь той непрерывности в развертывании музыкально-сценического действия, которая, по его убеждению, подобала подлинной «музыкальной драме».

С помощью энтузиастов-единомышленников Вагнеру под конец жизни удалось осуществить желанную идею — построить в небольшом городе близ Мюнхена, Байрейте, театр нового типа, где все — от света и помещения для оркестра вплоть до ритуала встречи зрителей — было подчинено высокой задаче нравственного воспитания аудитории и ее приобщению к важнейшим социальным и художественным проблемам эпохи.

Далеко не все осуществилось так, как мечтал Вагнер: прежде всего байрейтский театр не стал театром массовым, общедоступным — этому помешали и отдаленность его от других крупных театральных центров, и необычайная длительность вагнеровских представлений, утомлявшая неподготовленного слушателя, и стеснявшая его атмосфера торжественности, чуть ли не священнодействия, царившая в этом «храме искусств», наконец, попросту ряд неудобств, связанных с посещением театра, например, отсутствие гостиниц, которые

могли бы вместить приезжих из других городов. Байрейт стал в основном театром любителей, страстных поклонников вагнеровского искусства, и в этом смысле его значение трудно переоценить: Байрейт до сих пор является художественным центром, в дни вагнеровских фестивалей привлекающим лучшие исполнительские силы мира и высококвалифицированную аудиторию.

Иными были оперные идеалы и направление творчества Верди Крестьянин по происхождению, кровно связанный с национально-освободительным движением Италии, он вовсе не стремился ни реформировать оперу, ни отказываться от тех столетиями взращенных черт, которые сделали ее в Италии достоянием широких демократических кругов. Он скорее старался укрепить и развить национальную традицию, насыщая ее современным содержанием и обогащая приемы, выработанные предшественниками.

Начав, подобно Россини и Беллини, с героико-патриотических опер, призывавших к борьбе за независимость родины («Ломбардцы», «Набукко»), Верди в дальнейшем упорно расширял круг тем, господствовавших на итальянской сцене, отдав дань жанрам, до сих пор ею не культивировавшимся. Так, в 50-е годы его внимание привлекли черты критического реализма, в эту пору уже отчетливо проявившиеся в европейской литературе. Характерный для нее интерес к униженным и оскорбленным, к людям, стоящим на низших ступенях социальной лестницы, обрисовка противоречий их душевного мира, обусловленных сознанием своего бесправия, трагические попытки противодействовать несправедливости — вот что нашло отражение в концепциях «Риголетто» и «Травиаты», опер, ознаменовавших зрелость музыкально-драматического гения Верди.

Сюжеты их были взяты им из современной французской драматургии: основой для «Риголетто» (1851) послужила пьеса Гюго «Король забавляется», а для «Травиаты» (1853) — повесть и пьеса Дюма-сына «Дама с камелиями». В первой действие происходит в XVI веке во дворце герцога Мантуанского, и героем его является придворный шут; во второй — время действия современность, обстановка — сомнительные дома развлечений, а героиня — одна из куртизанок, в обществе которых проводит время золотая молодежь.

Казалось бы, эпоха и ситуации в обеих операх очень

далеки, разнородны и требуют разных сценических решений. Однако в замысле Верди возобладала правда психологическая, и оба образа выписаны реалистическими красками.

Психологическая глубина их разработки, тонкость и жизненность деталей — новое в музыкальной драматургии XIX века. Здесь романтик Верди использует скорее опыт классической оперы — гениальных творений Моцарта, — обогатив его современными красками: большей остротой социально-психологических наблюдений, обнаженным изображением пороков и страстей, повышенной эмоциональностью речи и поведения героев.

Но если в «Риголетто» еще дает себя знать начало мелодраматическое, то «Травиата» поражает естественностью и правдивостью каждого душевного движения, чувством меры и реалистической точности психологического рисунка, в силу чего она и оказалась одним из первых образцов нового жанра — лирической оперы.

В творчестве Верди «Травиата» осталась единственной в своем роде. Темперамент трибуна заставлял его предпочитать сюжеты исторические и историко-революционные. Его влекли к себе темы народных восстаний, политических и религиозных столкновений, сословной борьбы. Эти темы подняты им в «Трубадуре» (1852), «Сицилийской вечерне» (1854), «Симоне Бокканегро» (1857), «Дон Карлосе» (1866). Все это — большие историко-романтические драмы с бурно развивающимся действием, трагическим столкновением и резким размежеванием положительного и отрицательного начал. Но чутье драматурга-реалиста побеждает и здесь: вскрывая самую сущность характеров и отношений, Верди ищет корни зла в уродующем человека общественном устройстве. Поэтому даже сугубо отрицательные фигуры, такие, как король Филипп в «Дон Карлосе», предающий собственного сына в руки инквизиции, или граф ди Луна в «Трубадуре», казнящий своего соперника — молодого певца, оказавшегося во главе восставшего люда, — не лишены своеобразного мрачного величия. Верди показывает их в момент душевного разлада, страдающих, терзаемых чувством одиночества, неразделенной любви, ревности, мучительной борьбы с собой. Это делает конфликты в его операх жизненно правдивыми.

Наибольшей психологической глубины достиг Верди в «Анде» — монументальной драме из истории Древнего

Египта (она была заказана ему правительством Египта для открытия театра в Каире в 1871 году). За любовной драмой пленной эфиопской принцессы Аиды и молодого египетского военачальника Радамеса Верди ощутил трагедию вражды, столкнувшей соседние народы, и тема эта воодушевила его на создание оперы, проникнутой глубоко гуманистическим замыслом, показать, насколько чужды, губительны для человечества агрессивная ненависть и жажда захвата, сталкивающие народы друг с другом.

Такой замысел нуждался в предельной обобщенности, как бы фресковости письма. Верди создал потрясающие по силе воздействия массовые сцены — моление в храме, где Радамес посвящается в военачальники, и особенно сцена победного возвращения египетского войска, непревзойденная по силе и колоритности изображения.

Этой монументальной героике противопоставлена тончайшая обрисовка душевной драмы главных героев — нарастание любви Радамеса и Аиды, ревнивые чувства дочери фараона Амнерис, отвергнутой Радамесом и возненавидевшей соперницу-рабыню, наконец, главное — неразрешимый конфликт между долгом перед родиной и любовью, приведший к гибели обоих героев.

Такая же полнота воплощения душевной жизни героев присуща и операм Верди на шекспировские сюжеты — трагедии «Отелло» (1886) и комедии «Фальстаф» (1892). Мелодическое и сценическое богатство вокальных партий, виртуозное мастерство ансамбля, рельефная композиция актов и сцен — все это сделало зрелые творения Верди излюбленным материалом певцов и зрителей.

В чем же состояло основное отличие эстетических позиций Верди по отношению к Вагнеру? Начнем с того, что оперные персонажи никогда не были для Верди обобщенными носителями авторских идей; он видел в них конкретных людей с индивидуальными чертами каждый. Замыслы, которые он воплощал, тоже носили конкретный характер. Его влекли к себе не столько философские концепции о происхождении зла и несправедливости, сколько сами драматические события — политические и социальные, волновавшие в его дни всех и каждого. Поэтому Верди и стремился говорить о них в оперной музыке языком, доступным для всех.

Как и все его предшественники, он безоговорочно отдавал первенство вокальному искусству перед остальными выразительными средствами оперной музыки. Человеческий голос во всем богатстве его интонаций, тембров, технических возможностей был для него самым полным и ярким выразителем не только душевного мира героя, но и его облика, характера. Поэтому оркестр при всей его красочности никогда не выполнял у Верди той всеобъемлющей роли, что у Вагнера. Арии, вокальные монологи, великолепные, полные драматизма ансамбли, монументальные хоры — вот что являлось опорой вердиевских композиций. Композитор видел в них сильнейшее средство эмоционального воздействия на зрителя и потому не считал нужным отказываться от выработанных классикой оперных форм. Пользовался он ими с большой свободой, мастерски сочетая патетику с той задушевной простотой музыкальной речи, которая делала ее близкой каждому из его современников, и создавая сцены, где каждый герой, по-разному реагируя на ситуацию, являлся равноправным участником сложнейшей психологической коллизии.

Таков терцет в первом акте «Аиды», где при встрече во дворце Амнерис, Радамеса и Аиды в сознании всех троих возникает предчувствие будущего трагического конфликта. Тревога, подозрение, едва сдерживаемый гнев — чувства эти как бы подспудно бурлят и кипят в партии оркестра, вынося на гребне волны взволнованные реплики героев. Это выделение отдельных партий и их переплетение с оркестром создают рельефную, полную драматизма картину, в которой каждый персонаж на мгновение оказывается словно бы выхваченным ярким световым лучом.

Иного рода драматизм, просветленный и возвышенный, царит в предсмертном дуэте Аиды и Радамеса. В склепе, где замурован осужденный Радамес, к своему ужасу и счастью, он находит во тьме Аиду, заранее тайно проникшую в приготовленную ему могилу. Эта последняя встреча и последние минуты их жизни окрашены не мукой, а чувством любви и готовностью смертью искупить невольную вину перед родиной. Поэтому большой развернутый дуэт «Прощай, земля, прощай, прют всех страданий» исполнен возвышенного и все же щемящего блаженства. Скрипки вторят голосам в высоком, почти бесплотном регистре; по временам глу-

хо, издали доносятся звучание хора, отпевающего приговоренного Радамеса, ритуальная музыка танца жриц, рыдающие возгласы молящейся за него Амнерис. А здесь, в подземелье, где смерть уже накрыла своим крылом влюбленных, голоса их, истаявая, словно улетают в необозримую вышину.

Так, широко раздвинув рамки классических форм, Верди по-своему решил задачу, поставленную Вагнером и стоявшую перед всеми композиторами XIX века, — создал музыкальную драму высокого социального звучания, но сделал это, используя более доступные демократические средства.

\* \* \*

Остается сказать, что вторая половина XIX века была ознаменована расцветом новых, молодых национальных школ, присоединивших свои достижения к искусству Италии, Германии, Австрии и Франции, до сих пор безраздельно властвовавших на оперной сцене. Национально-освободительное движение европейских стран и революции 30-го — 48-го годов, пробудившие надежды зависимых народов и вдохнувшие в них веру в свои силы, способствовали взлету художественного творчества в Польше, Чехословакии, Венгрии, Испании, всюду, где национальная инициатива была до сих пор подавлена иноземным влиянием.

Открытие музыкальных учебных заведений, оперных театров, широкая концертная деятельность, развернувшаяся в столичных городах этих стран, привела к выдвиганию композиторов и исполнителей, стремившихся создать собственную оперу и воплотить на сцене жизнь своего народа. Так, в Польше, еще в 1847 году возникла опера Монюшко «Галька» — лирико-бытовая драма, просто и задушевно воплотившая драматические отношения польской девушки из деревни и юного представителя шляхты. Другая опера Монюшко, «Страшный двор» (1864), была типичной романтической комедией, где таинственные слухи оказывались шуткой.

Чехия издавна поставляла кадры своих квалифицированных музыкантов в Австрию и Германию. Теперь, в 60-е годы в Праге был построен национальный оперный театр. Открылся он «Проданной невестой» Б. Сметаны (1866), ставшей одним из первых образцов чеш-

ской оперной классики. Жизнерадостная и сценичная, сплошь построенная на характерных, фольклорных мелодиях, она рисовала яркую картину деревенских нравов, воплощала типические черты быта и народных обрядов, в то же время создавая привлекательные портреты молодежи и стариков. Это было начало самобытного развития чешской оперы — явления высокой культуры и смелой инициативы. Для нее были одинаково характерны и комические оперы, полные остроумия, наблюдательности и динамики («Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна»), созданные Сметаной в 70-е годы, и героико-патриотические драмы на сюжеты из чешской истории — его же «Бранденбургцы в Чехии» (1863), «Далибор» (1867), «Либуше» (1872).

Верным соратником Сметаны был А. Дворжак, тоже воплотивший на отечественной сцене события национально-освободительной борьбы, колоритные бытовые картины и поэтические сказочные сюжеты («Король и угольщик», 1871; «Черт и Кача», 1899; «Русалка», 1900).

В Венгрии оперный театр, основанный в Будапеште в 1837 году (через три года он получил наименование «национального»), тоже стал средоточием отечественной оперной культуры. Крупнейший музыкальный драматург Венгрии Ф. Эркель возглавил героико-романтическое направление на его сцене. Его оперы «Бан-банк» (1852), «Дьёрдь Дожа» (1867), «Дьёрдь Бранкович» (1874), «Король Иштван» (1885) посвящены волнующим страницам истории национально-освободительной борьбы венгерского народа.

Эта новая сильная струя, влившаяся в европейское сценическое искусство и обогатившая его новыми сюжетами, образами и приемами, уже не иссякала, продолжая интенсивно развиваться в XX веке. Но ведущее место среди этих молодых культур, несомненно, принадлежало самой мощной и многоводной струе — русской опере. Она проложила новое обширное русло, в котором достижения искусства западноевропейского, восточного и славянского слились с ярко выраженным национально-русским началом. Сложному пути самобытного развития русской оперы и посвящена наша следующая беседа.





Беседа четвертая  
Зарождение и развитие русской оперы  
(XVIII — XIX вв.)

Первое знакомство России с оперой относится к 30-м годам XVIII века, ко временам императрицы Анны Иоанновны, пригласившей к своему двору итальянскую оперную труппу во главе с композитором Арайя. С тех пор итальянская опера с ее солистами, декораторами и архитекторами прочно водворилась в России и вплоть до середины XIX века занимала господствующее положение на императорской сцене. Конечно, это обстоятельство явилось немалым тормозом для творческого развития национальных сил. Отсюда и гневные выступления против засилья итальянцев, характерные для прогрессивных театральных деятелей XIX века. Но не будем отрицать и того, что вокальное мастерство и отточенность итальянских оперных форм сыграли немалую роль в повышении русской профессионально-музыкальной культуры.

Отметим также, что, как и в Австрии, итальянцы, работавшие при русском дворе, старались приспособиться к новой для них аудитории. В соответствии с требованиями русских монархов спектакли их носили подчеркнуто торжественный, официальный характер. Хоровой музыке при этом (в отличие от обычных итальянских спектаклей на родине), как правило, уделялось особо значительное место. Поэтому итальянцам приходилось усиленно пополнять свою труппу русскими участниками: обычно это были дети придворных истопников, лакеев, поваров, обладавшие голосами и способные усвоить чужеземную вокальную манеру.

Успехи русской молодежи были таковы, что в 1755 году исключительно ее силами была постав-

лена опера Арайи «Цефал и Прокрис» на текст Сумарокова. Роль царевича Цефала исполнял певчий придворной капеллы украинец Гаврила Марцинкевич, получивший образование в Италии, а в главной женской партии выступила шестнадцатилетняя Елизавета Белогородская, впоследствии выдающаяся оперная певица.

На протяжении полувека — с 30-х по 80-е годы XVIII века — русское общество успело широко ознакомиться с итальянскими достижениями: придворной оперой после Арайи руководили такие выдающиеся композиторы, как Б. Галуппи, Дж. Сарти, Дж. Паизиелло, привившие публике любовь не только к опере сериа, но и к опере-буффа; с середины 50-х годов последняя стала излюбленным зрелищем как при дворе, так и среди более широких кругов зрителей. Тогда же Россия испытала воздействие и французской оперной культуры, по преимуществу оперы комической. Подобно итальянской опере-буффа, она привлекла к себе внимание сравнительно широкого круга любителей искусств, благодаря чему комедийные жанры вошли в репертуар не только придворных, но и крепостных театров; здесь они исполнялись силами русских крепостных артистов.

К этому времени крепостные певцы и композиторы нередко посылались завершать свое музыкальное образование в Италию; некоторые, подобно Фомину и Бортьянскому, завоевали там признание как создатели опер или исполнители-вокалисты. Однако, возвращаясь в Россию, они вновь попадали в положение зависимое и использовались на второстепенных ролях, в качестве помощников итальянцев. Это унижительное положение, а еще больше невозможность осуществить свои творческие стремления угнетало талантливых музыкантов, порождая сознание бесцельности и бесперспективности их работы. В иных случаях это кончалось трагически.

Более широкая возможность применения отечественных сил открылась с возникновением общедоступных театров: М. Медокса и П. Урусова в Москве (1776) и К. Книппера в Петербурге (1779); возникнув как театры частного, они вскоре перешли в собственность государства. Труппы в них были смешанные — музыкально-драматические, причем опера и балет занимали в репертуаре весьма значительное место.

Театры эти сыграли большую роль в формировании

русской композиторской школы (последняя треть XVIII в.). Сложилась она под непосредственным воздействием прогрессивного направления в русской общественной мысли и литературе, пробудившего и в музыкальных кругах интерес к обрядам, обычаям и песенному творчеству народа. Именно в это время появились первые печатные сборники русских народных песен — В. Трутовского, Н. Львова, И. Прача, привлечшие к себе внимание зачинателей жанра русской бытовой (комической) оперы.

Возникла она в 80-е годы на сцене столичных общедоступных драматических театров отнюдь не без влияния итальянских и французских образцов, но с первого мгновения жизни твердо заявила о своей национальной самобытности. Даже чередование разговорных и музыкальных сцен не казалось в ней прямым заимствованием у французов, а скорее заставляло вспомнить о сочетании сказанного и пропетого слова, свойственном некоторым русским фольклорным жанрам (театрализованным эпизодам русской народной свадьбы, хороводным и шуточным песням, присказкам).

В создании национальной бытовой оперы участвовали и выдающиеся профессиональные композиторы — такие, как Е. Фомин и Д. Бортнянский, и музыканты-практики, работавшие в театре.

Тесная связь с народной песней и бытом определила успех одной из первых опер этого жанра «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), написанной на сюжет популярной комедии Аблесимова. Музыка к спектаклю, сочиненная режиссером театрального оркестра Соколовским, вначале попросту представляла удачный подбор цитат из народных песен, но позднее (около 1800 г.), отредактированная композитором Фоминым (1761 — 1800), приобрела очертания настоящей комической оперы.

Уже в первое десятилетие развития русской оперы наряду с подчеркнуто бытовой пьесой (тот же «Мельник — колдун, обманщик и сват») появились произведения остросатирического склада («Санктпетербургский гостиный двор» Матинского-Пашкевича), сказочная опера («Февей» Пашкевича) и чувствительная комедия, посвященная тяжелой судьбе крепостных крестьян («Несчастье от кареты» Пашкевича). Социальной остротой проникнут сюжет небольшой оперы «Ямщики на под-

ставе» Е. Фомина. Широкою разработку здесь получили хоровые песни, выражающие мысли и настроения ямщиков — то молодецкую удаль, то глубокую задумчивость, то тоску, то душевный подъем; они-то и придают облику этой маленькой бытовой пьесы особую значительность.

Да и во всех других русских операх того времени трактовка хоровых сцен отличается тонкостью и лиризмом. В сатирической опере «Санктпетербургский гостинный двор», например, дающей весьма непривлекательные портреты жадных купцов, мошенников подьячих и тупоумных купеческих дочерей, хоровые песни на девишнике звучат на редкость тепло и задушевно.

В XIX веке на русскую музыкальную сцену проникают романтические веяния, усилившие интерес к разработке народно-эпических и сказочных сюжетов; самые ранние образцы романтизированной оперы принадлежали К. Кавосу. Итальянец, сын знаменитого архитектора, работавшего в России, он настолько сроднился с русской культурой, что считал себя обязанным участвовать в укреплении национальной тенденции. Это стремление отчетливо проявилось в его операх «Князь-невидимка» (1805) и «Илья-богатырь» (1806).

Одним из деятельных проводников романтических веяний стал и С. Давыдов — композитор, дирижер, педагог, получивший образование в придворной певческой капелле в Петербурге у Дж. Сарти. Одна из первых его театральных работ была связана с постановкой зингшпиля австрийского композитора Ф. Кауэра «Леста, днепро-вская русалка» (в оригинале «Дунайская русалка»). Перерабатывая ее для русской сцены в 1803 году, Давыдов дописал к первой части шесть номеров, а позже, в 1805—1807 годах, к двум кауэровским частям дописал третью и четвертую части, создав, таким образом, целую серию, состоящую из четырех сказочных опер, излагающих историю любви князя Видостана и обманутой им девушки: бросившись в Днепр и став русалкой, та продолжает тревожить его своими появлениями и неутраченной жаждой любви и отмщения. Пушкина сюжет «Лесты» навел на мысль о «Русалке», одной из гениальных и глубоко русских драм.

Патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, нашел непосредственное отражение в творчестве деятелей оперной сцены. В 1815 году под непосредственным впечатлением событий 1812 года К. Ка-

вос создал оперу «Иван Сусанин» на либретто известного драматурга А. Шаховского. Хоровые ее сцены, подчеркнуто народного характера, представляли несомненный интерес и в сценическом и в музыкальном отношении; образ же Сусанина, трактованный не столько в героическом, сколько сентиментально-морализующем духе, явно не соответствовал ни облику русского крестьянина, ни реальному величию народного подвига в Отечественной войне. К чести Кавоса, он через 20 лет сам способствовал замене своего «Сусанина» гениальной оперой Глинки, премьерой которой дирижировал с подлинным увлечением.

Период с середины 20-х до начала 40-х годов связан с заметным оживлением деятельности русского музыкального театра. По одним только описаниям Пушкина, посвященным театральным впечатлениям его эпохи, можно судить о том, какую роль играли оперные и балетные спектакли в культурной жизни русского общества. В подъеме национального оперного творчества и исполнительства участвовали не только музыкальные, но и литературные силы России — Одоевский, Грибоедов, Загоскин, Жуковский, позднее Островский и многие-многие другие. Из высоко образованной среды русских любителей искусства вышел и А. Верстовский (1799—1862), выдающийся театральный деятель и композитор, утвердивший на сцене национальную романтическую оперу. С юных лет увлеченный музыкой и театром, он рано получил известность в светских кругах как автор водевилей и сочинитель музыки к театральным представлениям. В двадцатилетнем возрасте он уже был одним из инспекторов московского Большого театра и с тех пор почти вплоть до самой смерти был его душой и руководителем. Почти тридцатипятилетний период его работы по созданию в Москве национальной оперной труппы часто называют «эпохой Верстовского» (труппа в начале его деятельности была смешанной, одни и те же артисты выступали в драматических и оперных спектаклях. Верстовский же способствовал разделению и строгой профессионализации актерских сил).

Большой театр ведет свою историю с 1776 года, когда усилиями князя Урусова, московского губернского прокурора, на углу Петровки было построено специальное театральное здание, где шли оперные, драматические и балетные спектакли. Здание этого первого в Москве

музыкального театра сгорело в 1805 году. Пожар 1812 года уничтожил и второе здание, выстроенное на Арбате. С тех пор труппа выступала во временных помещениях, и лишь в 1825 году парадным спектаклем «Три жеста во муз» с музыкой Верстовского и Алябьева открылся Большой театр, построенный на месте Петровского. Это было второе по величине здание после миланского «Ла Скала».

Верстовский с первых своих шагов поставил целью поднять художественный уровень спектаклей: отобрав лучших певцов, он решил дать им настоящее вокальное воспитание и к этому делу привлек композитора А. Варламова, уже пользовавшегося в Москве большой известностью. Под руководством последнего совершенствовались такие певцы, как Н. Репина, А. Бантышев, П. Булахов, И. Лавров, и другие. Заботился Верстовский и об улучшении дела в театральной школе, готовившей новые кадры артистов, и о повышении качества репертуара.

Наряду с комическими операми Соколовского, Фомина, Пашкевича, с водевилями Алябьева и самого Верстовского на сцене Большого театра появились оперы Моцарта, Бетховена, Вебера, Россини и других выдающихся иностранных композиторов. Но наибольшей заслугой Верстовского явилось его творческое участие в создании национальной оперы. В «Пане Твардовском», в «Вадиме, или Двенадцати спящих девах», в «Аскольдовой могиле», в «Чуровой долине» — операх, написанных и поставленных в 1825—1841 годы, он использует легендарные сюжеты с переплетением реального и фантастического начал. Наиболее значительна из них «Аскольдова могила» (1835), написанная на сюжет Загоскина. Поэтическое отражение старого народного и княжеского быта (действие относится к началу введения христианства на Руси), выпуклые характеристики персонажей, доходчивость песенных, романсовых и танцевальных мелодий — все это сделало «Аскольдову могилу» одной из самых популярных опер русского репертуара; она долго не сходила со сцены. Несмотря на ряд бесспорных находок театральные работы Верстовского скорее являлись предвестниками того подлинного расцвета русского оперного творчества, который связан с именем Глинки. Премьера «Ивана Сусанина» Глинки (1836), осуществленная на петербургской сцене через год после постановки «Аскольдовой могилы» в Москве, ознаменовала начало

новой эры в жизни театра — рождение русской классической оперы.

Получив, как и большинство русских дворян, домашнее образование, Михаил Глинка как музыкант отвечал высшим профессиональным требованиям своего времени. В крепостном оркестре одного из родственников он в отроческие годы близко познакомился не только с произведениями венских классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена, — но и с увертюрами Керубини, Россини, Обера, Вебера, новинками романтической литературы, позднее брал уроки фортепиано, пения, композиции у лучших петербургских педагогов-иностранцев; наконец, на пороге зрелости, предпринял большую поездку за границу — в Германию, а затем в Италию, Испанию, Францию — с целью расширить теоретические познания и соприкоснуться с живой музыкально-театральной жизнью Европы.

И именно там, испытав на себе различные творческие влияния, он ощутил свою кровную связь с искусством России, с крестьянской песней, к которой был привязан с малых лет, с родной природой и людьми. Он еще точно не представлял себе, какой оперный сюжет и какой жанр изберет, вернувшись на родину, но знал твердо: это будет опера русская и отразит она самое значительное и важное в духовной жизни его родины.

30-е годы в жизни России были полны откликами героических дел и событий предшествующих десятилетий — патриотического подъема, связанного с героизмом Отечественной войны 1812 года, и революционного движения, приведшего к восстанию декабристов в 1825 году. Глинка вырос в этой атмосфере героических и мятежных чувств и высокого понятия гражданственности, присутствующего лучшим представителям тогдашнего русского общества.

Талант композитора креп и формировался в сфере вольнолюбивых идей. Ими обусловлена новая живительная струя, влившаяся вместе с его «Сусаниным» в трактовку жанра исторической оперы.

Глубина психологической и социальной обрисовки героев и, главное, живой интерес к изображению реальной жизни и действий народа отличали произведение русского композитора от всего, что было сделано до него в области исторической драматургии. И прежде всего опера Глинки видоизменила сложившуюся на Западе

традицию, создав не романтического, а подлинно народного героя<sup>1</sup>.

Композитор, в детстве бывший свидетелем событий Отечественной войны 1812 года, на всю жизнь сохранил восторженную память о патриотизме русских крестьян, о героях-партизанах, грудью вставших на защиту Родины. Таким он увидел и оперного своего героя — костромского мужика, не пожалевшего жизни, чтобы отвести беду от Москвы. Глинке незачем было рисовать его личностью исключительной, выделяющейся из окружающей среды. Он знал, что его Сусанин велик именно чувством глубокой родственной связи с окружающими людьми, природой, бытом; он плоть от плоти и кровь от крови своего народа. Поэтому опера оказалась свободной от всякой искусственной приподнятости: облик и речь Сусанина просты и естественны, как его подвиг; даже в кульминационный момент драмы, в сцене гибели, Глинка сумел избежать романтической патетики. Монолог Сусанина «Чуют правду» при всей своей вдохновенности и серьезности проникнут песенными интонациями; в них подчас близко проступает даже бытовое начало, усугубляя трагизм ситуации.

Столь же просты, бесхитростны, глубоки и образы остальных действующих лиц — Антонида, Вани, Сабинина. Все они — народ. Отсюда тесная связь сольных и ансамблевых партий, придающая опере поразительную законченность и цельность и оправдывающая монументальный размах «обрамляющих» хоровых сцен — суровой песни ополченцев («В бурю, во грозу») и ликующего, победного финального гимна («Славься»). Глинка писал не жанровые или декоративные картины — в могучих хорах «Ивана Сусанина» он дал обобщенный образ душевной жизни народа, тем самым открыв новую страницу в трактовке исторической оперы.

Такую же значительную роль сыграл Глинка в развитии сказочного и легендарного жанров. Вслед за Пушкиным он дал в «Руслане и Людмиле» философски обобщенное истолкование богатырских мотивов и тем самым положил основу опере-былине. Монументальный склад русского былинного эпоса нашел здесь отражение в хо-

---

<sup>1</sup> Первоначальное название «Иван Сусанин», данное опере композитором, по воле царя Николая I было изменено на «Жизнь за царя», и только после Октябрьской революции оно вновь было восстановлено.



рах, а сказочный стиль письма — в быстрой, подчас неожиданной смене контрастных картин. Героический образ Руслана соседствует в опере с комическим образом Фарлафа, бытовые и свадебные сцены в хоромах киевского князя Владимира — с поразительной по смелости фантастикой царства Черномора. И надо всем господствует народное поэтическое и песенное начало, сообщая любому повороту фантазии композитора убедительность и естественность.

Новизна и своеобразие творений Глинки отнюдь не сразу нашли понимание и признание отечественной аудитории. Аристократическая публика приняла его оперы в штыки. Она не могла себе представить, чтобы русский музыкант-любитель осмелился претендовать на утверждение собственной концепции в оперной драматургии. «Кучерская музыка», — презрительно отзывалась придворная аудитория, подчеркивая свое пренебрежение к народно-песенной интонации, пронизывавшей всего «Сусанина». Необычайная красота богатырских и фантастических сцен «Руслана» тоже не нашла у нее отклика: все казалось скучным, лишенным той легкости, развлекательности, которой обладали в глазах зрителя французские и немецкие комические оперы на легендарный или сказочный сюжеты. Провинившихся офицеров вместо гауптвахты посылали «дежурить» на спектакли этого замечательного творения Глинки.

Пренебрежительное отношение встретил Глинка и у администрации театров: ставились его оперы кое-как, декорации подбирались из числа самых старых, износившихся и меньше всего соответствовавших месту действия; времени на репетиции давалось в обрез, без всякого учета того, насколько сложны хоровые и ансамблевые сцены для участников. Радовали Глинку только певцы, среди которых были высокоодаренные артисты — бас Осип Петров и его жена контральто Анна Воробьева-Петрова — первые исполнители партии Сусанина и Вани в «Жизни за царя», а также Руслана и Ратмира в «Руслане и Людмиле». Им обоим были близки реалистическая характерность и естественный драматизм глинкинских образов, и в его операх они достигали той полноты перевоплощения, к которой стремился композитор.

Моральную поддержку композитор получал и в среде прогрессивных представителей русской интеллигенции — литераторов, ученых, музыкантов. Одним из пер-

вых оценил значение «Сусанина» А. С. Пушкин, поставив оперу в один ряд с величайшими достижениями европейской музыкальной драматургии. Он сам готов был участвовать в создании либретто для «Руслана и Людмилы»; гибель его, потрясая композитора, помешала осуществиться этому сотрудничеству двух гениальных представителей русского искусства.

Прозорливо оценил роль Глинки и музыкальный писатель В. Одоевский, один из крупнейших просветителей той поры. Да и весь цвет русской литературы первой половины века — Жуковский, Грибоедов, Пушкин, Гоголь — видели в Глинке надежду и гордость России, и их признание было для композитора величайшей моральной поддержкой.

Литература и в предшествующие годы революционного подъема (перед декабрьским восстанием) играла в общественной жизни России активную просветительскую и агитационную роль; теперь же, в период «безвременья», при режиме Николая I, стремившегося любой ценой искоренить зерна свободомыслия, литература получила в России такой общественный вес и резонанс, каких она не знала ни в одной другой стране.

Изживание просветительских иллюзий отозвалось в литературе 30-х годов не отказом от идеалов гражданственности, а напряженными поисками путей, ведущих к преобразованию реальной жизни и преодолению ее конфликтов. Поиски эти шли по разным направлениям, находя индивидуальное отражение в философской поэзии Тютчева, в романтическом бунтарстве Лермонтова и сатирическом обличении действительности у Гоголя, в исследовании исторических и жизненных закономерностей у Пушкина. Глинке пушкинская позиция то ли по родственному складу дарования, то ли в силу давнего преклонения перед поэтом, была ближе всего.

В драматургии «Сусанина» оказались запечатлены не только образ героя-крестьянина, созданный декабристом К. Рылевым в его «Думе», но и мысль Пушкина о единстве «судьбы человеческой» и «судьбы народной», воплощенная поэтом в трагедии «Борис Годунов». Контрастное сопоставление самобытных черт русской песенности с чертами польской музыкальной культуры в «Сусанине» и восточной в «Руслане» тоже опирается на пылкий интерес Пушкина к художественному «самовыражению» разных народов. Сказочные сцены глинкин-

ского «Руслана» не мыслятся вне связи с той новой красочной палитрой, которая возникла в литературе благодаря пушкинским сказкам 30-х годов, особенно его «Золотому петушку». Наконец, богатство музыкального языка Глинки, несомненно, родственно новизне и неисчерпаемому богатству литературного языка Пушкина. Роднит обоих и способность охватывать все жизненные аспекты в их взаимосвязях, а отсюда и удивительное равновесие всех элементов творчества, та внутренняя и внешняя гармоничность мышления, которая возвела обоих в ранг классиков мировой художественной культуры. И если Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературы, то Глинка наметил основной путь развития русской музыки и русского музыкального театра. Ни один из композиторов, вступивших на этот путь после него, не мог не воспользоваться его гениальными открытиями.

Первым его последователем стал А. С. Даргомыжский. Получив в домашних условиях хорошее общее и музыкальное образование, двадцатилетний Даргомыжский серьезно думал сделать музыку своей профессией. Встреча с Глинкой в 1835 году, вскоре после возвращения композитора из путешествия, изучение теории по его привезенным из-за границы тетрадям, знакомство с создававшимся в ту пору «Сусаниным» сыграли в его решении важнейшую роль и определили характер и направление его работы. Однако в области оперы индивидуальные отличия дарования Даргомыжского сказались с первых же шагов: его влекли к себе не эпические, а остродраматические сюжеты с бурно развивающимся действием. Этим был обусловлен выбор «Эсмеральды» — первой оперы Даргомыжского, написанной на французское либретто Гюго (по его же роману «Собор парижской богородицы») и решенной композитором в духе французской «Гранд-опера» с эффектными драматическими сценами и трагическим финалом (1841). Однако дальнейшего развития это направление в его творчестве не получило. Закончив «Эсмеральду», композитор вообще надолго оставляет мысль об опере и лишь через семь лет (в 1848 г.) начал работать над составлением либретто «Русалки» по пушкинской драме; отметим, что прошло еще семь лет, прежде чем новая опера была им закончена (1855).

За это время (1841—1855) в общественной жизни

России произошли знаменательные сдвиги, заметно повлиявшие на оперную эстетику Даргомыжского. Интенсивное созревание революционно-демократической мысли, расцвет публицистики Герцена и критико-эстетической деятельности Белинского вызвали к жизни новое литературное направление — русский критический реализм. Представители «натуральной школы» — Достоевский, Герцен, Гончаров, Григорович, Тургенев — выступили в 40-х годах с первыми своими значительными романами, повестями и циклами новелл<sup>1</sup>, сделавшими их выразителями идей эпохи: антикрепостническая и антидворянская тенденции, критическое изображение действительности, пристальное внимание к реальной среде, окружающей героев, а отсюда и интерес к бытописанию и характерным портретным зарисовкам — черты эти оказали сильнейшее воздействие на смежные области искусства, особенно на драматургию. И Даргомыжский стал одним из первых композиторов, утвердивших это направление на оперной сцене.

Этот поворотный момент в его творчестве ознаменован возрождением интереса к русским, преимущественно народным сюжетам и образам и наряду с этим усилившимся вниманием к фольклору, особенно к крестьянской песне, которую Даргомыжский пристально изучает, стараясь уловить характерные особенности ее склада и принцип связи мелодии со словом. Создавая собственные «русские песни» (специфический жанр русской вокальной лирики XIX в.), он бережно следует изученным закономерностям, избегая стилизаторства, способного исказить подлинную природу песни. Одна из задач, которые он при этом себе ставит, — это воспроизведение в вокальной мелодии живых интонаций человеческой речи; в этом он достигает подчас такой выразительности, что песня превращается в драматическую сценку.

К такой же естественной декламации стремился Даргомыжский и в обычных романсах, среди которых все чаще встречаются лирические монологи — раздумья, воспоминания, сердечная исповедь; пение здесь нередко переходит в «омузыкаленную речь», что дает возможность композитору свободно следовать за мыслью текста,

---

<sup>1</sup> В числе этих произведений «Бедные люди» Достоевского, «Кто виноват?» Герцена, «Обыкновенная история» Гончарова, «Записки охотника» Тургенева, «Антон Горемыка» Григоровича, опубликованные между 1846 и 1852 годами.

передавая тончайшие его психологические оттенки.

Во всеоружии этих достижений Даргомыжский приступил к созданию «Русалки». В отличие от героико-эпических устремлений Глинки он сосредоточил свое внимание на теме социального неравенства, воплотив ее в жанре лирико-бытовой драмы. Через три года после появления «Травиаты» Верди и за несколько лет до расцвета лирической оперы во Франции Даргомыжский создал произведение, отмеченное всеми чертами, характеризующими направление лирической драматургии за рубежом, но глубоко самобытное, основанное на постижении особенностей душевного склада, быта и сословных отношений в России.

Фантастический элемент, связанный с подводным русалочьим царством, играл в замысле Даргомыжского второстепенную роль: основной задачей его было передать душевную драму крестьянской девушки (Наташи), полюбившей неровню и отвергнутой, когда князю пришла пора жениться. Отчаяние, толкнувшее ее на самоубийство, сумасшествие ее отца-мельника и запоздалые укоры совести, терзающие князя и опустошающие его душу, — вот опорные моменты драматургии оперы. Драмату любви, предательства и раскаяния Даргомыжский воплотил в ней языком современной ему песни и романа. Задушевные их интонации живут в каждой арии, дуэте, ансамбле. Особую выразительность обретают они в устах Наташи, подчеркивая непосредственность и пылкость ее характера, естественность всех душевных переживаний. В тех сценах, где она бурно переживает драму разрыва (не только с князем, но и с отцом), Даргомыжский тоже остается верен песенному началу. Даже когда на свадьбе князя внезапно звучит обличающий голос погибшей Наташи, упреки ее воплощены в песне народного склада («По камушкам, по желтому песочку»).

Только в заключительной сцене, где героиня выступает как царица русалок и мать маленькой русалочки, мстительное чувство и все еще не заглохшая страсть находят воплощение в патетической арии.

Психологические задачи, поставленные Даргомыжским в «Русалке», обусловили его стремление к большому лаконизму при построении оперных форм. Развернутые дуэтные сцены «Русалки» заключают в себе ряд мелких построений, передающих тончайшие изменения интонаций и ритма в репликах диалога. Вместо эпиче-

ской широты Глинки на первый план выступает детализация сценического действия, тонкая эмоциональная его разработка.

Ново и его отношение к тексту: стремясь донести до зрителя поэзию и высокую простоту пушкинского диалога, Даргомыжский широко пользуется тем видом речитатива, который позднее П. Чайковский назвал мелодическим. Певучий и ритмически богатый речитатив этот органично связывает между собой ариозные, ансамблевые, хоровые построения, сообщая музыкальному действию непрерывное течение.

Свой метод создания индивидуальных образов средними жизненно верных речевых интонаций композитор сформулировал сам, притом с большой точностью: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Этот свой принцип Даргомыжский с предельной последовательностью провел в опере, созданной им во второй половине 60-х годов и явившейся его лебединой песнью. Это был «Каменный гость», написанный по «Маленьким трагедиям» Пушкина, где композитор выступил как реформатор оперной драматургии. Он поставил перед собой дерзновенную задачу — написать музыку на пушкинский текст, нисколько его не изменив. Отказавшись от законченных музыкальных номеров — арий и ансамблей, — Даргомыжский построил всю оперу на мелодизированном речитативе. Только две песни Лауры, в одной из которых использовано испанское стихотворение Пушкина, — «Я здесь, Инезилья» добавлены сюда помимо текста трагедии, для обрисовки артистической среды, окружающей Лауру.

Композитор умер, не успев закончить свой замечательный труд. Он завещал завершить его молодым своим друзьям и единомышленникам — Кюи и Римскому-Корсакову.

Оба принадлежали к той группе молодежи, которой предназначено было сыграть выдающуюся роль в развитии русского музыкального театра. В ту пору это был кружок любителей, стремившихся под знаменами Глинки и Даргомыжского проложить самобытные пути для дальнейшего развития русской оперы.

Напомним, что одновременно с тем, как развертывалась деятельность Даргомыжского, внесли свой вклад в развитие русской оперы композиторы, причислявшие себя к другому, академическому направлению; одним из

них был великий пианист и создатель Петербургской консерватории Антон Рубинштейн. Для музыкальной сцены он писал много: сочинял на библейские сюжеты («Маккавей», 1875), на сюжеты из римской истории («Нерон», 1877) или индийской жизни («Фераморс», 1863) и одновременно на тексты Лермонтова («Купец Калашников», 1879; «Демон», 1871), придерживаясь рамок тех классических форм, которые выработала зарубежная опера. Современную тему Рубинштейн затронул только в «Демоне» — лирической опере, в которой ему удалось объединить русское романское начало с пленительностью восточных, кавказских мотивов, а главное, передать тревожный, мятежный дух, волновавший сердца молодежи 70-х годов. Это и обеспечило опере настолько широкую популярность, что она до сих пор не сходит с русской сцены.

Другим крупным театральным деятелем 50—60-х годов был А. Серов, выдающийся критик, музыкальный исследователь и композитор. Оперы его «Юдифь» (1862), «Рогнеда» (1865), «Вражья сила» (1871) утвердили на русской сцене жанр «большой оперы» со всей ее пышностью и декоративностью. В свое время «Юдифь» воспламенила воображение не только единомышленников Серова (того же А. Рубинштейна, ценившего классическое искусство), но и едва начавших свой путь композиторов «Могучей кучки», резко отвергших академизм старших современников. Однако историческое значение имела лишь одна его опера — «Вражья сила» на текст пьесы А. Островского. Композитор сумел создать в ней не только рельефные, подлинно национальные характеры, но и колоритные сцены народного быта (например, масленичного гулянья), впервые широко прибегнув к уличному городскому фольклору.

• • •

На заключительном этапе жизни и творчества Глинки, в 50-е годы, вокруг гениального композитора, много болевшего и часто выезжавшего за границу, сплотилась небольшая группа русских музыкантов. В числе их были А. С. Даргомыжский, уже завоевавший известность как автор чудесных романсов и оперы «Русалка», А. Н. Серов — музыкальный критик и публицист, только еще готовившийся к завоеванию оперной сцены, и восемнадца-

тилетний музыкант из Нижнего Новгорода М. А. Балакирев. Необычная одаренность юноши заставила Глинку предположить в нем своего преемника и подлинного музыкального наследника.

Участь эта, действительно, была Балакиреву уготована, но не столько на поприще композиторском, сколько на поприще артистической и организаторской музыкальной деятельности. Выдающийся дирижер, пианист, творчески одаренный человек и темпераментный педагог, он сумел сплотить целую группу талантливейшей молодежи, внушив ей веру в свои силы, и организовать ее творческую жизнь.

Кружок этот, впоследствии получивший наименование «Могучая кучка» (так назвал его знаменитый критик В. Стасов в одной из своих статей; сами кружковцы называли себя «Новой русской музыкальной школой»), с необычайной интенсивностью овладевал высотами профессиональной культуры. Деятельность его в сфере оперы развернулась уже с конца 60-х годов; в эту пору появилась гениальная опера М. Мусоргского «Борис Годунов»; спустя четыре года после нее закончил свою «Псковитянку» Н. Римский-Корсаков; тогда же начал работу над «Князем Игорем» А. Бородин.

Знаменательно, что эти первые крупные работы представителей молодого поколения русских композиторов относились к жанру исторической оперы; в этом сказались важнейшие тенденции времени: в 60—70-е годы жизнь России бурно всколыхнула идеи народничества. Интерес к прошлому русского государства, вопрос о взаимоотношениях самодержавной власти и народа привлекали к себе внимание всей передовой интеллигенции. События, в которых участвовали народные массы, привлекали представителей различных искусств, особенно живописцев, объединявшихся в эти годы в вольные содружества единомышленников («товарищество передвижных художественных выставок» и др.). Представители этого демократического направления в русской художественной культуре отвергали академическую рутину, провозглашая принципы реалистического истолкования истории и ее связей с сегодняшним днем России.

Те же идеи вдохновили и Мусоргского на создание «Бориса Годунова», а впоследствии и «Хованщины» (1881, из-за смерти композитора она осталась незавер-



шенной). Последнюю сам Мусоргский назвал «народной музыкальной драмой». Это обозначение можно с полным правом отнести и к «Борису Годунову». В обеих операх композитор поставил перед собой сложнейшую задачу — показать на оперной сцене переломные моменты в жизни народа и его трагические столкновения с правителями. Мусоргский замыслил целую трилогию, в которой должны были отразиться этапы постепенного роста народного самосознания.

В последней из них, посвященной пугачевскому бунту, он мечтал показать народного вождя, возглавившего народные массы. Смерть помешала ему выполнить задуманное. Но и в том, что он оставил, мы встречаемся с единственным в истории оперы примером подлинно революционной трактовки исторических событий. Взяв в «Борисе Годунове» за основу сюжет Пушкина, Мусоргский главной темой оперы сделал отношения народа и Бориса. В процессе создания образов он был увлечен мыслью показать народную массу именно такой, какой он ее знал.

«Народ хочется сделать, — писал он И. Е. Репину, — сялю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального».

И Мусоргскому действительно удалось показать, как постепенно растет в народе протест, как пробуждаются в нем гнев и вражда к правителю, далекому от его нужд. Это дало композитору право изменить заключительную сцену трагедии Пушкина. Согласно ремарке поэта народ здесь «безмолвствует», в опере он восстает, и в финальной сцене крестьянского бунта под Кромами, добавленной Мусоргским, мощно звучит голос пробудившихся масс.

Уже одно то, что композитор осмелился таким образом «возразить» Пушкину, что он смог дать заостренную политическую трактовку изображаемых событий, говорит о том, как далеко по сравнению с Западом шагнула вперед русская опера.

Близкие Мусоргскому стремления волновали и Римского-Корсакова, воплотившего их в «Псковитянке», а позже в «Царской невесте» (1899), и Бородина в его «Князе Игоре» (1887). И хотя вдохновлены они были общей идеей, заставлявшей их придавать своим произведениям черты исторической достоверности и масштаб-

ности, каждый находил свой путь истолкования исторического жанра.

Бородин создал эпическое полотно, где с былинной красочностью и широтой обрисовал ратные сборы русских князей, впервые решивших объединиться для отпора врагу, разоренный половцами Путивль, стан кочевников в степи и бегство из плена Игоря, решившего вновь собрать войско и двинуться на врага. Письмо Бородина носит монументальный, фресковый характер. Таковы не только массовые сцены, но и монологи-портреты героев: мучительно переживающего свое поражение Игоря; по-своему великодушного вождя кочевников, хана Кончака; беззаветно преданной Игорю Ярославны, сумевшей подавить свое горе в грозный час набега половцев на осиротевший Путивль, — черты их переданы крупными, яркими мазками. Подобно Глинке, Бородин, воплощая контрастный облик двух народов, противопоставил раздольной или строгой русской песенности мир восточных напевов и ритмов, то изысканно узорчатый, то буйный.

Иным предстает ощущение прошлого у Римского-Корсакова. В обеих исторических его операх, одной раннего периода («Псковитянка»), другой — позднего («Царская невеста»), эпоха Ивана Грозного дана во всем размахе ее государственных начинаний, направленных ко благу и величию родины, и со всей ее средневековой дикостью и деспотизмом неотделимыми от понятия царской власти.

В «Псковитянке» Римский-Корсаков рисует подавление последнего вольного (самоуправляемого) города — Пскова, ради устрашения которого Грозный не только расправляется с последними представителями русской вольницы, но невольно жертвует жизнью и собственной дочери. Композитор создает замечательную массовую картину псковского веча — народного собрания на площади, в котором трагически столкнулись противоположные интересы разных групп населения. И все же исторический конфликт решается им скорее в плане психологической драмы.

В центре оперы — фигура Грозного с детальной обрисовкой противоречий его сложного, трагического характера: борьба бурно вспыхнувшего отцовства и привычной жестокости, непреклонная воля деспота и зоркость собирателя великой державы — это-

го одного оказалось достаточно для возникновения паразитического по силе сценического образа, созданного позднее гениальным Шаляпиным.

«Царскую невесту» Римский-Корсаков решал как историко-бытовую драму. Сам Грозный почти не участвует в ней, но атмосфера деспотизма и беспощадного отношения к людям, рабской доли женщин и суеверного страха, внушаемого населению опричниной, атмосфера эта сопровождает во всех перипетиях любви царского любимца Грязного к девушке, которую Грозный выбрал себе в жены, не считаясь с тем, что она невеста другого. Редкий по чистоте и одухотворенности образ Марфы и драматический образ Любаши, любовницы Грязного, в слепой ревности погубившей свою соперницу, подчеркивают трагедию женской доли — тему, которая так часто воплощалась в народной песне.

Значительность вклада, внесенного Римским-Корсаковым в область исторической оперы, несомненна. И тем не менее едва ли не важнейшей сферой его деятельности стала опера легендарная и сказочная..

Народная фантастика привлекала всех наших композиторов: Даргомыжского в «Русалке», Мусоргского в «Сорочинской ярмарке», Чайковского в «Черевичках». Но подлинным певцом сказочного жанра оказался Римский-Корсаков. Начиная с «Майской ночи» и кончая «Золотым петушком» он дал непревзойденные образы фантастики. Он создавал сказки лирические («Снегурочка»), пародийные («Золотой петушок») и трагические («Кашей»), создавал эпически величавые оперы-былины, такие, как «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Для каждой из них он находил особые драматические приемы, особые краски. Придавая своим образам реальные и фантастические очертания, он умел объединять героев в самых сложных ситуациях. Для него сказка всегда была выражением нравственных и эстетических идеалов народа, неразрывно связанных между собой, — отсюда вдохновенная красота его фантастических женских образов, являющихся как бы воплощением мечты. Их выделяет изысканное использование колоратуры — именно она придает воздушный, как бы бесплотный характер вокальным партиям Снегурочки, морской царевны Волховы из «Садко» или Царевны Лебеди из «Царя Салтана». Но и тут мы встречаем тонкое различие оттенков: речь Снегурочки, к примеру,

отличается более естественными, простыми интонациями, так как она живет среди людей и всем сердцем тянется к ним. В партии же Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римский-Корсаков сумел сочетать пленительность восточной мелодии с ядовитой ироничностью интонаций, создав запоминающийся образ злой чаровницы.

Особое место в русском оперном театре принадлежит творчеству П. Чайковского. Один из первых русских композиторов, получивших в консерватории строгое профессиональное образование и испытав на себе сильнейшее воздействие академических взглядов А. Рубинштейна — своего педагога, — Чайковский нашел путь, благодаря которому приверженность его к классической традиции не помешала ни новаторским поискам, ни проявлению национальной самобытности. Приглашенный в качестве профессора во вновь созданную Николаем Рубинштейном (братом Антона) Московскую консерваторию, он обосновался в Москве, в то же время не порывая творческих связей с Петербургом.

Новаторские тенденции сблизили его с «кучкистами». Однако до конца он их платформы не принял. Ломка оперных форм не казалась ему необходимой, не разделял он и предубеждения против иностранной оперы, хотя, как и все русские композиторы, негодовал против ее засилья на русской сцене; но это не мешало ему благоговеть перед гением Моцарта («Дон Жуан» представлялся ему вершиной музыкальной драматургии), восхищаться шедеврами современной французской и итальянской культур, особенно «Кармен» Бизе и операми Верди, признавать бесспорные достоинства монументальной драматургии Вагнера, хотя со многим в его реформе согласиться не мог.

Не стремился Чайковский и к абсолютной чистоте русского народного стиля: наряду со старой крестьянской песней его привлекал современный городской фольклор, которого кучкисты чуждались, находя его обывательским, засоренным чуждыми исконной русской песне влияниями. Осваивать любые иноземные влияния, подчиняя их национальному мелосу и складу музыкального мышления, тоже казалось Чайковскому вполне закономерным.

Характерной его чертой была и творческая разносторонность. Он смолоду стремился овладеть всеми

видами композиторской деятельности, да и в опере не ограничивал себя каким-либо излюбленным кругом тем, сюжетов или определенной исторической эпохой; после «Опричника» (1872), оперы, трактовавшей тему, близкую к теме «Царской невесты» Римского-Корсакова, обратился к «Орлеанской деве» (1879) на шиллеровский сюжет из истории Франции, а затем к «Мазепе» (1883) на пушкинский сюжет из эпохи Петра. В каждой из этих опер он проявил себя как мастер жизненно правдивых массовых сцен, но центр тяжести заключался для него в психологическом конфликте героев: так, в «Мазепе» политическая борьба между Петром и украинским гетманом передана через трагические отношения Мазепы, Марии и отца ее, Кочубея.

Интерес к историческому жанру не помешал Чайковскому уже на раннем этапе сказать свое слово в области бытовой («Воевода», 1868, по пьесе Островского «Сон на Волге») и лирико-комедийной драматургии («Кузнец Вакула», 1874, по повести Гоголя «Ночь перед рождеством», переименованной им во второй редакции на «Черевички»). В поздние годы он обратился к легендарному жанру, создав чудесную философскую сказку («Иоланта», 1891) и к романтико-бытовой драме («Чародейка», 1887).

Но вершиной творчества Чайковского явилась лирическая опера. Испытав в молодые годы увлечение стилем «Гранд Опера» и отдав ему в известной мере дань в «Орлеанской деве», Чайковский позднее критически относился к нагромождению трагедийных обстоятельств, не отвечавших его чувству жизненной правды. Он испытывал все больший интерес к современному человеку, его быту и его душевным конфликтам.

Увидев на парижской сцене «Кармен» Бизе, он еще полнее ощутил свою близость к тому направлению, которое проложил в России Даргомыжский, а за ним А. Рубинштейн.

Но как во Франции достижения большинства предшественников затмила «Кармен» Бизе, так в России все прежние оперы в лирическом жанре отступили перед «Онегиным» Чайковского. Никто еще так глубоко не проникал в душевный мир «обычных» героев, не передавал так живо бытовых отношений, характерных для скромной помещицкой усадьбы, не включал с такой чуткостью в сложный вокальный и оркестровый язык

оперы «домашние» интонации бытового русского романа. Перед композитором была живая жизнь, гениально запечатленная Пушкиным, — жизнь, которую он и сам хорошо знал и, воплощая ее в музыке, «таял и трепетал от невыразимого наслаждения».

«Онегин» означал для оперной драматургии завоевание новой, может быть, самой сложной области — красоты обычного.

Единственная опера, соперничающая в своем совершенстве с «Онегиным», — это «Пиковая дама» (1890), созданная Чайковским тоже на пушкинский сюжет двенадцатью годами позднее. Но тут перед зрителем предстали уже не лирические сцены, а скорее лирическая трагедия. Композитор обнаружил здесь глубочайшее проникновение в социально-психологические конфликты своего времени, создав философскую и музыкально-сценическую концепцию, потребовавшую изменений сюжета и иной мотивировки поведения героев.

В музыкальных образах «Пиковой дамы» Чайковский как бы столкнул две эпохи — век нынешний и век минувший. Порывистость, страстность, непримиримость Лизы и Германа сообщает их отношениям трагическую глубину. Ее резко оттеняют пасторальные краски великосветского спектакля в духе XVIII века, беззаботная картина девичника в комнате Лизы с элегическим дуэтом Полины и Лизы, пляской расшалившихся девушек и чопорной арией гувернантки. Особую, таинственную краску вносит сюда все, что связано с графиней: с одной стороны, ее зловещая, угловатая тема и тема «трех карт», с другой — поэтическая французская ария времен ее молодости, воскрешающая изысканную атмосферу французского двора конца XVIII века.

Одни эти контрасты дают представление о непреодолимом рубеже, разделяющем поколения. Но этот сложный, многоплановый замысел воплощен был Чайковским, как и во всех других его операх, средствами, наиболее доступными для широкой аудитории, — певучими, захватывающими своей эмоциональностью ариями, ансамблями, хорами. Лейтмотивы, со времен Вагнера, ставшие одним из важнейших средств симфонизации оперы и развития сценического действия, обеспечили свободу развития мысли композитора: тема «трех карт» и тема любви Германа, вырастая из единой мелодической формулы, воплощали противоречивость мыслей и

чувств героя — вдохновенное чувство любви к Лизе и суеверную мысль о том, что тайна графини откроет ему доступ к счастью. Наряду с темой графини эти лейтмотивы образуют основу вокально-инструментальной композиции «Пиковой дамы».



Со смертью Чайковского (1893), а затем и Римского-Корсакова (1908) завершился период, связанный с развитием русской классической оперы. За полвека она проделала стремительный путь восхождения к вершинам, освоив все многообразие жанров, которые в течение веков накапливал зарубежный музыкальный театр. Ничем не поступившись в своей самобытности и непрерывно открывая для себя новые пути, она сумела увлечь за собой на эти пути молодые поколения европейских композиторов: Мусоргский стал образцом для юного Дебюсси, недолгое время проживавшего в России, а затем и Равеля; и многое другое могло бы послужить примером ведущей роли русской оперы в мировом искусстве.

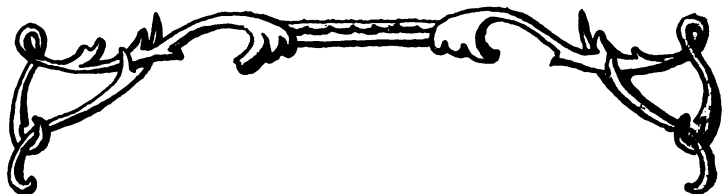
Одновременно с успехами русской музыкальной драматургии шло и блистательное развитие отечественной исполнительской культуры. За эти полвека Россия выдвинула несколько поколений выдающихся певцов, работавших в тесном контакте с композиторами и во многом помогавших им реализовать созданные ими образы на сцене.

Содружество Осипа Петрова и его жены с Глинкой, певицы Леоновой с Мусоргским, Лавровской с Чайковским, Забелы-Врубель с Римским-Корсаковым вошло в историю. Но не только на них сказалось влияние композиторов: «Онегин» Чайковского послужил своеобразной школой новой драматургии для выпускников Московской консерватории, которым композитор доверил первое исполнение своих «лирических сцен».

Можно сказать, что все обновление театрального дела в России, происшедшее на рубеже XIX—XX веков, обязано своим успехом творческим достижениям великих русских композиторов XIX века. Когда вопреки косной политике императорских театров возникли частные оперные предприятия — театры Мамонтова, Зимина, товарищества оперных артистов, позднее Театр

музыкальной драмы в Петербурге, — каждый из них поставил своей задачей дать подлинное сценическое воплощение замыслов наших отечественных композиторов. Трудно переоценить значение Мамонтова в сфере сценического и декорационного решения оперного спектакля: именно он привлек в свой театр лучших художников эпохи — Поленова, Васнецова, Коровина, Врубеля; именно он открыл миру Шаляпина; именно он привлек только что кончившего консерваторию Рахманинова в качестве оперного дирижера, создав замечательное содружество его с Шаляпиным. Все это, пусть даже мамонтовская опера просуществовала совсем недолго, оставило неизгладимый след в русском театральном искусстве.





## Беседа пятая Оперное искусство XX века

Мощная струя оперной драматургии, бившая в разных странах с такой, казалось бы, неиссякаемой энергией, в конце XIX века начала дробиться на отдельные направления, носившие новаторский характер, но менее значительные, чем то основное русло, от которого они ответвлялись, и потому быстро терявшие силу и иссякавшие. Некоторые из них еще сохраняли органическую связь с классическим реализмом, и это обеспечивало им признание широкой аудитории; другие стремились коренным образом изменить путь, проложенный музыкальной драматургией до сих пор, и тяготели к предельной усложненности, изысканности или, наоборот, к нарочитой примитивности образов и языка.

Поиски эти, характерные для разных стран, объединяются одним общим понятием «модернизм». Термин этот произошел от слова «модерн» — современный, новейший, чем подчеркивается разрыв с предшествующей традицией.

Каждое из этих направлений (среди них наиболее значительные — веризм или натурализм, импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм, символизм, неоклассицизм, тесно связанные с литературными и живописными течениями эпохи) имело своих представителей, как правило, немногочисленных. Да и самые направления развивались неравномерно — в одних странах ярче и плодотворнее, чем в других. Так, веризм достиг художественных вершин только в Италии, где уже на рубеже 80—90-х годов появились оперы Масканьи «Сельская честь» (1888) и Леонкавалло «Паяцы» (1892). Они положили начало направлению, подготовив почву для крупнейшего его представителя Дж. Пуччини, автора «Манон Леско» (1892), «Богемы» (1895), «Тоски»

(1899), «Мадам Баттерфляй» (1904) и ряда других опер, завоевавших мировое признание.

Веристы (от слова «веро» — истинный, правдивый) провозгласили своим лозунгом «жизнь, как она есть» — без прикрас, со всеми ее негативными сторонами. Сюжеты они брали из повседневной жизни крестьян, бедных горожан, балаганных комедиантов, богемы, подчеркивая контраст между убожеством бытовой обстановки и остротой житейских драм и любовных коллизий. Жанровой основой для веристов, в том числе для Пуччини, служила лирическая опера (та же «Травиата» Верди), но в обрисовке конфликтов преобладали не столько мотивы социально-психологические, сколько мелодраматические, тяготеющие к повышенной эмоциональности и театральной эффектности ситуаций.

Тем не менее в лучших произведениях Пуччини, таких, как «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» (или «Чио-Чио-Сан») мелодраматизм сочетается с верностью психологического рисунка и реалистической трактовкой среды и взаимоотношений персонажей. При этом богатство его вокально-инструментальной палитры содействовало дальнейшему совершенствованию итальянской исполнительской школы. Не случайно его оперы наряду с операми Верди вошли в репертуар всех блистательных певцов нашего века.

Во Франции то же направление (здесь оно получило название «натурализм»), несмотря на участие таких выдающихся литературных сил, как Золя, не привлекло крупных оперных композиторов, и единичные удачи этого рода, такие, как оперы Брюно, написанные на либретто Золя или по мотивам его произведений, остались достоянием по преимуществу французского театра. Только «Луиза» Шарпантье (1900) завоевала зарубежную сцену.

Зато именно во Франции ярко расцвело направление импрессионизма, выдвинувшее таких замечательных представителей, как Дебюсси и Равель. «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси по символической драме Метерлинка (1902) поразила слушателей новизной и изысканностью образов и выразительных средств: гибкостью музыкальной декламации, тончайшей детализацией психологического рисунка, богатством оркестрового колорита. Но, подобно французским живописцам, положившим начало новому направлению, Дебюсси тяготел к

зыбким, мерцающим краскам и скорей к недосказанности музыкальных образов, чем к ясному воплощению драматической идеи; она лишь «просвечивала» в последовании сцен, да и все символическое содержание оперы было замкнуто в кругу тончайших ощущений нескольких действующих лиц.

Морис Равель проявил большую близость к житейскому началу в выборе оперных сюжетов. Его «Испанский час» (1907) задуман как опера-буффа на тему о находчивости и хладнокровии женщины в любовных приключениях. Равель утверждал, что шел здесь по стопам «Женитьбы» Мусоргского, и он действительно почти не изменил текст использованной им комедии Франк-Ноэна. Задача «омузыкаливания» речевой интонации приобрела особую изысканность благодаря сплаву французского и испанского стилей.

В поздней его опере «Дитя и волшебство» (1923) смещены фантастические и реальные мотивы; рисуя жизнь ребенка в обычной современной буржуазной семье с обычными наказаниями за шалости и обычным примирением (родители, наказывая распушенного мальчика, оставляют его дома одного среди испачканных и испорченных им вещей и обиженной на него кошки), Равель неожиданно переводит повседневный быт в сферу сказочности: здесь и внезапно ожившие, поющие деревья, и животные, вещи и книги, заговорившие человеческим языком. Равель изобретательно использует приемы современного мюзик-холла (фокстрот чайника и чашки или сцена кота и кошки), прибегает и к кинематографическому «монтажу» (сцена со старичком-задачником), многое предвосхитив из того, что будет характерно в дальнейшем для музыкального театра. Но в основном он остается импрессионистом, особенно рисуя мерцающими живописными бликами таинственную ночную жизнь леса и населяющих его существ.

В Германии модернизм связан с именем Рихарда Штрауса. Мастер остро впечатляющего театрального письма, он в своем творчестве стремился объединить принципы вагнеровской драматургии с той обнаженностью и предельной напряженностью чувств, которые были характерны для представителей натурализма. В операх «Саломея» (1905) и «Электра» (1908) Рихард Штраус рисует библейские и античные образы, истолковывая их в сугубо современном духе: подчеркивая ис-

ступленную страстность, жестокость и развращенность персонажей, он стоит как бы на пороге экспрессионизма. В то же время импрессионистически тонкие колористические штрихи придают облику его героинь роковое, пленительное очарование.

Лучшая и наиболее популярная комическая опера Штрауса «Кавалер роз» (1910) как бы перефразирует Моцарта, модернизируя и типичные интонации венской бытовой музыки классической эпохи, и тему светских любовных утех и конфликтов («Так поступают все» Моцарта).

Среди других направлений XX века заметное место на оперной сцене заняла так называемая «ново-венская школа» во главе с А. Шёнбергом. Ранние его оперы (монодрама «Ожидание», 1909, и музыкальная драма «Счастливая рука», 1913) созданы были под сильнейшим воздействием Вагнера. Но уже в эту пору он выдвигается как родоначальник нового направления, экспрессионизма, и радикальный новатор в сфере тонального и гармонического мышления<sup>1</sup>.

Теории Шёнберга, его симфоническая, камерная, хоровая музыка оказали воздействие на целую плеяду учеников и последователей, сплотившихся в Австрии вокруг него. Крупнейшими оперными драматургами среди них были А. Берг и Э. Кшенек. Они, собственно, и стали в театре 20-х годов представителями австрийского экспрессионизма. Направление это, развившееся в основном в Австрии и Германии, представляло кричащий протест против уродливых общественных противоречий капиталистического мира начала века. Он выражался в перенапряженности душевных состояний героев, в выражении безысходного одиночества, в сознании обреченности, в их неосознанных страхах и бесперспективном бунтарстве. Наиболее выдающимся произведением ново-венской школы явилась опера Берга «Воццек» (1921), раскрывшая трагедию забитого муштрой солдата, убившего в приступе отчаяния и ярости свою любовницу, а затем и покончившего с собой. При же-

---

<sup>1</sup> К оперному творчеству Шёнберг обратился вновь после длительного перерыва: его «Моисей и Аарон», начатый в 1932 году, так и остался незаконченным и впервые прозвучал в концертном исполнении лишь в 1954 году.

стокой обнаженности письма опера «Воцек» до сих пор не сходит со сцены.

Другой последователь Шёнберга, Э. Кшенек, был в своей оперной деятельности не столь последователен и значителен. Его протест носил скорее характер обличения мещанства. Таковы наиболее популярные его творения «Прыжок через тень» (1924) и «Джонни наигрывает» (1927). Вторая из них впервые использовала на оперной сцене джаз, захлестнувший в ту пору не только американскую, но и европейскую эстраду.

В резкой оппозиции как к изысканности импрессионизма, так и к преувеличенному трагизму экспрессионизма оказались молодые французские композиторы, объединенные в 20-х годах в так называемую группу «шести». Трое из них, А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, впоследствии сказали весомое слово во французской музыкальной драматургии. При всем различии характеров, дарований, творческого облика их объединяло неприятие какой бы то ни было расплывчатости, созерцательности или форсировки образного мышления и привлекал урбанизм с его тягой к массовым зрелищам, уличному и балаганному фольклору, к шумам и стремительным ритмам современного города.

Но в 20—30-е годы тяготение к опере проявилось лишь у Онеггера и Мийо и совсем в ином плане: первый из них в 1926—1927 годах создал оперы не на современной городской, а на библейский и античный сюжеты («Юдифь» и «Антигона»), в которых стремился объединить приемы драматического и музыкального театра. Мийо в своих ранних операх «Бедный матрос» (1927) и «Христофор Колумб» (1930) обратился к контрастным жанрам: первая — это бытовая драма с остро очерченными персонажами и подчеркнутой близостью к языку улицы и мюзик-холла; вторая — грандиозно задуманное массовое зрелище с участием кино, со множеством действующих лиц и монументальными хоровыми картинами. Мийо предназначал ее для исполнения на открытом воздухе перед разнообразной и обширной аудиторией.

Потребность обращения к массовому зрителю еще более характерна для театральных произведений Онеггера 30-х годов: оккупация Франции гитлеровскими войсками пробудила в нем стремление активно участвовать своим искусством в отпоре угрожавшему всему миру фашизму. Так появилась «Жанна д'Арк на костре»

(1938), совместившая в себе черты оперы, оратории и драмы. В ней Онеггер возродил черты старинной мистерии, воспев подвиг героини и обрисовав гротескными чертами судилище, приговорившее ее к казни.

Вообще, начиная со второй половины 30-х годов, можно говорить о переломе в музыкальном театре зарубежных стран. Уже в канун второй мировой войны, когда обнажилась глубина надвигающейся трагедии, наиболее чуткие композиторы стали искать опору в старинных народных представлениях, в фольклоре, стремясь уйти от той изошренности, которая делала их достоянием лишь узкого круга поклонников. К числу их относятся К. Орф, П. Хиндемит и П. Дессау в Германии. Почти в одно время с «Жанной д'Арк на костре» появились орфовские «Луна» (1939) и «Умница» (1941—1942) — музыкально-сценические пьесы, где композитор объединил драматических актеров и певцов, хоры и оркестр, создав новый тип зрелища, близкий к народному. «Умница» — сатира на диктаторский режим фашистов, а последовавшие за нею музыкальные драмы «Бернауэрин» (1945) и «Антигона» (1949) явились непосредственным откликом на фашистские изуверства, подвиги и гибель героев Сопротивления.

П. Хиндемит, эмигрировавший в годы войны в Англию, а затем в Турцию, от остро современных сюжетов тоже перешел к произведениям философского склада, героями которых являлись великие личности прошлого, противостоящие мракобесию («Художник Матисс», 1934; «Гармония мира», 1957).

П. Дессау, тоже эмигрировавший, а с 1948 года работающий в ГДР, создал оперы на тексты Б. Брехта — «Осуждение Лукулла» (1949) и «Пунтила» (1959), где новаторские поиски сочетаются с острой политической направленностью сюжета и образов.

Но как ни интересны были поиски и достижения зарубежного театра XX века, наиболее яркие страницы в области новой музыкальной драматургии вписали русские композиторы. Уже дягилевские сезоны русской оперы (1908—1909) в Париже, познакомившие французов с «Борисом Годуновым», «Псковитянкой», с отдельными актами из «Руслана и Людмилы», «Юдифи» и «Князя Игоря», поразили зрителей оригинальностью и мощью нового для них оперного искусства, тем более что постановки были осуществлены на исключительно

высоком уровне. Но подлинный триумф русского музыкального театра оказался связан с приездом Стравинского и знакомством Парижа с его балетами. Перед французской публикой, уже узнавшей цену не только Глинке и Мусоргскому, но и Скрябину и Рахманинову, предстал новатор, открывший закономерности современного образного мышления, в чем-то очень близкого французским вкусам, но совершенно самобытного и оригинального. Это была еще неведомая Россия, дерзко ищущая новых путей в искусстве.

Россия, действительно, переживала период сложной перестройки театральных позиций. Но, усвоив модернистские веяния — и собственные, и шедшие с Запада, — она все же не утратила связи с классической реалистической традицией. Правда, опера уже не приковывала к себе с такой силой внимание композиторов, как в предшествующий период. Преимущества все больше склонялись на сторону балета. Тем не менее рождение на рубеже века таких выдающихся явлений оперной культуры, как трилогия С. Танеева «Орестея» (1887—1894), как оперы С. Рахманинова «Алеко» (1892), «Франческо да Римини» (1904), «Скупой рыцарь» (1904), свидетельствует о том, что творческие силы России были достаточно интенсивны в этой области.

Это же блистательно подтвердили первые театральные сочинения И. Стравинского и совсем еще юного С. Прокофьева. И балеты («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная») и оперы («Соловей», «Мавра»), созданные Стравинским на протяжении 1910—1922 годов, равно как и его балетные пантомимы с пением и чтением («Байка про лису», «Сказ о беглом солдате и черте», 1917—1918) и хореографическая кантата «Свадебка» (1917—1923), представляли собой совершенно новое слово в музыкально-театральном искусстве. Ученик Римского-Корсакова, он опирался на его достижения в сказочном жанре — и его, и Чайковского, которого высоко ценил, однако с первых же шагов твердо обозначил свой путь; путь этот ближе всего примыкал к принципам русского изобразительного искусства его времени, к эстетике художников, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства». То же стремление к декоративности, воплощенной в тончайшей звукописи и блеске оркестровки, интерес к древнейшим пластам народного искусства, обрядам и быту и одновременно к современно-

му народному театру, образы которого были воссозданы Стравинским в «Петрушке» и отчасти в «Мавре» в стилизованной, условной и в то же время притягательной в своей жизненности манере, — все это явилось для Запада откровением и определило ведущее положение Стравинского среди европейских композиторов-новаторов. В дальнейшем он пережил сложнейшую эволюцию, но «русский период», то есть все созданное или задуманное им в России, навсегда остался важнейшим источником питания всех его замыслов.

Постановка оперных произведений Стравинского в 20—30-х годах вызвала такую же сенсацию, что и ранние его балеты: «Мавра» (1922), «Царь Эдип» (1927), мелодрама «Персефона» (1933) — каждая из них открывала новые пути в музыкальной драматургии. Опера-оратория «Царь Эдип» была написана на латинский текст. Красоту и лаконизм этого древнего языка Стравинский ценил высоко, но применил его здесь с особой целью: заставить зрителя ощутить идею трагедии только через музыку и ее интонационную выразительность. При этом был введен комментатор-чтец, объяснения которого предшествовали каждому акту. В «Персефоне» заглавную роль исполняли драматическая актриса и балерина. Помимо того, в сценическом действии и пантомиме, игравшей здесь большую роль, участвовал певец, переводивший мысли и чувства, выраженные пластикой и словом, в план вокального искусства. В замечательных хоровых и балетных сценах своей мелодрамы Стравинский использовал интонационный словарь разных эпох — от старейших русских церковных гимнов вплоть до новинок американской танцевальной музыки — регтайма и танго, проникших в Европу вместе с выступлениями американских эстрадных коллективов (после первой мировой войны). Высокая изобретательность, виртуозное владение оркестровыми и вокальными средствами придали такому совмещению стилей естественность.

Даже последняя опера Стравинского «Карьера повесы» (1951), созданная уже в США в 1939 году, обнаруживает стремление к постоянному обновлению выразительных средств. Создана она была по мотивам серии картин английского художника XVIII века Хоггарта, воплотившего в них печальную историю соблазна, падения и гибели легкомысленного юноши. В музыкально-сценическом стиле последней оперы Стравинского нашло



отражение прозрачное музыкальное письмо XVIII века — приемы, присущие итальянским буффонистам и Моцарту, а наряду с ними всплывают излюбленные мелодии Чайковского, и все это пронизано острой изобретательностью мысли и языка самого Стравинского.

Такая крупная индивидуальность, притом способная к быстрому и многообразному отклику на веяния своего времени, естественно должна была стать во главе всех новаторских тенденций эпохи, и он, действительно, стал лидером музыкальной жизни XX века, оставаясь им до конца своих дней.

Нам остается кратко обозреть достижения зарубежного музыкального театра послевоенного времени, чтобы перейти к истории современного оперного искусства в Советском Союзе. Мы встретим в этом обзоре и уже знакомые и совсем новые имена.

Так, уже в зрелом возрасте, в конце 40-х годов, впервые вступил на путь оперного драматурга один из «шестерки» — Ф. Пуленк. Начав с гротескного сюжета («Грудь Терезия»), разработанного им в стиле бурлеска (сатиры балаганного типа), он написал потом оперу трагическую — «Диалоги Кармелиток» (1957) на сюжет из времен французской революции, а закончил современной любовной монодрамой «Человеческий голос» (1959). При всей контрастности этих произведений они отмечены тонким психологизмом, рельефностью мелодии и гибкостью вокальной декламации — чертой, присущей французской опере со времени ее становления.

В середине 30-х годов на основе афро-американского фольклора и джаза возникала первая национальная опера в США. Создателем ее был Д. Гершвин, уже снискавший себе популярность эстрадными песнями и сатирическими музыкальными пьесами (мюзиклами) на социально-злободневные темы («О тебе я пою» и «Пусть гремит оркестр»). Но мировую славу принесла Гершвину опера «Порги и Бесс» (1935) на сюжет из жизни негритянской бедноты. В ней объединились элементы симфонизма, характерные для классической оперы, с началом эстрадным, свободно использующим жанры афро-негритянской музыки — блюзы, спиричуэл — и сценические приемы старинного народного американского театра менестрелей. Яркость сценических ситуаций, динамичность развития, сочетание начал трагедийного и комедийного обеспечили опере мировое признание.

Неожиданный взлет национальной оперной культуры произошел и в Англии, со времен Перселла, на протяжении почти двухсот лет не создавшей в этой области ничего значительного. В 1945 году с оперой «Питер Граймс» выступил в Лондоне выдающийся современный композитор Б. Бриттен. Эта постановка ознаменовала собой возрождение английской музыкальной драматургии. За нею последовал целый ряд новых спектаклей, среди которых выделяются своей оригинальностью камерные его оперы («Поругание Лукреции», 1946; «Поворот винта», 1954 и др.), представляющие как бы сценические новеллы, адресованные самой широкой публике; комедийный «Альберт Херринг» (1947) и новый вариант «Оперы нищих» (1948) по мотивам Гея и Пепуша, первой английской комической оперы XVIII века; детская опера «Давайте ставить оперу» (1949); лирико-фантастическая опера по шекспировскому «Сну в летнюю ночь» (1960). Диапазон от экспрессионистской трагедии «Питер Граймс» (о душевном одиночестве человека, подозреваемого и, по существу, виновного в преступлении) до светлой лирики «Сна в летнюю ночь» показал, как широки возможности современного английского музыкального театра и как живучи национальные традиции, долгое время остававшиеся под спудом: освоив множество разнородных влияний — от «Воццека» Берга до «Носа» и «Катерины Измайловой» Шостаковича, — Бриттен в полной мере сохранил национальное и индивидуальное творческое своеобразие.

В других европейских странах, а также в США наиболее прогрессивные представители молодого поколения продолжают опыт предшественников: в ФРГ — это Х. Хенце и В. Эгк («Ревизор» по Гоголю), в Италии — Л. Ноно, тяготеющий к темам большого масштаба («Нетерпимость», 1960), в США — Менотти, оперы которого «Консул» (1950), «Медиум» (1942) и «Святая с улицы Бликер» (1954), вскрывающие язвы современного американского образа жизни, приобрели широкую известность и за пределами США.

Очень большие сдвиги наметились в послевоенные годы и в оперном творчестве социалистических стран, развивавшемся в тесном общении с искусством СССР. Так, в Болгарской Народной Республике, где национальная оперная драматургия прежде была на низком уровне, не только значительно выросло число музыкальных

театров, не только выдвинулась плеяда выдающихся певцов, но и появился обширный и разнообразный национальный репертуар, в том числе и первые героические и комедийные оперы на современные темы: «Антигона-43» (1963) Л. Пипкова, «Июльская ночь» (1964) П. Хаджиева, «Мост» А. Гайчева, «Украли консула» И. Димова.

Что касается социалистических стран с развитой оперной культурой, то там расцвет национальной музыкальной драматургии сказался еще ярче. Особенно показательна в этом смысле Чехословакия: за послевоенные годы здесь следуют на оперной сцене одна премьера за другой. Наряду с композиторами старшего поколения, такими, как Ж. Мартину, и представителем следующего поколения Э. Сухонем, достигли широкого признания Ян Циккер и др. Традиция тесной связи с русской литературой и музыкой, установившаяся еще со времен Балакирева, укрепилась после войны еще больше. Свидетельством тому могут служить оперы Б. Мартину «Чем люди живы» (1952) по Л. Толстому и «Воскресенье» Циккера — тоже по Л. Толстому (1962).

• • •

Мы подошли вплотную к знаменательному рубежу, резко изменившему театральную жизнь России и давшему новое направление поискам прогрессивных художников многих зарубежных стран. Октябрьская революция, провозгласив лозунг «Искусство — массам», заставила деятелей отечественной оперной сцены перевооружиться: перед ними оказалась новая, подчас впервые соприкасающаяся с оперой аудитория — революционные солдаты, матросы, рабочие. Люди эти, приходившие в театр прямо с работы, с фронтов гражданской войны, жадно стремились к недоступным для них до сих пор высотам художественной культуры, ожидая от театра прямого ответа на те сложные вопросы, которые ставила перед ними революционная действительность.

Вначале казалось, что художественные произведения прошлого не в силах ответить на эти вопросы, что искать опору следует только в современном творчестве. И театр искал ее, чередуя постановки зарубежных модернистических новинок (оперы А. Берга, Р. Штрауса,

Э. Кшенека) с первыми опытами создания советских оперных спектаклей на темы, близкие к Октябрю.

Это были разнородные по жанру, сюжету и стилю произведения: «героические действия», символически отражавшие борьбу и победу рабочего класса; «музыкально-драматические хроники» боев на фронтах гражданской войны, выдержанные в духе массовых агитационных зрелищ; опыты создания историко-революционных драм, посвященных народным восстаниям и их вождям; лирико-бытовые драмы из времен крепостничества, а наряду с ними «музыкальные представления» балаганного типа — карикатуры на самодержавие. Но при лучших намерениях театра и авторов произведения эти не удерживались на сцене. Они были еще слишком примитивны и прямолинейно-агитационны, чтобы надолго привлечь внимание зрителя и удовлетворить его растущие эстетические требования; не удовлетворяли они и требований высококвалифицированных исполнителей.

Изю всех премьер 20-х годов долгая сценическая жизнь предстояла только веселой опере-пародии С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (постановка 1926 г., либретто автора по одноименной сказке Гоцци), в которой молодой композитор высмеивал не только устарелые приемы опер разного жанра, но и азартные споры между представителями разных направлений в современном музыкальном театре. Правда, в 20-е годы многое в его замысле было еще слишком необычным для певцов и слушателей: острота сценических приемов и музыкального языка, калейдоскопически быстрая смена сатирических, фантастических и лирических эпизодов, близкая к принципу монтажа кадров в кинокомедии тех времен, — все это скорее эпатировало зрителя, чем доставляло ему эстетическое наслаждение, и опера, вызвав недолгую сенсацию, тоже исчезла из репертуара. Возродилась она на советской сцене лишь в 60-е годы.

Вплоть до начала 30-х годов между различными творческими течениями велись жестокие споры: представители АСМа — Ассоциации современной музыки, ориентировали композиторов на экспрессионистскую драматургию Запада, представители РАПМа — Российской ассоциации пролетарских музыкантов, призывали их к достоверной обрисовке советской действительности и использованию в опере наиболее доступных бытующих жанров — массовой и народной песни, романса, танца.

Дебют совсем еще молодого Д. Шостаковича в качестве оперного драматурга вызвал целое сражение. Премьера его сатирической оперы «Нос» (1928, по Гоголю) восхитила многих парадоксальной смелостью замысла, свободой композиции и сценических приемов, близких к стилю театра В. Мейерхольда. Но большая часть зрителей и критиков восстала против всех этих новшеств, сочтя их неприемлемыми для оперной сцены. Освоение их, действительно, потребовало много времени и усилий разных театральных деятелей, стремившихся приблизить замысел Шостаковича к широкой аудитории. Настоящая популярность пришла к опере через много лет, когда сценические находки Московского камерного музыкального театра сделали ее репертуарной.

То же произошло и со второй оперой Д. Шостаковича — «Катериной Измайловой, или Леди Макбет Мценского уезда» (по одноименной повести Н. Лескова, 1932). Эта трагедия-сатира, как обозначил ее сам композитор, вызвала особенно яростную полемику. Натуралистически жестокие черты старого купеческого быта, цинизм преступлений, совершенных героями во имя любовной страсти, внезапные переходы композитора от высокого трагизма к гротеску в те годы казались несовместимыми с эстетическими установками советского оперного искусства. И опять-таки вторая, психологически углубленная редакция оперы, сделанная композитором, так же как и новое режиссерское прочтение партитуры при значительном росте восприятия аудитории, заставили зрителя спустя несколько десятилетий оценить «Катерину Измайлову» как один из шедевров оперной драматургии.

Но к основной своей задаче — воплощению советской действительности — наш музыкальный театр подошел только к середине 30-х годов. Все предшествующие попытки либо отпугивали зрителя лженоваторскими, а часто и формалистическими ухищрениями (например, «Лед и сталь» В. Дешеева, «Северный ветер» Л. Книппера, обе поставлены в 1930 г.), либо же быстро исчерпывали интерес аудитории из-за слабости музыкальной драматургии, как это случилось, например, с оперой С. Потоцкого «Прорыв», обошедшей в 1930 году чуть ли не все оперные сцены Советского Союза.

Овладение новой тематикой связано с приходом в театр группы молодых композиторов, сумевших прибли-

зяться в воплощении революционных событий и образов к тому уровню, на каком они представляли до сих пор в искусстве кино, живописи, литературы. Дзержинский, Чишко, Кабалевский, Хренников осуществляли свои замыслы в тесном сотрудничестве с профессиональными писателями и выдающимися режиссерами и дирижерами (Немировичем-Данченко, Смоличем, Самосудом): концепция «Тихого Дона» (1935) создавалась под непосредственным впечатлением недавно появившегося романа М. Шолохова, опера Хренникова «В бурю» (1939) — по роману Н. Вирты «Одиночество», опера О. Чишко «Броненосец «Потемкин» (1937) напомнила о сильнейшем впечатлении, произведенном одноименным кинофильмом С. Эйзенштейна.

Замысел Д. Кабалевского (1938) тоже был навеян поэтическими образами повести Ромена Роллана «Кола Брюньон», незадолго до того переведенной на русский язык и быстро ставшей одной из самых популярных зарубежных книг в Советском Союзе.

Достоинствами этих опер являлись не только значительность темы, ясность композиции, напряженность и драматичность действия, но и способность авторов воспроизвести в музыке черты современности — песенные интонации и ритмы, близкие советскому зрителю, и, что особенно важно, им удалось создать образ «коллективного героя» — массы, охваченной революционным порывом.

Надо сказать, что обращение к современной героике само по себе было смелым шагом и означало серьезный сдвиг в истории оперы. Обычно композиторы затрагивали современные темы только в комическом жанре, касавшемся наиболее устойчивых бытовых форм жизни, отчасти и в лирической опере. Героика в представлении большинства связывалась только с прошлым. Даже расстояние в пятьдесят лет казалось в свое время недопустимо близким. Напомним, что именно отсутствие достаточного временного расстояния помешало критикам сразу оценить достоинства «Евгения Онегина»; слишком уж схожи были сценические персонажи по своему внешнему и внутреннему облику с теми, кто сидел в зрительном зале. Что же тогда говорить о персонажах не лирического, а героического плана? Чем значительнее должны были быть их портреты, тем большее расстояние предполагалось между ними и слушателями.

Советская опера сделала в этом смысле разительный скачок: сломав вековую традицию и поставив героиню лицом к лицу с современной жизнью, она, в сущности, создала новый жанр — современную революционную оперу.

Сюжеты, питавшие воображение композиторов, были разнообразны — здесь и гражданская война, и социалистическое переустройство жизни, и новые отношения, складывавшиеся в процессе этого переустройства между коллективом и личностью. Столь же различны по своему душевному складу и характеру были новые герои — рабочие, колхозники, комсомольцы, — впервые показанные на оперной сцене. Естественно, что решение героической темы нашими композиторами не могло быть единым: ведь в каждом отдельном случае композитору предстояло охватить огромный материал, показать процесс становления жизни, не укладывавшийся ни в одну из прежних жанровых схем.

Чаще всего в указанных произведениях происходит скрещивание черт нескольких классических жанров — историко-революционного, бытового, лирического. Это связано с особой широтой сюжета, подчас приводящей к известной сценической перегрузке. В той же опере «В бурю» Хренникова объединено несколько сюжетных линий: здесь и трудный процесс советизации деревни, приведший в конце концов к исторической замене продразверстки продналогом, и борьба коммунистов с белыми бандами, и любовный конфликт (отношения Леньки и Наташи), усложненный семейно-социальным конфликтом (два брата принадлежат к разным идеологическим лагерям).

Такая же «загруженность» сюжета характерна для всех опер, трактовавших современную героическую тему; пожалуй, только «Тихий Дон» Дзержинского выделяется компактностью своего построения: тема крушения старого мира дала возможность автору сплотить все события вокруг четкого социально-бытового стержня.

Не случайно особенностью композиции советских опер является их многоплановость и многолюдность: новое ощущение коллектива и его значения в деятельности и судьбе человека, ощущение, рожденное всем строем советской жизни, не замедлили сказаться в трактовке оперных образов. Отсюда возникла потребность создавать музыкальные характеристики, подчеркивающие

наиболее значительные психологические черты, объединяющие ту или иную группу людей.

Излюбленной формой для таких характеристик стала песня, представлявшая обычно один из самых запоминающихся образов оперы. Зачастую она была настолько характерна, что, подобно лучшим ариям классиков, продолжала жить самостоятельной жизнью даже вне оперной сцены.

Вполне естественно, что наибольшим вниманием советских композиторов пользовались массовые сцены и что здесь раньше всего был достигнут полноценный художественный результат. Такие хоровые картины, как казачий привал (сцена в окопах) в «Тихом Доне» и бабий бунт в «Поднятой целине» Дзержинского, похороны матроса в «Броненосце «Потемкине» Чишко и бесчинства антоновцев в опере «В бурю» Хренникова, не только содержали в себе зерна нового стиля, но и сумели этой новизной захватить слушателя. Она прежде всего давала о себе знать в современной хоровой интонации. Это была интонация массовой революционной песни, перешагнувшей в те годы с площади на оперную сцену и здесь нашедшей конкретное драматическое истолкование.

Вместе с массовой песней вошла на сцену и живая «сегодняшняя» толпа с ее страстями и спорами, с ее деятельной, напряженной жизнью и ощущением революционного единства. Впервые с такой толпой зритель встретился в «Тихом Доне». Автору не хватало еще мастерства. Однако, рисуя фоновую обстановку накануне февральских событий и характерное для того времени столкновение анархических инстинктов с революционной мыслью и волей, Дзержинский проявил незаурядное сценическое чутье и смелость. Сопоставив старинную казачью песню («Ох и горд наш тихий Дон») с лихой солдатской и массовой революционной песней («Не австриец наш враг»), введя в хоровую ткань речитативные и даже разговорные эпизоды, он добился подлинной жизненности и динамичности в построении своей «сцены в окопах». Можно сказать больше: ему удалось покорить зрителя правдивым воплощением боевого духа нового, воодушевленного революцией солдатского коллектива. Лучшие его черты — энергия, решимость, чувство локтя, дыхание свободы — как бы сконцентрировались в финальной песне «От края и до края», сопровождавшей



уход казаков из станицы снова на фронт. В ней запечатлены и степная ширь протяжных казацких песен, и маршевая собранность, присущая рабочим революционным песням. Не удивительно, что опера привлекла к себе слушателей, несмотря на ряд существенных недостатков: песни сделали ее этапным произведением в развитии советской оперной драматургии.

В большинстве опер 30-х годов песня является основным выразительным средством не только в построении массовых образов, но и в обрисовке среды и враждебных друг другу сил. Такую роль она играет и в опере Т. Хренникова «В бурю», посвященной борьбе советского крестьянства с кулацкой бандой Антонова (кулацко-эсеровское восстание 1921 года на Тамбовщине): светлые девичьи песни («Я надену платье бело»), лирическая колыбельная молодого героя Леньки и его лихая красноармейская частушка, воплощающие в себе новые черты советской деревни, ее быта, строя, отношений, противостоят здесь песне антоновцев, по-своему эмоциональной, но полной мрачной обреченности — звучит она в сцене горького похмелья.

Песенными по своей основе являются оперы Чишко и Кабалевского. Правда, в «Кола Брюньоне» начало симфоническое играет весьма значительную роль: оркестр тут не только красочен, но и выполняет важную драматическую функцию, рисуя в антрактах картины народных бедствий и празднеств. Песенная певучесть наряду с танцевальностью определяет облик всех тем — вокальных и инструментальных, связанных как с массовыми сценами, так и с образами главных героев: песня передает лирическое лукавство Ласочки (Селины, возлюбленной Кола) и создает динамичный портрет самого Кола — художника-жизнелюбца, мастера на все руки, хлебопашца, ваятеля, музыканта, победителя в жизни вопреки всем тягестям и несчастьям, выпавшим на его долю.

Вершиной достижений 30-х годов стала опера выдающегося композитора Сергея Прокофьева. Его «Семен Котко» (1939), написанный по повести В. Катаева «Я сын трудового народа», был посвящен той же эпохе становления Советской власти и начала гражданской войны, что и в операх Дзержинского и Хренникова. Но события протекали на Украине, и это особенно привлекло композитора, детство которого прошло в украинской деревне.

Широко используя современные средства музыкально-сценической выразительности, он запечатлел в своей опере поэзию старой Украины с ее бытом, песнями и обрядами, и новые черты в характерах людей, прошедших через испытания мировой и гражданской войн. Новизна психологической трактовки народных образов дает себя знать даже в тех ситуациях, где, казалось бы, воскресают устойчивые черты прошлого, например в сцене сватовства: точно воспроизводя чин старинного обряда, выдающийся советский мастер придал партиям сватов необычную в подобных случаях свободу, ироничность и подвижность, откровенно подчеркнув родство их интонаций с современной, а не старинной песней.

Необычна в «Семене Котко» и трактовка оперного жанра: Прокофьеву удалось, не поступившись единством развития, совместить в своей опере лирическое начало с эпическим, а героическое с комедийным и трагическим. Подобная многогранность замысла и поразительное мастерство его выполнения подняли отечественную музыкальную драматургию на новую ступень.

Одним из важнейших достижений советского музыкального театра 30-х годов явился и расцвет оперы в национальных республиках. В одних, например в Грузии, Азербайджане, оперное творчество развернулось, опираясь на ранее существовавшие традиции. В других появились только первые ростки национальной музыкальной драматургии, но развитие музыкального театра всюду шло весьма интенсивно. Неоценимой опорой для молодого искусства являлась помощь русских композиторов, активно участвовавших не только в создании первых национальных опер, но и в профессиональной подготовке творческих кадров. Так, имя Р. Глиэра связано с Азербайджаном и Узбекистаном, С. Баласаняна — с Таджикистаном, М. Брусиловского — с Казахстаном, В. Власова и В. Фере — с Киргизией.

Основным источником замыслов национальных композиторов являлись сокровища народной поэзии, и прежде всего героический эпос — сказания о подвигах могучих богатырей, бесстрашных воинов и доблестных защитников родной земли. Естественно, что при различии сюжетов, языка, музыкально-сценических приемов произведения эти объединяла общая тема борьбы народа против чужеземных захватчиков и деспотизма собственных угнетателей. Общей являлась и эпическая широта

композиции, обобщенность образов и поэтическая приподнятость речи, достигавшая наибольшей выразительности в героических массовых сценах с активным участием солистов и хора.

Характерной для героико-эпических сюжетов чертой является романтическая их трактовка — обрисовка героев крупным штрихом, подчеркнута контрастное сопоставление персонажей: положительному герою противопоставит злобный предатель, светлому женскому образу — честолюбивая хищница. Столь же типично для них тяготение к масштабности, зрелищности, обилие обрядовых, праздничных, батальных картин, господство живописно-повествовательного метода над психологическим раскрытием образов.

С годами фольклорная тематика получает все большее многообразие; композиторы обращаются к народным сказкам, легендам, поэмам и к обработкам их в творчестве профессиональных писателей и поэтов. К такого рода фольклору особенно тяготело молодое поколение национальных композиторов, воспитанных советской музыкальной школой и выдвинувшихся к началу 40-х годов. Среди них такая яркая индивидуальность, как основоположник татарской оперы Н. Жиганов, создавший вместе с поэтом М. Джалилем свою «Алтынчеч» («Золотоволосая», 1941). Действие ее, происходящее в XIII веке во времена нашествия монгольских ханов на болгарский народ (предки казанских татар), сочетает реальные и фантастические мотивы с той непосредственностью, которая свойственна народной фантазии; волшебный талисман (лебединые перья), фантастический белый конь, несметные птичьи стаи, слетающиеся на помощь герою в сражении, — все они участвуют в развитии ратных событий и отношений влюбленных, сообщая действию поэтическую свободу, красочность и одухотворенность.

Этим произведением татарская опера заявила о себе как о явлении высокой национальной культуры. То же можно сказать об опере «Алмаст» А. Спендиарова (по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберда») — прекрасном творении армянского оперного искусства, пленяющем драматизмом психологического конфликта и удивительным лаконизмом и пластичностью сценического рисунка, и о романтическом «Кер-оглы» У. Гаджибекова с его мятежным, бурно развивающимся действием и тра-

диционным поэтическим мотивом дружбы человека с конем.

В конце 30-х годов, в канун Великой Отечественной войны, появились и первые национальные оперы на историко-революционные сюжеты: на Украине, где сложилось ядро профессиональных композиторов во главе с маститым Б. Лятошинским, автором оперы «Щорс» (1938); в Белоруссии, где наряду с композиторами старшего поколения В. Золотаревым, Н. Аладовым, Е. Тикоцким (автором оперы «Михась Подгорный», 1938) выдвинулся воспитанник Золотарева А. Богатырев, опера которого «В пущах Полесья» (1939) получила Государственную премию; в Грузии, где в канун Отечественной войны, в 1941 году в Тбилиси была поставлена опера Г. Киладзе «Ладо Кецховели», героем которой является профессиональный революционер.

В этой ранней попытке воплотить в опере образ профессионального революционера привлекает стремление объединить «эпическую» масштабность с лирической окраской образа героя — не только убежденного, отважного революционера, но художественно одаренного человека. Ладо — поэт и умирает с песней на устах, сраженный предательским выстрелом.

В последующие годы национальная оперная драматургия в ряде наших республик получила интенсивное развитие и сейчас представляет собой важное и равноправное звено в общесоюзной музыкально-сценической жизни.

\* \* \*

Несмотря на тяжелейшие испытания, связанные с событиями Отечественной войны, творческая жизнь советского музыкального театра не замирала. В одном только 1942 году появились «Чапаев» Б. Мокроусова, «Суворов» С. Василенко, «Емельян Пугачев» М. Ковалю, «Хосров и Ширин» Ниязи (Азербайджан), «Улугбек» А. Козловского (Узбекистан); в 1943 году — «В огне» Д. Кабалевского; в 1944-м — казахская опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди и белорусская «Олеся» Е. Тикоцкого; в 1945-м — «Мать и сын» А. Мачавариани (Грузия) и «Огни мщениа» Э. Каппа (Латвия). В эти же годы создавалась замечательная эпопея Прокофьева «Война и мир».

Правда, далеко не все созданное в эти годы оказалось на должной художественной высоте — слишком близки были события войны, чтобы в короткий срок обрести глубокий, обобщенный смысл на оперной сцене. И все же оперы военных лет внесли свой вклад в советскую музыкальную драматургию: пламенное чувство патриотизма и ненависть к поработителям родины сообщали произведениям не столько батальный, сколько возвышенно-этический характер. Это на долгие годы осталось органической чертой советской оперной героики.

В послевоенное десятилетие (1945—1955) тема Отечественной войны по-прежнему находится в центре внимания оперных драматургов, но теперь в их замыслах отчетливо проступает интерес не только к массовому героизму народа, но и к подвигу отдельной личности, все больше проявляется стремление запечатлеть сложные судьбы и взаимоотношения людей, прошедших испытания войны. Представители разных поколений и разных профессий, коммунисты и комсомольцы, люди, беспредельно преданные Советской Родине, и люди малодушные, но все же способные преодолеть свою слабость, либо падающие еще ниже, вплоть до предательства, — такова галерея образов, встающих со страниц «Севастопольцев» М. Коваля (1946), «Молодой гвардии» Ю. Мейтуса (1947, по роману А. Фадеева), «Повести о настоящем человеке» С. Прокофьева (1948, по одноименной повести Б. Полевого), «Семьи Тараса» Д. Кабалевского (1950, по повести Б. Горбатова «Непокоренные») и ряда других «военных» опер.

При обилии действующих лиц, участвующих в ходе развития событий, портретные черты героев все еще обрисованы бегло; поэтому в ряде случаев правильнее говорить не об индивидуальных, а о групповых характеристиках, созданных композиторами. Так, в «Семье Тараса» и «Молодой гвардии» отчетливо вырисовывается героический облик группы комсомольцев; в «Сыне полка» — группы разведчиков; в «Севастопольцах» — группы женщин, оставшихся при раненых на обреченном клочке земли. И хотя в «Повести о настоящем человеке» в центре всех событий — могучая фигура летчика Мересьева, но соответственно обстоятельствам его жизни и борьбы черты героя «вписываются» то в один групповой портрет, то в другой: это и укрывшиеся в лесах колхозники, и тяжело раненные воины в госпитале, и летчики,

досрочно покидающие санаторий, чтобы снова ринуться в воздушный бой.

Особая роль в обрисовке этих групп опять-таки принадлежит массовой песне: через нее раскрывается нравственный облик советского коллектива, благородные свойства, воспитанные в нем партией, — активность, сплоченность, преданность советской Родине. Такими встают перед нами в «Молодой гвардии» Мейтуса краснодонцы, объединенные в массовой песне «Взвесься...». Такими рисует Кабалевский в «Семье Тараса» школьников-комсомольцев, едва расставшихся с детством (песня «У старой у околицы») и старую гвардию рабочих, запевающих «Интернационал» под дулами направленных на них немецких автоматов. Образ русского народа предстает в этих сценах иным, чем на страницах оперной классики, — это не могучая, разбушевавшаяся стихия, не охваченная единым порывом толпа, а передовой отряд человечества, непобедимый в своем сознательном движении вперед.

С новой силой проявился в данный период и интерес к истории русского революционного движения, столь характерный для оперного театра 20—30-х годов. На ином, неизмеримо более высоком уровне разрабатываются темы и образы, вдохновляющие ранние творческие опыты наших композиторов. Сюжет и образы «Декабристов», в свое время привлечшие Золотарева, теперь нашли полноценное воплощение в одноименной опере Ю. Шапорина — одном из лучших советских произведений, посвященных теме русского революционного движения. Связь с классической историко-бытовой традицией отчетливо сказывается здесь в обилии колоритных картин, рисующих помещичий крепостной быт (первая картина «В имении»), народные гуляния (третья картина «Ярмарка»), развлечения придворной знати (седьмая картина «Бал-маскарад»). Но центр тяжести лежит не в бытописании и не в романтических отношениях юных героев, судьба которых оказалась связанной с декабрьским восстанием. «Генеральная» тема композитора — борьба вольнолюбивого русского дворянства против самодержавия; она и дала ему право на эпически свободную композицию оперы.

Ведущая роль в ней принадлежит вождям восстания — Рылеву, Пестелю, Волконскому, Бестужеву и другим. Таким образом, центральным героем оперы ока-

зывается сплоченная группа соратников, объединенных общей судьбой и общими целями. Коллективной их характеристикой является превосходный гимн декабристов, написанный Шапориным на пушкинские слова («Товарищ, верь, взойдет она»). Это композиционное новшество, утвержденное советской оперной драматургией, органично влилось в традиционную структуру исторической оперы, лишней раз свидетельствуя о плодотворном взаимодействии достижений классического и современного музыкального театра.

Неизменным оказался и интерес наших композиторов к теме Октябрьской революции, особенно к тем крутым изменениям, которые она внесла в человеческие судьбы и отношения. Решающему перелому в жизни, взглядах, поступках отдельной личности, сложному процессу политического и душевного прозрения, вызванному участием в общенародной борьбе, посвящены оперы «Любовь Яровая» Б. Энке (1947, по пьесе К. Тренева), «Хождение по мукам» А. Спадавеккиа (1953, по роману А. Толстого), «Никита Вершинин» Д. Кабалевского (1955, по пьесе Б. Иванова «Бронепоезд 14-69»).

Отчетливо обозначилась в оперной драматургии послевоенных лет и еще одна тема, важная по своему социальному звучанию: тема дружбы народов, скрепленной Октябрьской революцией и Великой Отечественной войной. Непосредственное воплощение она получила в опере В. Мурадели «Великая дружба», но в качестве одного из существенных мотивов входит в ряд опер, появившихся в послевоенные годы в театрах национальных республик: в «Амангельды» Е. Брусиловского и М. Тулебаева (1945), где на помощь повстанческому отряду, руководимому героем-казахом, приходит отряд сибирских партизан; в «Певце свободы» Э. Каппа (1950), где эстонские партизаны рука об руку с русскими войсками освобождают Эстонию от фашистских захватчиков; в «Береге бурь» Г. Эрнесакса (1949), где капитан русского корабля погибает, защищая вожака восставших латвийских моряков, и в ряде других произведений того же направления.

Решение таких сложных задач обусловило известный перевес героических жанров над другими, на время отеснив заботу об углубленной разработке характеров и раскрытии внутреннего мира наших современников. На втором плане оказалась и работа над индивидуаль-

ным вокальным образом. В этом смысле трудно переоценить тот замечательный вклад, который внес в этот сложный период театральной жизни (40—50-е годы) С. Прокофьев: каждая новая его опера поражала свободой и полнотой выразительных средств, глубиной и тонкостью музыкально-сценических образов, новизной трактовки жанра и способностью сочетать в сценическом решении оперного замысла явления, казалось бы, несовместимые. Об этом свидетельствует прежде всего поразительная по своеобразию опера Прокофьева «Война и мир». Казалось бы, в ней пристально прослежены не только сложные духовные отношения, возникшие между Наташей, князем Андреем и Пьером, но и чисто бытовые столкновения, связанные с ломкой патриархальных дворянских жизненных устоев. И все же композицию оперы определила не внутренняя драма героев, а героическая тема единения народа, грудью вставшего на защиту Родины. Этим оправдываются грандиозные масштабы произведения, обилие и значительность массовых картин, народные хоровые песни, мощное звучание которых как бы перекликается с «богатырскими» песенными образами Мусоргского и Бородина.

Композиция «Войны и мира», где Прокофьев, используя образы и ситуации эпопеи Л. Толстого, сохранил и толстовскую прозаическую речь, казалась настолько необычной, что опера при всей яркости ее образов и исключительно интересном решении лирико-психологических сцен, одновременно и глубоко волнующих и театрально впечатляющих (бал Наташи, смерть князя Андрея), сравнительно долго не могла утвердиться на сцене: она была задумана как диалогия, идущая два вечера (I часть — предвоенная, II — Отечественная война 1812 г.); каждая часть представляла собой ряд кратких, законченных, ярко выписанных эпизодов. Только во второй половине 50-х годов, после того как был найден приемлемый для театра одновечерний вариант, а певцы сумели освоиться со своеобразием толстовско-прокофьевской речи, это гениальное произведение заняло в оперном репертуаре подобающее ему место наряду с великими классическими произведениями эпического плана (1955—1959 гг.).

До сих пор еще не вполне раскрыт постановщиками и замысел последней оперы С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (1948, по повести Б. Полевого), в



строении которой особенно отчетливо сказалось влияние кинодраматургии с характерным для нее чередованием далеких и близких планов, внутренними монологами, наплывами картин-воспоминаний, с сочетанием глубоко бытовых штрихов и поэтической символики и чередованием повествовательного и драматического принципов в освещении судьбы героя и его душевных конфликтов.

Не в пример другим произведениям этого замечательного новатора легко завоевала сцену его прелестная комическая опера «Обручение в монастыре», написанная по пьесе Шеридана («Дуэнья»), сплошь построенной на типичных для XVIII века ситуациях— недоразумениях, переодеваниях, неузнаваниях, путанице с письмами и прочих атрибутах комедийной интриги XVIII века. Однако сюжет в прокофьевской опере (1941, поставлена в 1944) предстал в неожиданно опозитизированной трактовке. Богатство психологических оттенков преодолевает здесь дробность и пестроту событий. Поэтому утонченная лирика, присущая не только любовным сценам, но и бытовым зарисовкам, и гротеск, подчас близкий к эксцентрике, объединяются в цельное, гибкое и естественно развивающееся действие.

«Быстрый» успех выпал и на долю самой ранней оперы Прокофьева «Игрок». Созданная в 1916 году (либретто автора по роману Ф. Достоевского), но увидевшая свет в нашей стране только в 1974 году, она уже заключает в себе характернейшие черты его зрелого стиля: свободное использование прозаической речи, сочетание лирических и остросатирических сцен, напряженные кульминации и неожиданно стремительное их разрешение. Каждая из прокофьевских опер оказывала несомненное воздействие на советскую оперную драматургию в целом и особенно на творчество молодых композиторов, вступавших на путь оперного драматурга в 50—70-е годы.

\* \* \*

Новый шаг в деятельности оперного театра связан со второй половиной 50-х и 60-х годов. К 40-летию и 50-летию Октября усиливается приток произведений, связанных с темой Октября, гражданской войной, с героикой патриотических и революционных движений прошлого

(«Денис Давыдов» М. Глуха, «Мать» Т. Хренникова, «Солнце над степью» В. Шебалина, «Заря» К. Молчанова). Еще более широкий поток произведений на эту тематику обогатил сцену национальных музыкальных театров («Арсенал» и «Милана» Г. Майбороды, «Токтогул» В. Власова и В. Фере, «Джалиль» Н. Жиганова, «Три новеллы» Ш. Тактакишвили, «Марите» А. Рачюнаса и др.). В них мы нередко встречаемся с новизной структуры: в героической опере «Муса Джалиль» Н. Жиганова (1957) господствует прием ретроспекции: поэт, заключенный фашистами в моабитскую тюрьму, мысленно оказывается в кругу своей семьи, друзей, фронтовых товарищей, и эти видения с той же конкретностью, что и реальные события, участвуют в драматургии оперы. Примечательной ее чертой является и включение в текст стихов Джалиля: они сообщают образу героя особо высокий поэтический и этический настрой, обязывающий композитора к созданию соответствующего музыкального решения.

Вообще в оперной драматургии 60-х годов все чаще возникают проблемы этические, подчас решаемые в камерных рамках лирической оперы. Так, в «Лебедином полете» В. Тормиса (1966) действуют всего четыре персонажа, из них один — лицо эпизодическое и без пения; сюжетом является несостоявшаяся любовь между художником и девушкой, выросшей в лесничестве и влюбленной в природу. Отношения их обрисованы эскизно, полутонами, но за романтической историей открывается проблема более сложная: вопрос о нравственной связи искусства и природы, искусства и любви.

По-юношески светло и оптимистично освещается этическая проблема в «Сестрах» Д. Кабалевского (1969): речь в опере идет о выборе молодежью жизненного пути, о стойкости, необходимой в достижении намеченных целей. Обилие эпизодов (в опере 15 сцен и прологов) и мест действия (Москва, Сибирь, зверосовхоз, геологическая экспедиция) оправдано здесь темой и скреплено своеобразным комментарием — рассказом молодого поэта о встрече с сестрами, решившими стать мореходами, и об их дальнейшей судьбе (его рассказ на просцениуме является вступлением к каждому действию).

В тот же период (конец 50-х — 60-е годы) интенсивнее, чем раньше, развиваются жанры комедийной и сказочной оперы. Композиторы одинаково охотно обраща-

ются в них как к старому быту («Безродный зять» Т. Хренникова, «Проделки Майсары» П. Юдакова), так и к современной жизни («Богатая невеста» И. Трошина и Н. Энке) и к классике («Укрощение строптивой» В. Шелли, «Много шума из ничего» Т. Хренникова). Среди сказочных опер новизной сюжета и его политической и гуманистической заостренностью выделяются «Мальчик-великан» Т. Хренникова, «Дракон» Э. Лазарева, «Снежная королева» М. Раухвергера, «Город мастеров» Я. Солодухо, «Три толстяка» В. Рубина.

В 70-е годы появляются новые имена национальных оперных композиторов: дагестанца Ш. Чалаева, дебютировавшего оперой «Горцы» (1971), казаха С. Мухамеджанова, выступившего с первой комической казахской оперой «Айсулу» (1974), грузина Р. Лагидзе с лирико-героической оперой «Лела» (1975), бурята Б. Ямпилова со сказочной оперой «Чудесный клад» (1974).

На русской сцене в эти годы наблюдается еще большее разнообразие тем и жанров: трагедийные, лирические, комедийные сюжеты охватывают широкий круг образов, причем в произведениях любого характера отчетливо выступает тенденция к расширению жанровых границ, к взаимодействию разных жанровых признаков внутри одного произведения; обращает на себя внимание и подчеркнутый агитационно-публицистический характер произведений героического плана. Уже в операх 1967 года — «Оптимистической трагедии» А. Холминова и «Неизвестном солдате» К. Молчанова — действующие лица, а у Молчанова и хор непосредственно обращаются к зрителю с призывом помнить о тех, кто погиб за Родину и революцию. Еще шире прием общения со зрителем (не только через хор, но и с помощью комментатора) использован в «Июльском воскресении» В. Рубина (1970, либретто автора), во фресках М. Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» (1970, по репортажу Джона Рида), в «Похищении луны» О. Тактакишвили (1977), в «Огненном кольце» О. Тертеряна (1975, по повести Б. Лавренива «Сорок первый»). В тесном сочетании выступают в этих произведениях жанры оратории, кантаты и оперы; подчас особая, самостоятельная роль отводится балету и драматической функции чтеца, выступающего в качестве ведущего и комментатора в течение всего представления. В этом смысле можно говорить о своеобразной переключке традиций политико-агитацион-

ного театра 20-х годов с творческими устремлениями 70-х годов.

Все чаще можно встретить сочетание обобщенно-философского, ораториального начала с острохарактерной, а подчас и гротескной обрисовкой отрицательных персонажей или отрицательных черт быта определенной эпохи (чаще всего переходной — от старого к новому, революционному миру). Так, в опере В. Успенского «Интервенция» (1972, по мотивам одноименной пьесы Л. Славина), где действие разворачивается в трех временных планах, воображаемые философские диалоги главных героев вторгаются в виде интермедий в реальные события 1919 года в Одессе, а героические эпизоды деятельности большевиков-подпольщиков перебиваются гротескной обрисовкой группы местных анархистов, хозяйки типографии, мадам Ксидиас, и ее сына, играющего предательскую роль.

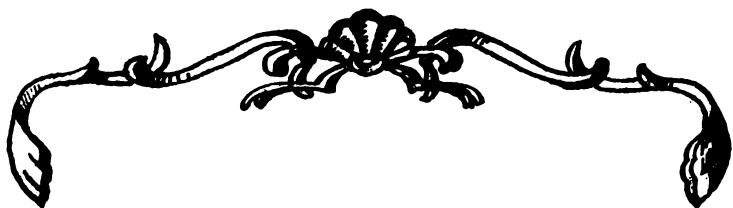
Потребностью глубоко проникнуть в мир человеческих переживаний и отношений можно объяснить повышенный интерес композиторов в последние годы к замыслам камерного плана. Новое освещение в них получила не только русская классика («Коляска» и «Шинель» А. Холминова по повестям Гоголя, «Белые ночи» Ю. Буцко по роману Ф. Достоевского и его же моноопера «Записки сумасшедшего» по Ф. Достоевскому), но и подлинный дневник загубленной фашистами девушки, послуживший основой монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк» (1972) и зарубежная новелла «Нежность» А. Барбюса, по которой была создана одноименная моноопера В. Губаренко. Перевоплощаются в камерные оперы и новые произведения советских писателей: рассказы В. Шукшина, С. Антонова и др.

Все шире по диапазону и тематике становятся и оперы комедийного жанра. Тут трудно даже установить какое-либо ведущее направление: наряду с «высокой» шекспировской комедией появился на оперной сцене Диккенс («Пиквикский клуб» Г. Шантыря) и одновременно отечественный «Левша» (опера Ан. Александрова, 1976, по Н. Лескову).

Оригинальная трактовка комедийного жанра, родственная трагикомедии, характерна для опер Р. Щедрина, играющих в данный период особо заметную роль в театральной жизни страны. «Не только любовь» (по рассказам С. Антонова) и «Мертвые души» (по поэме Го-

голя) обе близки к этому жанру, но трактуют его по-разному. В первой из них разворачивается современный бытовой сюжет, рисующий повседневную жизнь послевоенного колхоза с его тяготами и радостями, с самостоятельностью и задорными частушками, с заботами молодежи и взрослых членов коллектива. Опера добродушно-иронична и в то же время глубоко затрагивает драму женского сердца, слишком поздно ощутившего любовь. Вторая опера раскрывает обширную панораму жизни крепостной России, решая ее в двух планах: обобщенно-скорбном образе народа, переданном в хоровом материале, и острохарактерном гротескном плане похождений Чичикова и его отношений с обладателями мертвых душ.

На этом мы закончим обзор истории возникновения, развития и смены основных жанров оперного искусства и перейдем к рассмотрению отдельных оперных форм и их функций.



## Беседа шестая Оперные формы

Ария, песня, романс, ариозо, баллада

За те триста с лишним лет, что прошли со дня первого оперного спектакля, многое изменилось в сложном организме оперы: раздвинулись ее масштабы, обогатились выразительные средства, оркестр из скромного аккомпаниатора стал полноправным участником драмы. Балет и хор давно уже «прижились» в опере как неотъемлемая часть целого. Но душой оперы как был, так и остался человеческий голос с его тембровым богатством, ни с чем несравнимой динамичностью и задушевностью вокальных интонаций. Самое сочетание слова и выразительной мелодии всегда было и будет в центре внимания и композитора и зрителя. И те формы сольного пения, в которых вокальная мелодия получила наибольшую свободу развития, естественно, оказались решающими в построении музыкально-сценического образа.

Одной из таких форм, пожалуй, наиболее значительной, является *ария*, раскрывающая душевную жизнь героя, его мысли и чувства. Это может быть бурное, порывистое признание и спокойный рассказ о внешних событиях, философское размышление и страстная мучительная исповедь, героический порыв и лирическое раздумье.

В отличие от драматического монолога ария не стремится передать психологический процесс со всеми его противоречивыми оттенками и отклонениями; она говорит только о главном, вскрывает основную мысль, основное желание или чувство. Так же как актер, готовя роль, находит ключ к раскрытию образа в каком-то важнейшем душевном движении, так ищет и находит подтекст роли композитор. Потому так выразительны и

рельефны самые темы арий — они дают как бы «сгущенное», концентрированное отражение характера и душевных стремлений героя.

Так, в арии пленного Игоря в опере Бородина встает перед нами облик воина-вождя, могучего даже в своем поражении. В его монологе, полном мучительных мыслей о судьбе родины, жгучего раскаяния и нежной памяти о Ярославне, надо всем властвуют мужественная энергия и воля к действию, к победе. Поэтому страстный его призыв — «О дайте, дайте мне свободу» — и оказался для композитора ключом к раскрытию образа, определив основную, героическую тему арии. Вторая ее тема, мягкая и плавная, связанная с мыслью о Ярославне, по-своему значительна, но ее лиризм не снимает, а лишь оттеняет переполняющую героя жажду действия и борьбы.

На основе подобных контрастов в оперной практике издавна сложился ряд узаконенных форм, способствовавших сценической выразительности и действенности вокального образа. Когда ситуация требовала особой сосредоточенности и завершенности мысли и чувств героя, классики чаще всего отдавали предпочтение трехчастной арии. Таковы ария Гремина, доверчиво открывающего перед Онегиным свое сердце («Любви все возрасты покорны»), и предсмертная ария Ленского в «Евгений Онегине», ария тоскующей Любавы из «Садко».

Но давно прошло время, когда композиторы, пользуясь однотипной трехчастной арией, выражали самые различные мысли и чувства. Начиная со второй четверти XVIII века формы арий становились все сложнее и разнообразнее; они определялись не только особенностями ситуации, но и характером высказываемых мыслей, и образом действий героя. Одной из первых попыток преодолеть замкнутость трехчастного монолога явилось сопоставление в арии двух контрастных частей. Первая — медленная и чаще всего скорбная, то величественная, то лирическая — служила как бы вступлением к последующей, оживленной части, носившей, как правило, воинственный, гневный или героический характер.

Подобные двухчастные монологи обычно создавались в сценах, где герой испытывал двойственное чувство или внезапно переходил от одного душевного состояния к другому. Так, в моцартовской «Волшебной флейте» царица Ночи, представ перед принцем, которого она

решила сделать орудием своей мести, сначала пытается растрогать его горестным рассказом о похищении Памины (ее дочери); но долго сдерживать свой гнев она не может и, изменив интонацию, деспотически призывает Тамино отомстить Зарастро и стать спасителем девушки. Материнскую скорбь царицы Моцарт передает в проникновенном адажио, а мстительные чувства — в воинственном аллегро, в котором злобные выкрики чередуются с блестящими руладами.

Иной смысл заключает в себе героическая ария Руслана («Руслан и Людмила»); задумчиво озирает он поле — когда-то место жестокой сечи; его томит мысль о смерти, о забвении, ожидающем всех, кто ушел из жизни. Одинокие его размышления воплощены в первой части арии — медленной, сосредоточенной, лирической. Но Руслан человек действия, он отбрасывает невольные сомнения и жаждет одного — найти меч по руке, который дал бы ему возможность сразиться с похитителем Людмилы. Этот душевный подъем Глинка передает в поистине богатырском, виртуозном аллегро.

Несколько позднее завоевала популярность ария в форме *рондо*. Слово «рондо» в переводе означает «круг»: основная тема арии, повторяясь несколько раз, «окружает», вернее, обрамляет контрастные музыкальные мысли, возникающие как самостоятельные вводные эпизоды. Оперные композиторы пользовались ею в тех случаях, когда им хотелось показать настойчивое возвращение героя к одной и той же мысли. В бытовых ариях подобная повторность нередко носила юмористический характер. Так, Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта, счастливый тем, что избавился от непосильных для него испытаний, хмельной от выпитого вина, танцует и поет, все возвращаясь к мысли о подружке, которую ему когда-нибудь подарит судьба.

В наши дни остроумно использовал рондо Д. Кабалевский, создавая портрет главного героя в опере «Кола Брюньон»: при встрече с герцогом-меценатом Кола весело перечисляет многочисленные и разнообразные свои профессии, и стремительная, упругая тема его арии, повторяясь, создает образ неиссякаемой жизненной энергии.

Форма рондо применялась классиками и в драматических ситуациях, помогая решению сложных психологических задач. Так использовал ее Глюк в последней арии Орфея («Потерял я Эвридику»): легендарный



певец навсегда утратил надежду вернуть любимую жену, никогда не сможет ни обнять, ни увидеть ее. Но вместо отчаяния им овладевает странное спокойствие. Он знает, что не переживет разлуку, и горестная примиренность с судьбой сочетается в его душе с благоговейной нежностью к усопшей. Вот те чувства, которые воплотил Глюк в основной теме арии, одновременно скорбной и светлой, возвышенной и по-народному простой. Их все еще сменяют внезапные взрывы горести, и тщетные призывы к любимой представляют собой более свободно, речитативно изложенные эпизоды. Но эти вспышки протеста коротки, и Орфей вновь возвращается к прежнему скорбно-просветленному состоянию.

Но вот еще монолог, резко противостоящий по содержанию приведенным выше, и тем не менее изложенный в форме рондо: перед нами Фарлаф из «Руслана и Людмилы» Глинки — трусливый богатырь, неохотно участвующий в розысках Людмилы и до смерти перепуганный встречей с Наинной. Злобная колдунья приказала ему оставить поиски и возвратиться в Киев: из ненависти к Руслану она силой своих чар предоставит ему княжну. Ошеломленный Фарлаф, вначале не поверивший своему счастью, теперь переполнен торжеством, злорадством, тщеславием. С комическим ликованием, скороговоркой твердит он одно и то же: «Близок уж час торжества моего», и тема его с каждым повторением получает все более гротескный характер.

Все перечисленные арии построены на контрастном музыкальном материале, но существуют монологи, которые не требуют подобной контрастности: бывают сценические положения, при которых герой, испытывая спокойствие, умиротворенное душевное состояние, как бы непроизвольно выражает его в пении; бывают и другие моменты, когда он настолько захвачен каким-либо чувством, что никакая другая мысль или переживание над ним не властны.

В таких случаях композитор прибегает к монолитному построению арии, то есть обходится одной темой, избегая вторжения контрастного материала. Вспомним первый монолог Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта: смотря на портрет дочери царицы Ночи, принц чувствует, что в сердце его зажглась любовь к прекрасной девушке; ария его начинается как бы с восторженного вздоха — «Такой волшебной красоты, клянусь, не

видел никогда», и эта поэтическая тема становится исходной в развитии всего монолога. Моцарт варьирует, видоизменяет ее, но от основного мелодического рисунка не отходит.

Та же структура присуща и арии Дон Жуана, в которой герой, охваченный буйным весельем, излагает свою гедонистическую философию жизни: он ничего не желает знать о путях, которые накладывает на человека мораль; жизнь — это наслаждение, и он готов предаваться ему со всей кипучестью неумемной натуры. В основе арии — танцевальная мелодия народного склада, которой виртуозный темп и блестящая скороговорка придают характер стремительный и приподнятый: Дон Жуан произносит свой монолог на одном дыхании, как бы опьяненный собственной молодостью, силой и обаянием.

В русской опере подобные одночастные монологи встречаются реже, возможно потому, что облик героев обычно обрисован сложнее и темперамент их проявляется не столь прямолинейно и бурно. Однотемная ария уступает место песне.

Драматическая ее функция в опере очень велика. Стоит вспомнить песни Варлаама и шинкарки из «Бориса Годунова», Марфы («Исходила младешенька») из «Хованщины», Леля из «Снегурочки», колыбельную Марии из «Мазепы», наконец, современные песни, хотя бы ямщика Балаги из «Войны и мира» Прокофьева, чтобы представить себе, каким разным целям может служить песня, какие контрастные характеры и образы она создает. Общее здесь одно: опираясь на народную традицию, композитор воплощает в песне переживания типические, роднящие его героя с тысячами ему подобных.

Народная мелодия, отшлифованная веками, хранит в себе душевный опыт, накопленный поколениями, обобщает самое важное в жизненных ситуациях и переживаниях. Частности отступают как бы на второй план. Потому-то на одну и ту же мелодию и поются в песне разные слова. Задача исполнителя — внести в нее особые краски и оттенки в зависимости от содержания куплета.

Форма строфической (куплетной) песни издавна применялась и в зарубежной опере; она и там с плакатной четкостью характеризовала героя или ситуацию. Одной песенки герцога в «Риголетто» Верди или Хабанеры в

«Кармен» Бизе было бы достаточно, чтобы убедиться в жизненности подобных характеристик. В сущности, нет, вероятно, оперы, где бы не звучали серенады, застольные песни, песни за прялкой, колыбельные, баркаролы. Но мы не случайно упомянули вначале именно о русской опере — нигде песня не приобрела таких сложных драматических функций, не стала в такой мере обобщением сценических характеров, как у нас. Думается, что это связано с многообразием жанров, свойственных русской песне, с богатством драматических возможностей, которые она в себе таит. Поэтому она часто помогает нашим композиторам раскрыть в героях нечто значительное, хотя и затаенное от окружающих. Так, пьяница Варлаам, появившийся в корчме в облике «старца смиренного», в песне внезапно обнаруживает всю широту своей буйной натуры. Стоит ему затянуть «Как во городе то было, во Казани», как сразу видишь перед собой другого человека, и многое становится понятным: тесно было ему в монастыре, а другой жизни в темной разоренной России для него нет. Вот и скитается он по дорогам, не зная куда приложить незаурядную свою силищу. Все это Мусоргский дал почувствовать слушателю, вложив в уста Варлаама старую героическую песню.

С иной, но тоже обобщающей целью ввел Чайковский колыбельную песню в финал своего «Мазепы». Мария поет ее убитому Андрею — товарищу ее детства и юности. Обманутая, потерявшая рассудок, она вновь обретает в песне былой свой поэтический облик: вся сила и чистота ее поруганной любви, безмерная нежность, таившаяся в ее душе, — все это объединяется в лирически светлой мелодии, как бы парящей над ужасами, кровью и насилием, жертвой которых она стала.

Напомним, что сопоставление колыбельной с образами жестокости и страдания мы встретим и в операх наших современников. Во вступлении ко второй картине «Семьи Тараса» Кабалевский, рисуя мрачное напряжение, царящее в городе, захваченном немцами, противопоставляет жестокой и грубой теме врага нежную мелодию колыбельной. Хренников завершил ею сцену свидания Леньки и Наташи («В бурю»). Измученная одиночеством и отчаянием, почти решившаяся на самоубийство, Наташа после гневной вспышки засыпает на плече у Леньки. Тот убаюкивает ее, внося в задушевные

интонации колыбельной оттенок мягкого лирического юмора.

Многие песенные жанры, особенно исконные русские, по-прежнему служат нашим композиторам неисчерпаемой сокровищницей драматических красок. Так, совсем по-разному трактуют старые ямщицкие песни Прокофьев и Шапорин: разгульная песня ямщика Балаги в пятой картине «Войны и мира» (кабинет Долохова) подчеркивает цинизм, наглость и безответственность той офицерской среды, к которой принадлежат Долохов и Анатолий Курагин. В «Декабристах» Шапорина задумчивая мелодия песни Бестужева «Ой вы, версты» (в сцене тайной встречи декабристов) воплощает душевное благородство лучших представителей русского дворянства; в то же время она как бы служит предвестницей ожидающей их участи.

Близкой к песне формой является *романс*, часто заменяющий в опере арию. Роднит его с песней куплетное строение, а отличает — более свободное развитие мелодии: следуя за текстом, композитор может выделить интонацией отдельные его детали или проиллюстрировать их в аккомпанементе, может варьировать напев, придав ему больший драматизм или динамичность. Благодаря связи с бытовой лирикой, романс и в опере сохраняет отпечаток задушевности, интимности, которым ария не всегда обладает. Глинка использовал это его свойство в сцене, где Антонида делится своим горем с подругами (третий акт «Ивана Сусанина», после ухода отца с поляками), подчеркнув этим непосредственность, «открытость» чувств героини. Романс нередко помогает композиторам охарактеризовать бытовую атмосферу действия, а иногда передать чувство или настроение, которое герой пытается скрыть от окружающих. Так, скорбный романс Полины в «Пиковой даме» косвенно характеризует душевную тревогу Лизы накануне свадьбы с Елецким.

К песне и романсу примыкает *баллада*, тоже нередко имеющая строфическое (куплетное) строение и основанная на одной музыкальной теме. Баллада — старинный песенный жанр, представляющий собой рассказ о каких-либо драматических, чаще всего необычных событиях. В повествование нередко вторгаются диалоги или реплики героев, придающие ему большую оживленность. В силу драматичности сюжета и изложения баллада по-

является в опере преимущественно в таких ситуациях, где необходимо подчеркнуть перелом, происходящий в мыслях и действиях героя.

Так использовал ее Гуно, рисуя смятение Маргариты после встречи с Фаустом: сидя за прялкой, девушка поет старую балладу о фульском короле, о его трагической любви к жене, и песня, которую она, вероятно, пела множество раз, не замечая ее содержания, теперь вызывает в ней волнение и тоску.

Еще драматичнее использовал балладу Чайковский в «Пиковой даме». Поет ее Томский, персонаж второстепенный, развлекая друзей-офицеров любопытным анекдотом о старухе-графине. В дни молодости, проведенной в Париже, та заплатила будто бы своею любовью некоему графу Сен-Жермен, открывшему ей секрет трех беспронгрышных карт. Анекдот имеет успех, но никто не принимает его всерьез. Только Германа фраза о трех картах приковала к себе, как магнит. Она прозвучала для него как призыв к действию, открыла призрачную, но ослепительную надежду разбогатеть, вырвав у графини заветную тайну. Таким образом, баллада непосредственно связана здесь с трагическим переломом в душе героя — началом его душевной болезни, разрушившей и жизнь и любовь.

Даже краткий обзор основных видов сольного пения показывает, как многообразны его формы, как они драматургически оправданны и обоснованны. И все-таки композиторы чувствовали себя иной раз стесненными. В XIX веке они все чаще стремились не замыкать мелодию в строгие классические рамки, а скорее уподобить ее развитие вольному течению человеческой мысли и речи. Мечтой многих было освободиться от законченных номеров, создав непрерывный поток сценической музыки, в котором монологи, диалоги, реплики сменялись бы так же естественно, как в драматическом театре (то есть без повторения одних и тех же мыслей, без членения на арии и речитативы). Ревнителю нового направления особенно резко восставали против ансамблей как слишком условного, неправдоподобного способа показать взаимодействие персонажей.

В России первый положил начало такому движению Даргомыжский, написавший музыку к пушкинскому «Каменному гостю», не изменив в тексте почти ни одного слова. Вслед за ним стали на путь сближения оперы с

драматической сценой Мусоргский и Римский-Корсаков, создавшие в «Борисе Годунове» и «Псковитянке» замечательные образцы свободного монолога — так называются вокальные монологи, по широте мелодии, напевности и яркости интонаций примыкающие к арии или *ариозо*<sup>1</sup>, но избегающие свойственной классическим формам сосредоточенности на одной или двух темах. Музыкальных тем здесь может быть столько, сколько подсказет текст.

Таков монолог Бориса, погруженного в тяжкое раздумье о причинах несчастливости своего царствования («Достиг я высшей власти»). Перед царем всплывают картины бедствий народа — неурожая, голода, пожаров, с которыми он тщетно пытался бороться. Крамола бояр, растущая с каждым годом, семейные горести, неожиданно обрушившиеся на него, — все кажется ему наказанием за вину, которую он не желает за собой признать. И мучительнее всего — народная молва, упорно называющая Бориса убийцей царевича Дмитрия.

Такого обилия мыслей и образов не вместила бы ни одна классическая ария. Подчиняясь традиции, композитор должен был бы пожертвовать большей частью текста и, выделив что-нибудь одно, скажем, мучения совести, остальное изложить в речитативе. Но Мусоргский, видимо, стремился воплотить самый ход размышлений Бориса и потому предпочел свободную вокальную форму, давшую ему возможность каждый поворот мысли подчеркнуть особой темой. Начальная тема монолога — спокойная, царственная, свидетельствующая об удовлетворенном честолюбии, сменяется отрывистой, гневной темой, связанной с мыслью о неблагодарности народа. Столь же внезапно в речи царя проскальзывает тема печали и тревоги — он думает о Ксении, «в невестах оставшейся горькой вдовицей», о Федоре. Их будущность страшит его. В силу естественной логики мысль

---

<sup>1</sup> *Ариозо* — особая вокальная форма, как бы промежуточная ступень между мелодией широкого песенного типа и речитативом. Подобно арии, *ариозо* применяется и в виде развитого и законченного сольного номера (вспомним *ариозо* Ленского в опере «Евгений Онегин») или же входит в качестве составной части в медленную часть арии (например, «О поле поле, кто тебя усеял мертвыми костями» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки).

обращается к маленькому Дмитрию, безжалостно зарезанному в Угличе, и тут в оркестре неожиданно возникает светлая, ясная песенная тема — тема народной любви к царевичу. И наконец, движение образов завершается скорбной, подавленной репликой «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

Таким образом, вокальная мелодия развивается непрерывно, не повторяясь, не расчленяясь на симметричные части. И все же она обладает цельностью, так как все темы, рождающиеся в ходе развития монолога, связаны между собой и являются как бы естественным развитием исходной «темы власти».

Форма свободного монолога заключала в себе столько возможностей, что мимо нее не смогли пройти ни современники Мусоргского, ни следующие поколения русских композиторов. И чем дальше, тем, видимо, настоятельнее становилась потребность в раскрепощенной оперной речи. В ранних операх С. Прокофьева, например, свободные монологи явно преобладают над законченными формами и многие ариозные мелодии попросту кажутся озвученной прозаической речью. Это не значит, однако, что композиторы-новаторы XIX и XX веков полностью отвергали или отвергают узаконенные формы арии. Бородин и Чайковский мыслили, например, в рамках классических оперных форм. Мусоргский и Римский-Корсаков наряду со свободными монологами пользовались обычным складом музыкальной речи; «Царская невеста», одна из поздних и наиболее популярных опер Римского-Корсакова, написана целиком в том самом традиционном плане, против которого автор в юности решительно протестовал. Наш современник Прокофьев в «Войне и мире» перемежает те и другие формы: князю Болконскому, размышляющему в Отрадном о жизни, смерти и счастье, он дал свободный монолог, а Кутузову, только что вопреки мнению генералов приказавшему войскам отступить и оставить Москву неприятелю, — классически закругленную трехчастную арию с традиционным повторением основной мысли; для автора всего важнее было, видимо, сосредоточить внимание слушателя на благоговейной любви Кутузова к Отчизне и Москве; поэтому тема Родины, торжественная, как народная величальная песня, по праву господствует во всем построении.

## Речитатив

Новая трактовка ариозных монологов не могла не повлиять на место и функцию речитативов в опере. Примерно с середины XIX века мы ни в русской, ни в зарубежной опере не найдем того заметного различия между речитативом и арией, какое было характерно для классиков на протяжении всего XVIII века. «Сухой» речитатив (то есть разговорный) в чистом его виде постепенно исчезает из оперного обихода. Если в «Севильском цирюльнике» Россини (1816) мы еще застаем произносимые скороговоркой сольные реплики и диалоги, которые согласно классической традиции сопровождает клавесин (в современной практике фортепиано), то композиторы более позднего времени и в комедийном жанре отказались от подобного размежевания музыкальной речи: «сухие» речитативы, ставшие более размеренными и певучими, сопровождал облегченный оркестровый состав.

Начало подобной реформе в серьезном жанре положил еще Кристоф Глюк; в 1762 году, создавая своего «Орфея», он отказался от клавесина — все «сухие» речитативы пелись под аккомпанемент струнных инструментов. В XIX веке передовые композиторы, добившиеся единства и связности в построении оперы, окончательно утвердили эту тенденцию. Таким образом, два вида речитатива снова слились в один. Однако этот новый речитатив ничего не утратил от многообразных возможностей прежних двух видов. В любом классическом произведении, западном или русском, все еще можно отличить речитативы возвышенного плана, которые по своей певучести приближаются к ариозному стилю, и речитативы бытовые, обыденные. Оба вида сохраняют и прежние свои функции: первый чаще всего используется как драматическое вступление к арии; второй — в диалогах, не имеющих первостепенного значения, но необходимых для понимания обстановки и взаимоотношений действующих лиц.

Монолог Лизы у Канавки («Пиковая дама» Чайковского) — классический пример трагического речитатива, по значительности и масштабности не уступающего арии: исполненная тревоги и мрачных предчувствий Лиза пытается убедить себя в том, что Герман придет, что он любит ее. Но патетические интонации ее партии, про-



тивостоящие мрачной теме оркестра, скорее говорят о душевном разладе, чем о подлинном мужестве; они заставляют слушателя предполагать, что уверенность Лизы мнимая и ею владеют гораздо более сложные и мучительные чувства. Подтверждение этому мы находим в арии, выражающей предельную усталость, отчаяние и горькое чувство обреченности («Ах, истомилась я горем»).

В той же «Пиковой даме» Чайковский охотно использует речитатив в другом, бытовом плане: характеризуя в первом действии группу офицеров, прогуливающих после ночи, проведенной в игорном доме, он прибегает к свободной разговорной манере речи, вошедшей в обиход со времен комической оперы. Прелесть майского утра не привлекает внимания «золотой молодежи», беседа по-прежнему вертится вокруг привычной темы — карточных проигрышей, азарта игры, и Чайковский коротко, но выразительно передает легковесный ее тон в диалоге Сурина и Чекалинского («Чем кончилась вчера игра?»). Развязность и будничность интонаций подчеркивают душевную пустоту и пресыщенность офицерской среды. Да и оркестр здесь скуп до предела, сопровождение сводится к нескольким аккордам, поддерживающим вокальные партии. Поэтому, когда композитор противопоставляет этой светской болтовне пламенную речь Германа, когда в оркестре и вокальной партии возникает чудесная мелодия его ариозо («Я имени ее не знаю»), один этот контраст дает представление о превосходстве Германа над окружающей средой, о силе и глубине его переживаний.

Да и вообще в опере XIX, а тем более XX века речитатив используется с такой свободой, что целые сцены могут быть построены на его основе. В подобных сценах актер свободно переходит от почти разговорных интонаций, в которых высота голоса и мелодический рисунок едва обозначены, к ариозо (активную роль при этом играет оркестр, то предвосхищая неожиданные повороты мыслей или чувств героя, то обнажая борьбу, происходящую в его душе). На подобном гибком вокальном материале построена драматическая сцена Любаши и Грязного в «Царской невесте» — сцена, где подозрения, гнев, страстная любовь образуют неразделимый клубок чувств. Начиная с первых робких вопросов Любаши и следующей затем неожиданной вспышки гнева и отчая-

ния, раскрывается перед зрителем трагедия сильной и сложной женской души. Речитативная мелодия доходит до высшей кульминации в ее признании «Ведь я одна тебя люблю»: здесь полуразговорная речь сменяется захватывающими душу песенными интонациями ариозо; и снова речитатив — почти шепотом произносит Любаша роковые слова «Не погуби души моей, Григорий».

### Ансамбли

Итак, многообразные виды сольного пения, утвердившиеся в классической опере, не утратили своего значения и в наши дни: они по-прежнему играют ведущую роль в характеристике героев. Наряду с ними продолжают развиваться также другие вокальные формы, в которых по преимуществу нашло отражение взаимодействие героев. Речь идет об ансамблях, представляющих как бы узловые моменты в развитии конфликтов. Выше уже упоминалось о том, как ревностно восставали против ансамблей реформаторы XIX века. На Западе Вагнер, а в России Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков в ранние годы своей деятельности готовы были совсем отказаться от них, предпочитая совместному пению диалоги.

Однако сколько бы ни доказывали новаторы нежизненность ансамблей, последние не только не исчезали из оперной музыки, но победоносно прокладывали себе дорогу в произведениях даже тех, кто их отрицал. Так, Вагнер, отвергавший ансамбли в «Нибелунгах», широко использовал их в «Мейстерзингерах» — наиболее реалистической своей опере; Римский-Корсаков уже во второй своей опере, «Майской ночи», создал комедийный терцет Ганны, Левко и Головы, а в «Царской невесте» есть не только терцет, но и квартет, и секстет.

Если же обратиться к творчеству тех, кто не высказывал сомнения в целесообразности ансамбля, мы увидим, что совместное пение они применяли в целях сугубо драматических, в основном в переломных моментах спектакля. Да, они готовы были согласиться с тем, что ансамбль — форма условная и в обычной житейской ситуации аналогии не имеет. Но ведь сольное пение на сцене — явление тоже условное, однако слушатель воспринимает его как художественно оправданное. Почему

же не использовать выразительные возможности музыки для того, чтобы в этих условных рамках добиться наибольшего впечатления? Ведь человеческий слух обладает способностью не только улавливать одновременно несколько мелодий, но и правильно осознавать их соотношение. Это подтверждает и народная песня с ее прихотливыми подголосками, обогащающими основной напев. Народное умение «согласно» (то есть, «многоголосно») петь было использовано профессиональной хоровой музыкой еще в средние века, и чем дальше, тем сложнее и интереснее развertyвалась техника многоголосия.

В опере одновременное сочетание нескольких вокальных партий создает массивную, плотную звучность, необходимую для равновесия как между инструментальной и вокальной частями оперы, так и между солистами и хором. Приближаясь к последнему по полноте звучания, ансамбли богатством драматических возможностей превосходят хор: многоголосие сочетается здесь с виртуозной и, что еще важнее, индивидуальной трактовкой партий, недоступной хору.

Как же могли оперные композиторы не воспользоваться столь сильным выразительным средством, тем более что свобода голосоведения давала им в руки оружие, недоступное писателям-драматургам? Действующие лица, объединенные в ансамбле, могли одновременно одни вести непосредственный диалог, другие же высказывать вслух затаенные мысли (прием, недоступный обычной сцене; там, правда, тоже допускались реплики «в сторону», но они всегда носили характер искусственный. В пении же все воспринималось вполне естественно).

Так построен терцет Любаши, Бомелия и Грязного в первом действии «Царской невесты»: Грязной, задержав после пирушки царского лекаря Бомелия, спрашивает его о приворотном зелье, которое хотел бы достать для товарища; тот отлично понимает, что зелье нужно самому Грязному и лукаво его обнадеживает; понимает это и Любаша, подслушавшая их разговор, — теперь она окончательно убедилась в том, что Грязной полюбил другую. Реплики обоих мужчин очень выразительны — пылкие и напряженные у Грязного, осторожные и вкрадчивые у Бомелия; но только страдальческая,

широкая мелодия Любаши придает терцету трагический оттенок. Не будь подобного соотношения голосов, не возникло бы ощущения объемности и сложности сцены.

Не менее искусно использован контраст музыкальных тем и в терцете, входящем в сцену гадания Кармен. Жизнерадостной болтовне двух цыганок, которым карты предсказали — одной — богатство, другой — счастливую любовь, Бизе противопоставил драматическую реплику Кармен. Три раза бросает она карты, и каждый раз ей выпадает смерть. Суеверная, как все цыганки, Кармен покорно принимает это как знак судьбы. Ее скорбную, мрачную мелодию Бизе выделяет из состава ансамбля; придав партии Кармен доминирующий характер, он еще резче отграничивает переживания героини от настроения ее подруг.

Выдвижение одного из участников на первый план обычно придает музыке ансамбля почти ариозную цельность и широту; да и сценически центральный образ выигрывает в объемности, особенно если внимание остальных участников, что бы те ни испытывали, направлено главным образом на него.

Так Верди построил свой знаменитый квартет в «Риголетто»; в центре его — герцог, которого цыганка Маддалена заманила в западню: он еще ничего не подозревает и пылко домогается любви красивой девушки. Его любовные признания слышит Джильда, отчаявшаяся, но принявшая решение спасти его ценой своей жизни; рядом с ней Риголетто лихорадочно жаждет мести. Беспечная болтовня Маддалены, пламенные речи герцога, полные отчаяния возгласы Джильды и злобный шепот Риголетто — для всего этого Верди нашел достоверные в своем реализме краски и интонации; каждая партия предельно выразительна, характерна и правдива, и в то же время все четыре голоса сливаются в единое гармоническое целое. Подобные ансамбли создают такую законченную картину столкновения человеческих страстей, что, естественно, оказываются драматическим центром оперного действия. Ни сольная ария, ни самый выразительный речитатив не могли бы создать более захватывающего впечатления.

Но бывает и такой способ объединения голосов, когда композитор стремится передать общее чувство, которым охвачены все участники сцены. Различие характеров или разное отношение к событию в данном случае

отступает на второй план, и партии объединяются в развитии ансамбля единой темой.

Интереснейший пример — квинтет Чайковского в первом действии «Пиковой дамы»: на гулянье в Летнем саду, когда Герман лицом к лицу сталкивается с Лизой и сопровождающей ее графиней, он узнает, что его безымянная красавица помолвлена с Елецким. Бледность Германа и его горящие глаза встревожили графиню, и она неприязненно осведомляется у Елецкого, кто этот офицер. Не может оторвать взгляд от незнакомца и Лиза. Смущен даже легкомысленный Томский. В светской беседе внезапно наступает пауза, все охвачено томительным предчувствием беды. Чайковский выразил это в гнетущей, даже несколько зловещей теме «Мне страшно», которую, как во сне, повторяют все пятеро участников сцены. Каждый вносит свои оттенки в развитие мелодии, но они ничего не меняют в том ледящем предчувствии беды, которое стремился выразить композитор.

Еще последовательнее использован тот же прием Глинкой в секстете первого акта «Руслана и Людмилы». Вспомним сцену похищения Людмилы, когда пышная картина свадьбы неожиданно сменяется вторжением фантастики: странное оцепенение и тьма воцаряются на свадебном пиру; все затихает, и в этой зловещей тишине исчезает Людмила. Не сразу приходят в себя гости: один за другим словно возвращаются к жизни отец Людмилы Светозар, Руслан и отверженные ею женихи; они еще не поняли утраты, зловещая сила еще сковывает всех. Выразительным воплощением этого оцепенения является шестиголосный ансамбль (канон), где голоса, словно в забытьи, повторяют одну и ту же мелодию: «Какое чудное мгновенье».

Интересные ансамблевые страницы можно найти и в советских операх. Лучшие из них, бесспорно, принадлежат Прокофьеву, когда-то полностью отвергавшему классические оперные формы. В последние два десятилетия он щедро отдал им дань и в комической опере («Обручение в монастыре»), и в героической. «Война и мир» начинается с лирического дуэта Сони и Наташи, написанного в классическом духе и живо воссоздающего стиль домашнего музицирования начала XIX века. В совместном пении девушек Прокофьев воплотил ту поэзию молодости и счастья, которая пленила князя Андрея в облике Наташи.

Драматическую силу ансамбля оценили и некоторые другие наши композиторы. Еще в 30-х годах Хренников, создавая первую свою оперу «В бурю», удачно использовал форму терцета в сцене свидания братьев в родном доме. Один из них — коммунист, другой — совсем еще молодой паренек, не понимающий того перелома, который совершился в стране, и не вышедший из подчинения хозяину-кулаку. Между ними то и дело готова разгореться ссора, но матери, которой одинаково дороги оба сына, удается сгладить остроту встречи. Как когда-то в детстве, сидят они втроем, притихшие, примиренные; каждый думает о своем, в то же время ощущая тепло семейной привязанности. Текучие, задумчивые мелодии терцета скорее напоминают сплетение песенных подголосков; к тому же герои поют без слов, и это придает музыке сцены особенно интимный, непринужденный характер.

## Хор

Могучим выразительным средством является в опере хор. Композиторы издавна пользовались им для изображения сцен народной жизни; вначале сцены эти носили условный, декоративный характер; подобно оркестровым голосом, хор привлекался в живописных картинах празднеств, битв, стихийных бедствий, катастроф.

В операх XVII века он обычно начинал и завершал спектакль, сообщая ему пышность и многозвучие, славословя монархов или приветствуя победителей. В XVIII веке Глюк положил конец сценической статике хора, поручив ему активное участие в развитии действия и тем самым заставив хористов не только присутствовать на сцене, но и играть. Нелегко делалась такая реформа: артисты хора восстали против нарушения исконных традиций, считая невозможным совмещать многоголосное пение с передвижением по сцене и актерской игрой. Тем не менее новаторство Глюка одержало верх, и хоровые сцены с каждым десятилетием приобретали все большую жизненность и характерность.

Изучая драматургию крупнейших русских и западных композиторов, можно убедиться в том, как разнообразны функции оперного хора и его красочные средства. Самые составы хоров — смешанный, мужской, жен-

ский,—придают сцене в каждом отдельном случае особый колорит. Мужской хор своей густой звучностью вносит элемент драматический, суровый и чаще всего используется в тех случаях, когда нужно подчеркнуть именно эти черты. Вспомним мужской хор в «Опричнике», в сцене клятвы, которую Андрей Морозов дает при вступлении в опричнину. Толкнуло его на этот шаг отчаяние, невозможность иным путем добиться руки любимой девушки. Среди опричников он чувствует себя чужим, и суровый хор мужских голосов кажется ему грозным предостережением.

Сравним третий акт «Сусанина»: когда после ухода героя с поляками за сценой раздаются прозрачные девичьи голоса — все вокруг как бы светлеет. Антонида, без чувств лежавшая на полу, приподнимается, прислушивается к песне; вот она приходит в себя, находит силы рассказать подругам о несчастье, и женский хор, сочувствующий, утешающий, мягко присоединяется к ней.

В распределении хоровых красок нередко участвовали и детские голоса. В прологе «Фауста», когда отчаявшийся философ готов уже поднести к губам чашу с ядом, простодушный детский хор, поющий «Рождество, рождество!», заставляет Фауста вернуться к жизни. В «Кармен» хор мальчиков, подражающих солдатам, подчеркивает жизнерадостные краски солнечной Испании, рисуя ее непринужденную, шумливую уличную жизнь. В «Пиковой даме» голоса мальчиков усиливают ощущение свежести и беззаботной радости жизни, которую Чайковский придал сцене в Летнем саду; тем самым еще больше оттеняется трагизм переживаний Германа, его непричастность ко всему окружающему.

Но хоры, разделенные по голосам (так называемые однородные), используются в особых случаях. В основном в опере участвует хор смешанный, предоставляющий композитору богатую палитру красок и возможность соединять или противопоставлять друг другу мужские и женские голоса. Используя оживленную ситуацию встречи ополченцев в деревне Домнино, Глинка в интродукции к «Сусанину» сначала вводит мужской хор с суровой песней «В бурю, во грозу» (хор звучит за сценой, постепенно приближаясь), затем женский (женщины, заслышав песню, бросаются навстречу ополченцам) и тема его приветствия — радостная, легкая, светлая, вплетаясь в суровую мужскую, смягчает и оживляет ее.

Формы хоровой музыки чрезвычайно богаты и охватывают все многообразие вокальных жанров — от простейшей песни до сложных полифонических построений. Казалось бы, что может быть проще хоровой песни, а ведь сценическая функция ее в опере очень велика. В сцене объяснения Онегина с Татьяной песня дворовых девушек («Девицы-красавицы») создает ощущение уюта, домашности, неотъемлемой от картины ларинского сада и всей атмосферы усадьбы. Этот мирный хоровой «пейзаж» в силу контраста подчеркивает душевное смятение Татьяны. Близкую к этому задачу выполняет хор цыганок во втором акте «Кармен». Их песня, вольная и темпераментная, живо воссоздает колоритную обстановку харчевни Лилас Пастья и в то же время косвенно характеризует необузданную волю к свободе и независимости самой Кармен.

И тут и там песня дана как вступление к картине, но бывают случаи, когда хоровая песня становится кульминацией в развитии действия. Это наблюдается чаще в тех операх, где образ народа играет решающую роль. Так, в «Псковитянке» кульминацией сцены веча служит песня вольницы «Осудари псковичи»: посадские сыновья — защитники псковской вольницы, не желая покориться Грозному и в то же время не желая стать виновниками разгрома города, уходят из Пскова, чтобы сражаться в окрестных лесах. Михайло Туча первый запекает песню вольницы; подхваченная дружиной, она звучит победно и гордо, выражая негибаемую волю к свободе.

На последовании хоровых песен построил Мусоргский грандиозный массовый финал «Бориса» — ту самую картину восстания под Кромами, в которой безмолствовавший у Пушкина народ заговорил. В начале ее звучит величальная песня, в которой крестьяне издевательски славят захваченного ими боярина; ее сменяют буйные молодецкие песни, принимающие все более мятежный и торжествующий характер, пока, наконец, сила народная во всей своей мощи не прорывается в песне вольницы — «Расходилась, разгулялась».

Таким образом, роль хоровой песни в опере почти неисчерпаема. Но как в сольных партиях существуют свободные монологи, так наряду с песней в опере существуют и более свободные хоровые формы. Применяются они в ситуациях, требующих большей подвижности,



переменчивости чувства или поведения толпы, большей текучести или стремительности народной речи. Тут всегда уместнее бывает полифоническое изложение, когда отдельные партии как бы перекликаются друг с другом, повторяя короткие, но выразительные реплики. Мелодия таких хоров не имеет песенной законченности, но зато способна передать большее количество оттенков. Вспомним заключительный хор в кабачке Лилас Пастья в «Кармен», передающий возбуждение контрабандистов, готовящихся уйти в горы. В этой колоритной сцене соединились и тревога, вызванная дракой Цуниги и Хозе, и восхищение смелостью Кармен, и предвкушение свободной кочевой жизни в горах, и привычная настороженность, желание проделать все тайно и тихо. Эта множественность ощущений породила свободную форму хора с внезапными вспышками веселья и тревоги, с напряженной и стремительной мелодией, с перекличкой коротких фраз, проскальзывающих то в одной, то в другой партии.

Другой пример свободного хорового письма — заключительная сцена третьего акта в «Хованщине»: восставшие стрельцы, едва очнувшись от хмеля и выдержавшие бурную, но веселую стычку с женами, неожиданно узнают, что они со всех сторон окружены петровскими войсками. Мгновенно отрезвев, они вместе с женами бросаются к дому своего «бати» — начальника стрелецких войск, князя Хованского. Тоскливая мелодия призыва — «Батя, батя, выйди к нам!» — звучит то в мужских, то в женских голосах, беспокойно перебивающих друг друга, и это драматическое изложение придает ей особенно настойчивый, страстный характер.

Но после того как Хованский слагает с себя ответственность за поднятое им восстание, возбуждение толпы резко падает: предательство воеводы оставляет стрельцов на произвол судьбы. Обреченность толпы Мусоргский выразил в заключительном хоре а капелла — без оркестрового сопровождения. Хоровые голоса, внезапно лишенные инструментальной поддержки, создают ощущение одиночества, беспомощности; в то же время их тонкие и чистые сочетания, выступающие теперь особенно отчетливо, сообщают полифонической ткани этой хоровой молитвы удивительную прозрачность и строгость.

На принципе свободной трактовки хора построена и вступительная массовая сцена «Бориса Годунова». Каждый из участников в ней самостоятелен, но одновремен-

но связан тесными узами со всем коллективом. Стоит вспомнить одну эту сцену у стен Девичьего монастыря, где народ из-под палки «просит» Бориса на царство, чтобы представить себе жизненность трактовки хора. Тут и плач («На кого ты нас покидаешь, отец наш!»), выдержанный в характере народных причитаний, и задорные или бранчливые реплики, которыми обмениваются мужики и бабы, невесть зачем согнанные со всей Москвы, и молитвенное пение слепцов — калик переходящих. И все это без натяжки, с полнейшей естественностью передано в хоровых партиях. Такую картину мог нарисовать только художник, в совершенстве владеющий выразительными средствами и красками хора.

### Оркестр

Столь же сильным орудием драматического воздействия является в опере и оркестр — бессловесный, но активный участник всех событий. Состав оркестра в опере тот же, что и в симфонии: струнные, деревянные и медные духовые, ударные, арфы образуют многозвучный хор инструментальных голосов, взаимодействующий с вокальными силами оперы.

Но есть особые приемы, отличающие трактовку оркестра в опере от симфонической; мы имеем в виду чисто сценическую целесообразность, заставляющую композитора выделять характерный тембр отдельных инструментов или давать их в подчеркнуто красочном сочетании с другими.

В арии Ольги «Я неспособна к грусти томной» («Евгений Онегин») легкое, отрывистое звучание (стаккато) деревянных духовых сообщает музыке особую воздушность, свежесть, усиливая ощущение света. И это не случайный прием: деревянные инструменты издавна участвовали в пасторальных сценах, поэтому с ними и связывалось представление о деревенской природе и ее мирной красоте.

Еще более значительную роль играет флейта в арии Ленского «Куда, куда вы удалились?» В грустных размышлениях о смерти и забвении юношу не оставляет надежда на лучшее: занимающаяся заря кажется ему предвестницей счастья. В этот момент мелодия флейты в оркестре действительно как бы «озаряет сцену», подобно ясному проблеску в зимнем небе.

В той же арии виолончель непрерывно ведет мелодию в унисон с голосом, оттеняя густым, мягким звучанием ее скорбный характер.

Оркестр может рисовать и пейзаж, для этого у него есть чрезвычайно выразительные и лаконичные средства. Достаточно вспомнить картину восхода солнца в сцене письма Татьяны — трепетное восходящее движение струнных от низких регистров к высоким, благодаря которому возникает ощущение рассвета, и свирельный наигрыш гобоя, подражающий рожку пастуха. Так несколькими штрихами оказалось передано утро в деревне с его характерными чертами.

Живописные свойства оркестра широко использовал Мусоргский во вступлении к «Хованщине», которое он назвал «Рассветом на Москве-реке». Мы и здесь найдем постепенно светлеющие краски, легкое, трепетное движение струнных, рождающее иллюзию утреннего ветерка или чуть заметной ряби на реке. Подобно Чайковскому, Мусоргский дополняет картину конкретными приметами, подражая в оркестре далекому крику петухов в Заречье, звону курантов кремлевской башни, перекличке труб сторожевых стрельцов. Наконец, все более и более оживляясь, оркестр словно заливает все вокруг яркой звучностью меди — взошло солнце.

Медные инструменты, особенно трубы, с самого начала существования оперы были связаны с торжественными явлениями. К их мощному светлому колориту композиторы прибегали в победных, праздничных, воинственных сценах. Вспомним хотя бы марш из «Аиды» Верди, исполняющийся специальной группой духовых на сцене. Это кульминационный момент массовой сцены второго акта: появление победителей во главе с Радамесом, которого бурно приветствует собравшийся народ.

Особое место занимают в оперном оркестре и арфы. Им принадлежит ведущая роль в сценах возвышенно поэтического характера. Иной раз со звучанием их слышится что-то таинственное и волшебное. Именно арфы сообщают монологу Лизы «О, слушай, ночь» его эмоциональную широту и вдохновенный подъем. Кажется, что тайна, которую поведала Лиза ночи, — тайна ее любви услышана природой, и та отвечает ей своим волнением. Да и в сцене письма Татьяны Чайковский в кульминационный момент ввел арфы, подчеркнув этим поэтическую силу ее признания.

Не только красочные свойства инструментов помогают композитору в воплощении замысла. На долю оркестра часто выпадает более активная роль: как мы уже упоминали, он подчас открыто высказывается за героев, произнося те мысли, которые согласно сценической ситуации герой вслух не высказывает, то есть оркестр доносит до зрителя музыкальный подтекст монологов и диалогов. В таких случаях композитор поручает оркестру самостоятельные мелодии, нередко настолько выразительные и рельефные, что они легко могут поспорить с вокальными.

Вспомним объяснение Наташи и князя в «Русалке» Даргомыжского, во время которого князь постепенно пытается подготовить свою подругу к мысли о предстоящей разлуке: Наташа не понимает и не хочет понять его. Князь раздражен, он решил быть твердым, и его вокальная партия звучит несколько растерянно, но упрямо. А в оркестре в это время проходит взволнованная лирическая мелодия, обнажающая противоречивость ощущений героя. Да, он решил, что разлука необходима, но сердце его сжимает тоска, и меньше всего князь убежден в своей правоте.

Иногда выразительные инструментальные фразы вызывают в памяти слушателя ранее возникшую ситуацию или наиболее характерные черты облика героя. Существует даже целая система таких повторяющихся музыкальных характеристик, получивших название лейтмотивов, то есть ведущих мотивов оперы. Опираясь на них, композиторы не только добиваются большей связности в развитии сцен, но подчас дают слушателю конкретное представление о том, что думают или чувствуют, о чем вспоминают герои, если они даже ни слова не произнесут.

Так, вальс, впервые прозвучавший на петербургском балу в «Войне и мире» Прокофьева, становится темой любви князя Андрея и Наташи. Он возникает в оркестре каждый раз, когда мысли обоих возвращаются к этой встрече, решившей их судьбу. Даже в самых трагических ситуациях — в разговоре с Пьером перед Бородинским боем, когда, оскорбленный Наташиной изменой, князь Андрей отвергает всякую попытку примирения с нею, или в картине смерти Андрея — с появлением вальса неизменно связано ощущение того чувства, которое объединило их и продолжает жить, несмотря ни на

что. Подобные «мотивы-воспоминания» существуют в опере очень давно. Мы встречаем их еще в XVIII веке. Позднее их драматическая функция была широко развита Вагнером. Бесчисленное количество лейтмотивов, коротких, но весьма выразительных, непрестанно возвращающихся, переплетающихся между собой, возникающих то в первоначальном, то в измененном виде, дало ему возможность воспроизвести в оркестре тончайшие оттенки мысли, поведения, ощущений героев. Эта хорошо продуманная система помогла Вагнеру преодолеть замкнутость оперных номеров, создать гигантские музыкальные полотна, где действие развивается не только логично, но и внутренне оправданно. Не удивительно, что реформа его вызвала бесчисленные подражания. Но в чрезмерном обилии лейтмотивов крылась опасность особого рода: слушатель порой с трудом охватывал их взаимосвязь. Это-то обстоятельство и заставило русских композиторов-классиков принять вагнеровскую концепцию критически.

В руках Римского-Корсакова и Чайковского лейтмотивы становятся сильнейшим оружием в драматическом раскрытии образа. Однако они используют их осторожно, даже скупно, характеризуя лишь основные, важнейшие черты образа. Поэтому возвращение той или иной темы воспринимается зрителем особенно чутко. Так, Чайковский в «Пиковой даме» сближает тему любви Германа с темой трех карт, подчеркивая, что жажда выигрыша неотделима от идеи независимости и богатства, приближающей его к Лизе.

Казалось бы, что общего между мечтательной начальной фразой ариозо Германа «Я имени ее не знаю» и резким, словно каркающим рефреном баллады Томского «Три карты, три карты, три карты!»? И все-таки это варианты одной и той же темы — варианты лирический и зловещий, с искаженным ритмическим рисунком. Оба они проходят через всю оперу, показывая процесс постепенного изменения сознания Германа, подмену любовной мечты маниакальной идеей выигрыша.

Не менее важную роль играют лейтмотивы в «Онегине». Тема девических мечтаний Татьяны и тема ее любви тоже проходят через всю оперу, сопровождая героиню на всех этапах ее душевной драмы. Они не исчезают и в последних картинах оперы, где Татьяна появляется в ином облике: перед нами княгиня Гренина,

сдержанная, светски-приветливая и в то же время недоступная. Именно такую рисует ее вальс, звучащий при появлении Татьяны на великосветском балу. И все-таки в момент встречи с Онегиным в оркестре на мгновение всплывает порывистая, застенчивая тема девичьих мечтаний, обнажив невольно охватившее ее смятение. Еще откровеннее звучит та же тема в последнем объяснении Татьяны с Онегиным («Как будто снова девочкой я стала»).

С той же отчетливостью Чайковский при помощи лейтмотива дает понять слушателю, что Татьяна останется до конца верной своему долгу жены: в большом оркестровом вступлении, открывающем эту последнюю сцену (где Татьяна в одиночестве перечитывает письмо Онегина), настойчиво звучит мелодия, почти тождественная теме арии Гремина «Любви все возрасты покорны» — той самой арии, в которой Гремин признавался Онегину в безмерной своей любви к жене. Пусть эта мелодия звучит здесь иначе — грустно, покорно, задумчиво, она все равно дает понять слушателю, что Татьяна не может забыть об узах, которые связывают ее с мужем. Так одно только вступление предreshает драматическую развязку всей сцены.

Связывая и уплотняя основные формообразующие элементы оперного спектакля — арии, речитативы, ансамбли, хор, — оркестр помогает композитору создать крупные драматические построения, слитные во всех своих частях, так называемые оперные сцены. В некоторых из них, особенно в финалах, завершающих важнейшие этапы развития конфликта, с особой остротой раскрываются характеры действующих лиц и их взаимоотношения с окружающей средой. Музыкальное действие разворачивается здесь непрерывно, и хотя в любой финальной сцене существуют речитативы, ариозные моменты ансамбли, твердых границ, которые разделяли бы эти формы, в них не найти; сольные реплики, выступления ансамбля и хора, смешиваясь, переплетаясь и оттеняя друг друга своей контрастностью, создают единое драматическое целое.

Такова сцена ссоры Ленского и Онегина, завершающая картину ларинского бала («Евгений Онегин»). Вначале главная роль принадлежит здесь оркестру, исполняющему заразительно веселую шумную мазурку, ее призывные звуки приводят в движение весь зал.

Только Ленский, ревнуя Ольгу, стоит в стороне, погруженный в печальные размышления.

Но вот победная тема в оркестре сменяется лирической, и на ее фоне отчетливо выступают вокальные реплики героев: иронические расспросы Онегина («Ты не танцуешь, Ленский? Чайльд Гарольдом стоишь каким-то»), полный горечи ответ Ленского и невольно вырвавшаяся из его уст гневная отповедь вплетаются в оркестровую ткань свободно построенными фразами. В силу контраста музыка мазурки придает им особую сценическую рельефность; в то же время она своей округлостью и легкостью как бы продолжает удерживать спор в границах светской беседы. Лишь когда возмущенный возглас Онегина «Да ты с ума сошел!» привлекает внимание близстоящих, танцевальная музыка смолкает, уступая поле действия вокальным и хоровым партиям. Под любопытными взглядами ссора друзей мгновенно перерастает в скандал. Теперь, когда скрыть ее причину уже невозможно, звучит проникновенное ариозо Ленского «В вашем доме». По широте и плавности мелодии, по законченности оно не уступает наиболее ярким оперным ариям. Однако это все же не самостоятельный оперный монолог: уже с первых фраз к голосу Ленского присоединяются голоса Онегина, упрекающего себя в легкомыслии и малодушии, и Татьяны, сердце которой полно ревнивой тоской. Затем, все расширяясь, ариозо включает в себя реплики Ольги, Лариной и гостей, не на шутку встревоженных исходом столкновения. И хотя голос Ленского неизменно господствует над остальными, ансамбль как бы сам собой перерастает в хоровую сцену: на оскорбительные слова, которые, задыхаясь от волнения, поэт бросает Онегину — «Пускай безумец я, но вы, вы бесчестный соблазнитель!», — хор отвечает бурной драматической репликой. Теперь и оркестр, партия которого здесь была почти слита с хоровой, вновь обретает самостоятельность, и к концу сцены именно ему принадлежит заключительное слово: после патетического ухода Ленского возбужденная, взволнованная инструментальная концовка как бы подытоживает трагический смысл происшедшего.

Обобщающая функция оркестра еще полнее выступает в увертюре. Опера и сейчас и в давние времена начиналась с оркестрового вступления. Оно может быть совсем коротким и непосредственно примыкать к дейст-

вию, как, например, в «Травиате» Верди или в «Онегине» Чайковского, но может быть и самостоятельным, законченным произведением, которое в особой симфонической форме воплощает сценические образы, подчас даже предвосхищая развитие сюжета. Подобные развернутые вступления и принято называть увертюрой.

Чем сложнее оперное произведение, чем глубже его социальная и философская основы, тем сильнее нуждается оно в предварительном симфоническом изложении идей и образов, которое дает увертюра. Она как бы подготавливает слушателя к восприятию ситуаций и образов, которые привлекут его внимание на сцене.

Такое краткое, но очень сильное драматическое повествование дал Чайковский в увертюре к «Пиковой даме». В сжатом, лаконичном изложении проходят перед нами темы главных героев оперы, в основном тема любви Германа и тема его безумия. Они здесь так же тесно переплетены друг с другом, как это в дальнейшем будет характерно для вокальной партии героя. Зловеще проскальзывает тема графини, звучит тема баллады Томского, которая послужила первым толчком к возникновению навязчивой идеи Германа о трех картах; с неумолимой логикой разворачивается перед нами трагедия этой больной души, и лишь просветленное окончание увертюры предвещает умиротворение развязки.

Иначе построено оркестровое вступление к «Онегину»: оно сосредоточено на развитии одной только темы — лейтмотива девичьих мечтаний Татьяны. Трогательно-простая, словно вопрошающая, она звучит в скрипках (им чуть слышно отвечают кларнеты и фаготы) и еще несет на себе печать некоторой застенчивости, робости; но вот в ее развитие включаются духовые, беспокойно перехватывающие тему друг у друга, в струнных тоже нарастает взволнованное движение, на нетерпеливые призывы флейт и гобоев грозно откликаются фаготы и валторны. Достигнув предельной яркости, тема внезапно истаивает, прерванная энергичным речитативом виолончелей и контрабасов. Эта мощная волна подъема говорит уже не о робких девичьих мечтах, а, скорее, о настойчивой работе мысли, жизненной активности, воле. И хотя вступление заканчивается прежней вопросительной фразой скрипок, слушателя не покидает чувство настроенного ожидания драматических событий.



Так вводит нас Чайковский в богатый внутренний мир своей героини, разительно несхожий с окружающим ее патриархальным бытом ларинской усадьбы.

Итак, мы попытались ввести читателя в круг приемов и форм, которыми пользуются композиторы, создавая героические, комические, лирические образы, и дать понятие о путях развития разных оперных жанров. Обо многом, что не удалось сделать в сжатых рамках такого обзора (например, о балетных сценах, имеющих подчас самостоятельное значение, характере отдельных партий — басовых, сопрановых, теноровых и других), читатель может составить собственное суждение, посещая спектакли и все больше приобщаясь к миру классических и современных оперных образов.

## Контрольные вопросы

### К беседе первой

Когда и где возникла опера? На какой сюжет была написана опера Пери «Эвридика»? Какие города Италии и какие выдающиеся итальянские композиторы XVII века участвовали в развитии оперного искусства?

Когда возникла опера во Франции и что послужило толчком к ее возникновению? Кто был основоположником французской национальной оперы? В чем заключались отличительные черты французской лирической трагедии от итальянской оперы сериа? Как повлияла итальянская опера на развитие оперного искусства в других европейских странах (Австрии, Германии, Англии, Испании)?

### К беседе второй

Какие задачи выдвинули перед сценическим искусством деятели эпохи Просвещения? Чем закончились первые попытки реформировать придворную оперу в Италии, Франции, Англии? Где и когда зародился жанр комической оперы? В чем заключалась связь оперы-буффа с оперой сериа в Италии и как она развивалась на протяжении 30 — 80-х годов XVIII века? Что такое «война буфонов»? Чем отличается структура французской комической оперы от итальянской? Можете ли вы назвать наиболее выдающихся деятелей итальянской оперы-буффа и французской комической оперы?

Каковы были условия развития национального комедийного жанра в Германии и Австрии? Каковы особенности трактовки комедийного жанра и образов в «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане», «Волшебной флейте» Моцарта? Каковы эстетические принципы, легшие в основу реформы Глюка? На какой сюжет была написана его первая реформаторская опера? Где развернулась борьба «глюкистов» и «пиччиннистов» и каков был ее исход?

### К беседе третьей

Что такое «опера спасения», характерные черты ее драматургии и музыкального языка? Какие исторические и общественные сдвиги способствовали формированию романтической оперы в Италии, Франции, Германии? Какие композиторы выдвинулись в

этих странах в первой половине XIX века, какие жанры они культивировали? Определите особенности сюжетов и их трактовки в жанрах романтической комедийной оперы, легендарной драмы, исторической и историко-революционной оперы. Что такое стиль «гранд опера»? Когда и где возник театр лирической оперы? Каковы отличительные черты оперной драматургии Вагнера и Верди? Какие молодые национальные оперные школы сформировались в XIX веке?

#### К беседе четвертой

Когда состоялось первое знакомство России с итальянской оперой и каково было соотношение русских и итальянских сил на протяжении 30—80-х годов XVIII века? Какую роль сыграли первые русские общедоступные театры в развитии русской бытовой оперы? В чем значение деятельности Верстовского в Большом театре в Москве? В чем отличие трактовки исторической и легендарной оперы в творчестве М. И. Глинки от зарубежных образцов жанра? Какую роль играла передовая русская литература в развитии реалистического оперного искусства на русской сцене? В чем различие оперной эстетики Глинки и Даргомыжского? Какие разновидности исторического жанра создали композиторы «Могучей кучки»? Каковы роль и значение сказочного жанра в творчестве Римского-Корсакова? В чем заключались черты общности и различия между оперной эстетикой Чайковского и кучкистов? Каково значение лирической оперы в творчестве Чайковского?

#### К беседе пятой

Что такое модернизм, какие художественные направления конца XIX — начала XX века он объединяет? Как и где, в творчестве каких композиторов проявились в европейском музыкальном театре течения веризма, символизма, импрессионизма, экспрессионизма? Какие направления возобладали в творчестве 20-х годов? Какова роль Стравинского в развитии новаторских тенденций в европейском искусстве первой половины века? В чем выразилась потребность демократизации творчества у передовых европейских композиторов в канун второй мировой войны? Какие новые достижения связаны с активизацией творческих сил в США, Англии и зарубежных социалистических республиках?

Каков был путь развития советской оперы на протяжении первого десятилетия становления и развития советской театральной культуры? Какие оперы определили в 30-х годах путь советской революционной героики? Какую роль играла в ее формировании массовая песня? Когда начался расцвет оперы в национальных республиках Советского Союза, какие сюжеты были характерны для начального этапа развития национальных оперных культур? Назовите выдающиеся оперные произведения советских композиторов, связанные с темой Отечественной войны и Октябрьской революции. Какие оперы и в каких жанрах были созданы Прокофьевым в поздний период его творчества? Какие жанры разрабатываются советскими композиторами в последние два десятилетия?

## К беседе шестой

Какие драматические функции выполняют в классической и современной опере сольные вокальные формы — ария, романс, песня, речитатив? Что такое оперная сцена? Какую роль играют в опере хоровые массовые сцены? Что такое оперный финал? Каковы драматические функции оркестра в опере? Что такое увертюра и какова ее драматическая роль в опере?

## Советуем прочитать

### К беседам 1, 2, 3, 5

- История зарубежной музыки. Вып. 1—4. М., 1970—1974.
- Белза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951.
- Белза И. История польской музыкальной культуры. Т. 1—3. М., 1954—1972.
- Вайнкоп Ю. Что надо знать об опере. М.—Л., 1967.
- Волков Ю. Песня, опера, певцы Италии. М., 1967.
- Григорьев Л., Платек Я. Дж. Гершвин. М., 1956.
- Кенигсберг А. Рихард Вагнер. Л., 1963.
- Мартынов И. И. Прогрессивные тенденции в современной зарубежной опере. М., 1974.
- Онеггер А. Я — композитор. М., 1968.
- Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., 1976.
- Путеводитель по операм. В 2-х т. Пер. с венгерского. Будапешт, 1965.
- Соловцова Л. Джузеппе Верди. М., 1957.
- Хохловкина А. Жорж Бизе. М., 1954.
- Черная Е. Оперы Моцарта. М., 1957.

### К беседам 4, 5, 6

- История русской музыки. Т. 1—13 (главы об оперном творчестве). М., 1957—1960.
- История русской советской музыки Т. 1—4 (главы об оперном творчестве). М., 1956—1963.
- История музыки народов СССР. Т. 1—4 (главы об оперном творчестве). М., 1970—1974.
- Абрамовский Г. Русская опера первой трети XIX века. М., 1971.
- Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича. М., 1979.
- Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
- Гозенпуд А. Русский оперный театр и Шаляпин (1890—1904). Л., 1974.
- Грошева Е. Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., 1962.

- Доброхотов Б. А. Верстовский и его опера «Аскольдова могила». М., 1962.
- Кандинский А. Оперы С. В. Рахманинова. М., 1979.
- Комиссарская М. А. Русская музыка XIX века. М., 1974.
- Лебедев Д. Мастера русской оперной сцены. Л., 1973.
- Львов М. Русские певцы. М. 1965.
- Полякова Л. Советская опера. М., 1968.
- Соловцов А. Книга о русской опере. М., 1960.
- Сохор А. А. Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.—Л., 1965.
- Третьякова Л. С. Русская музыка XIX века. М., 1976.
- Третьякова Л. С. Страницы русской музыки. М., 1979.
- Третьякова Л. С. Страницы советской музыки. М., 1980.
- Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950.
- Шлифштейн С. Глинка и Пушкин. М.—Л., 1950.
- Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975.
- Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Л., 1975.
- Янковский М. Ф. И. Шаляпин. М.—Л., 1951.
- Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1952.

## Содержание

Вступление . . . . .	3
<i>Беседа первая.</i> Зарождение и развитие оперы . . . . .	7
<i>Беседа вторая.</i> Оперные жанры XVIII века . . . . .	30
<i>Беседа третья.</i> Оперные жанры XIX века . . . . .	49
<i>Беседа четвертая.</i> Зарождение и развитие русской оперы (XVIII—XIX вв.) . . . . .	72
<i>Беседа пятая.</i> Оперное искусство XX века . . . . .	96
<i>Беседа шестая.</i> Оперные формы . . . . .	125
Ария, песня, романс, ариозо, баллада . . . . .	125
Речитатив . . . . .	135
Ансамбли . . . . .	137
Хор . . . . .	141
Оркестр . . . . .	145
Контрольные вопросы . . . . .	153
Советуем прочитать . . . . .	156

*Елена Семеновна ЧЕРНАЯ*

БЕСЕДЫ ОБ ОПЕРЕ

Главный отраслевой редактор *В. П. Демьянов*  
Редактор *В. А. Громова*  
Мл. редактор *О. А. Васильева*  
Оформление *Б. Н. Саконтикова*  
Худож. редактор *М. А. Гусева*  
Техн. редактор *Т. В. Луговская*  
Корректор *Н. Д. Мелешкина*

ИБ № 4327

Сдано в набор 10.03.81. Подписано к печати 17.09.81.  
А04413. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1.  
Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л.  
8,40. Усл. кр.-отт. 6,61. Уч.-изд. л. 8,54. Тираж 40 000 экз.  
Заказ 4380. Цена 50 коп. Издательство «Знание»  
101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4.  
Индекс заказа 817720.

Типография издательства «Коммунист»,  
410002, Саратов, ул. Волжская, 28.



С 1961 года для слушателей музыкальных факультетов народных университетов культуры издательством «Знание» выпущены следующие книги.

Как понимать музыку. **Ц. С. Рацкая**

Народные музыкальные инструменты. **Н. П. Будашкин**

Голоса инструментов (о симфоническом оркестре).

**М. Д. Сабинина**

Советская песня. **А. А. Лебединский**

Советская опера. **Ж. Г. Дозорцева**

Музыка советского кино. **И. Ф. Петрова**

Симфоническая музыка. **Т. В. Попова**

Советская камерная музыка. **Ц. С. Рацкая**

О музыкальном исполнительстве. **Т. Н. Грум-Гржимайло**

Советская музыка сегодня. Сборник

Композиторы — Лауреаты Ленинской премии. Сборник.

Русская музыка XIX века. **М. А. Комиссарская**

Музыка народов нашей страны. **П. С. Гуревич**

Песни и время. **Е. А. Матутите**

Песни борьбы и протеста. Сборник

Звучащие образы. **Г. И. Панкевич**

Современный русский народный хор. **Г. Г. Соболева**

Страницы русской музыки. **Л. С. Третьякова**

Страницы советской музыки. **Л. С. Третьякова**

Русский романс. **Г. Г. Соболева**

О музыкальных жанрах. **Т. В. Попова**

и некоторые другие.