

*В. Ю. Богатырев*

## КЛАССИЧЕСКИЙ КАНОН ОПЕРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Опера как вид театрального искусства рассматривается автором в реалиях современной культуры; в сопоставлении канона, лежащего в основании оперного театра с феноменом театральной эстетики нашего времени. Воздерживаясь от придания процессу эволюции оперного искусства наших дней положительных или отрицательных оценок, автор статьи предполагает, что принципы Классицизма, сформировавшие оперное искусство вступают в очевидное противоречие с бытовой эстетикой современного театра.*

*V. Bogatyryov*

## CLASSICAL OPERA CANON IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE

*The process of formation of “the modern opera aesthetics” is connected with the phenomenon of culture. Opera reforming is stipulated by the laws of social development and conceptions of art. The canon of classicism is declared as a base of this theatre kind, which collides with the contemporary art. There are also typical examples of correlation between stage director’s conceptions and aesthetics of opera theatre in natural development of classical music.*

Размышляя о судьбе классического искусства в реалиях нашего времени, мы повсеместно отмечаем очевидную трансформацию культурного наследия прошлых эпох. Обозначенное Шпенглером еще в начале прошлого столетия различие понятий «культура» и «цивилизация», в наше время отчетливо прослеживается в стремительном размежевании классической традиции и массовой культуры.

«Каковы культура и общество, таковы и будут и изящные искусства»<sup>1</sup>. При всей аксиоматичности данное утверждение все же требует уточнения — о какой культуре идет речь. Если подразумевать под культурой классическую традицию, то сегодня,

при устойчивом интересе малой части общества к ее образцам нельзя не заметить, что, не смотря на государственную поддержку институтов академического искусства в жизни современного общества, их роль все более смещается к периферии. И всякая попытка изменить данную ситуацию, сделать классику востребованной, любимой, популярной, приносящей пользу или доход, сопряжена с идеей: совместить это наследие с реалиями культурного пространства нашего времени.

Приведем несколько примеров: «В борьбе за заполняемость залов театры используют творческие решения и дифференцированные каналы сбыта. Театр Carnegie-

Mellon в Питсбурге сумел повысить продажу дорогих билетов с помощью костюмированной их доставки после заказа. Оперный театр Цинцинатти, стремясь изменить свой *скучно консервативный имидж* (курсив – В. Б.), увеличил заполняемость зала с 54 до 95% с помощью компании по продвижению романтической оперы с духами Spellbound (Este Lauder). Университетский центр искусств в городе Брок, Онтарио, поставил своей задачей увеличить продажи билетов на оперные спектакли. Были организованы ужины для абонентов, которым удавалось продать абонементов до 25% за вечер»<sup>2</sup>. Даже такие известные бренды, именно так сегодня называют «Ковент-Гарден», «Мет» или Мариинский театр не могут существовать без «прямого маркетинга». Например, в клиентской базе данных театра «Ковент-Гарден» находится 100 тысяч человек и 30% бюджета театра тратится на почтовую рассылку.

В ракурсе заявленной темы нас будут интересовать большей частью не следствия, а первопричины изменений в эстетике или бытовании оперного театра в контексте культуры нашего времени. Их эволюция и трансформация связаны с широким спектром причин, но, пожалуй, в первую очередь они корректируются или видоизменяются через столкновение новой арт-реальности и канона, если речь идет о классическом наследии, по которому возникал тот или иной феномен традиционной культуры.

Частным примером данного явления может стать «большая опера» – вид театра, естественным образом ориентированный на мировоззрение, эстетику и художественные идеалы прошлого.

«Довольно печально, что в музыке понятие прекрасного меняется каждые тридцать лет»<sup>3</sup>, – это высказывание Стендаля вряд ли применимо к ситуации, в которой сегодня существует оперный театр. Репертуар «большой оперы» окончательно сформировался к середине XX столетия и для нас это один образцовый, т. е. классиче-

ский текст, вновь и вновь подвергающийся сценической интерпретации.

Уже более полувека перед оперой остро стоит проблема: как привлечь внимание общества к давно существующему, – не всегда понятному и привычному; как соотносить условность и традиционность этого вида театра с контекстом современной культуры.

И все же: почему сегодня не возникают новые партитуры, способные стать событием культурной жизни, завоевать уважительное внимание музыкантов и критики, расположение публики и любовь оперных меломанов? Речь не идет о скандальном коллаже «Детей Розенталя» Десятникова, выполненных по правилам постмодернистского пастича (от *ит. pasticcio*; в переводе – одно из названий оперы). Примеров шаржирования, цитирования или ассимиляции классического наследия в современном искусстве предостаточно. Но на какую основу *наклеиваются материалы, отличающиеся от нее по цвету и фактуре?*

Общеизвестно, что опера создается как «подражание древним», как попытка в пропорциях золотого сечения соединить поэзию, музыку и пластическое искусства. «Искусство классицизма, будь то поэзия или театр, живопись или архитектура, рано достигло высокой степени единства»<sup>4</sup>. Создатели «Флорентийской камераты» Пери и Каччини не в меньшей мере полагались в своих практических опытах на трактаты Платона и Аристотеля, чем Никола Пуссен, обосновавший идею сверхзадачи творчества и его метод при помощи *модусов*, которые становятся неким *осязаемым эквивалентом* музыкальных ладов.

Таким образом, европейский классицизм, будь то музыка, живопись или архитектура подпадает под определение канонического искусства, в котором «Известной полнотой информации обладает не само произведение, а модель, по принципу которой создается множество произведений, т. е. канон»<sup>5</sup>.

Рассуждая о взаимоотношениях театра и общества, нельзя не отметить, что расцвет сценического искусства всегда сопряжен с настроениями и взглядами общества — с его мировоззрением. В нем и заключена природа театральности эпохи. «Я считаю, что Академии нужно иметь гипсовые слепки со всех прекрасных античных статуй, барельефов и бюстов для образования молодых людей, заставляя их рисовать по античным образцам, чтобы воспитать в них идею прекрасного... если давать им сначала рисовать с натуры, которая почти всегда слаба и незначительна, так как если их воображение будет наполнено только этим, они никогда не смогут создать ничего прекрасного и возвышенного, чего нет в естественном»<sup>6</sup>. Приведенное высказывание Бернини может быть прямо экстраполировано на оперное искусство — подражание идеалу, т. е. совершенному слиянию музыки и слова в пении, может быть теоретически оправдано и обосновано лишь сквозь призму классического мировоззрения.

Идеал античного искусства — это идеальная красота преобразованной природы. Опера, подчиненная при своем рождении идеи такого преобразования прежде всего канонизирует не всегда существовавший в природе идеальный *голос-инструмент*, а точнее, *идею* голоса-инструмента.

Рождение искусства классического пения мы привычно связываем с моментом возникновения нового вида театрального искусства. Музыкознанием может быть доказано и обратное — то, что классический метод фонации априорно существовал задолго до возникновения оперы. Чем вызвано подобное заблуждение? Вероятно тем, что эпоха Ренессанса канонизирует «правила прекрасного пения», удаленного от природно-естественного, обосновывает эстетическую ценность человеческого голоса-инструмента и отождествляет его с идеалом «преобразованной природы».

Эстетика современного театра далека от идеалов Пуссена, не ищет возможности копировать высокие образцы и иначе по-

нимает задачи подражания природе. Следовательно, противостояние оперной традиции эстетике реалистического театра имеет объективный характер — даже голос-инструмент в этом условном виде театра не есть реальность, подчиняющаяся установкам современного сценического искусства. И написанная для него партия-роль не приспособлена к бытовой эстетике.

В письме к брату Модесту П. И. Чайковский признается, что, когда Л. А. Лавровская предложила ему написать оперу на сюжет и текст пушкинского «Онегина», сама мысль показалась композитору «дикой». Чайковский со всей очевидностью понимал: образы Татьяны Лариной, Ленского, Онегина существуют и живут в воображении внимательного читателя. И всякая попытка их визуального выражения на театре сопряжена с огромными трудностями. Мало того, что в условном искусстве оперы поэтический текст, растягиваясь во времени, укрупняясь в динамике и музыкальных интервалах становится мелодией, — мечтающая Татьяна или скучающий Онегин все время поют.

С «трудностями перевода» опера сталкивалась всегда. Но сам принцип художественного воздействия в этом виде театра лишь отчасти визуален. Мы прежде слышим оперного героя и воображаем его чувства и переживания, затем идентифицируем сценический персонаж и звучание вокальной партии-роли. Визуальный ряд, если речь не идет о зрелищности оперных финалов, роскоши костюмов и декораций в опере никогда особого значения не имел.

Феномен воздействия оперного пения на человека заслуживает особого рассмотрения. Г. Товстоногов многократно повторял, что лучшим результатом драматического спектакля является размышления зрителя по поводу увиденного: не абстрактное, ненаправленное возбуждение человека, столкнувшегося с произведением театрального искусства, а сопереживание через осмысление драматического действия — это и есть задача такого театра.

Сегодня требования визуального соответствия звучащего и визуального в опере возросли кратно. Невозможно представить, чтобы Снегурочку или Кармен на современной сцене представляли певицы, фатальным образом не отвечающие возрастным рамкам роли или нашим представлениям о трепетной девушке или страстной цыганке. В начале XXI в. именно визуальная сторона спектакля занимает первостепенное по важности для новой эстетики оперы место.

Проблема возникает тогда, когда *условные* искусства исчерпывают естественно заложенный в них ресурс приближения к бытовой реальности, к самой жизни. У каждого классического искусства свой резерв такого движения, который и зависит от степени такой условности, присущей тому или иному виду театра.

По образному определению Л. Блок, балетные артисты, стремясь *играть*, как актеры драмы, подобны чтецам, произносящим стихи как прозу. Таким образом, отказ от безусловного приоритета главного средства выразительности, отличающего один вид театра от другого (в данном случае танца), ведет к потере *формы*, всегда тяготеющей к соразмерности и самодостаточности. «Звучит музыка, для нее найдены балетмейстером соответствия в обширном арсенале классического танца. Он умеет эти движения вековой древности, отшлифованные и отполированные вереницей гениев и талантов, умеет делать их своими, сливать в одно со своим юным существом»<sup>7</sup>.

Это одно из наиболее совершенных определений условности классического театра полностью применимо к оперному искусству. Певец-актер работает не с визуальной формой, но предмет его сценического воплощения имеет не менее жесткий каркас, чем *ras* классического танца. Ария заключает в себе ту же функцию, что и вариация, речитатив соответствует образности, возникающей из приемов драмы в балетном искусстве, вокальная линия роли в

опере организована законами формы, которую публика созерцает, а актер претворяет во времени и пространстве.

А что драматический театр, взявшийся в наше время реформировать оперу? Как трансформировалась его условность в контексте современной культуры? История развития драмы указывает на движение от обобщенных искусством законов красоты к реализму, от принципов «возвышенного» в сценическом существовании к «естественности» актера: жест и речь максимально приближены здесь к бытующим в жизни образцам. Почему именно это так и что диктует такую эстетику современной нам драме? Ответ лежит на поверхности — наша эпоха не театральна. Сегодня театр подражает жизни, а не наоборот. Это и определяет эстетику сцены.

Таким образом, из *условного* в драме остается главное и не преодолимое отличие театра от жизни — он *буквально*, а *più* не может стать реальным. Публика в театре все же *представляет* себе подлинность места и времени действия, уподобляет театральный реквизит и декорации реальным явлениям и вещам. Очевидно, что для такого зрителя необходим навык общения с символическим языком эпох или, по крайней мере, со структурой символов нашего времени. Для оперного театра и этих навыков мало — зритель должен стать слушателем, ему необходимо познать законы организации оперной эстетики и принять их.

Существование прежней модели оперного театра, ориентированной на слуховое и чувственное восприятие, в этом виде театра невозможно уже хотя бы по причине значительного сокращения числа подлинных ценителей классического пения.

Не идеализируя историю культуры и общества, следует признать, что классическая культура оказалась сегодня в двусмысленном положении. Его сложность заключена в парадоксальном положении вещей, когда массовая культура доминирует в демократическом обществе, а элитарная или псевдоэлитарная, т. е. лишенная социаль-

ного заказа и адреса, культивируется в тоталитарном. С исчезновением регулирующей роли государства, т. е. «тотальной победы демократии», заменяется механизм госзаказа *преимущественным правом потребителя*.

Видимо, и причину «задержки» отечественного оперного театра в традициях old fashion по отношению к общемировым тенденциям следует искать в мощном государственном заказе, существовавшем в СССР. С его исчезновением русская опера стремительно перестраивается и перекраивается. При этом наш оперный театр не имеет ограничений, налагаемых стилевыми традициями, присущими музыкальным культурам Германии, Франции или Италии. В отсутствие широкого круга знатоков и ценителей оперного искусства русский оперный театр сегодня, пожалуй, наиболее радикален не по художественному результату освоения музыкальной партитуры драмой, но в стремлении придать этому виду театра современное звучание.

Вряд ли можно спорить и с тем, что музыкальная культура в нашу эпоху большей частью визуальна. Термин «клиповое мышление» применим к явлениям культуры начала XXI в. в самом широком его значении. Он точно обозначает феномен современной музыки и связан он не только с молодежной культурой. Если говорить о музыкальном театре, то объединяющая и

трансформирующая многие искусства опера с ее стремлением к сквозному развитию музыкальными средствами наименее созвучна новой реальности – мозаичному, все в себя вбирающему контексту современной культуры.

«Принципиальная фальшь оперы как искусственного искусства...атавистические элементы древнего синкретизма... она – искусство прошлого, отчасти настоящего... Место оперы займет драма с музыкой, где музыке будет отведена роль, которая принадлежит ей в жизни»<sup>8</sup>.

Нельзя не признать, что для музыкального контекста начала XXI в. репрезентативной формой можно признать мюзикл, до известной степени драматические спектакли всех жанров и стилей, построенных на соединении музыки и действия. Такой театр «актуальный в большей степени, чем другие виды, организует, культивирует и выражает распространенные формы общения, что связано уже с изменениями, собственно, в культуре»<sup>9</sup>.

Dramma per musica, т. е. действие, в котором драма непосредственно выражена и описана музыкой, нельзя назвать видом театра, созвучным современной эстетике ни в теории, ни в практике театрального дела, несмотря на постоянный поиск соответствия строгого канона, ее формирующего, и современной модели культурного пространства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Сорокин П. Кризис нашего времени / Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – С. 425.
- <sup>2</sup> «Газета», статья от 24.04.2002 // Электронный ресурс.
- <sup>3</sup> Стендаль. Жизнь Россини. – Киев, 1985. – С. 17.
- <sup>4</sup> Даниэль С. Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. – СПб., 2003. – С. 52.
- <sup>5</sup> Там же. С. 97.
- <sup>6</sup> Мастера искусств об искусстве. – Т. 3. – С. 51.
- <sup>7</sup> Блок Л. Классический танец. История и современность. – М., 1987. – С. 470.
- <sup>8</sup> Каратыгин А. Театр и музыка // Театр и искусство. – 1915. – № 13.
- <sup>9</sup> Михалев В. Видовая специфика и синтез искусств. – Киев, 1984. – С. 43.