

В. Ю. Богатырев

ПРЕДМЕТ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Статья исследует основополагающие вопросы опероведения: принципы синтеза искусств в явлении оперы, структурность этого вида театра. Данные театроведения, музыкознания и культурологии соотносятся в исторической перспективе с целью определения предмета оперного искусства. По мнению автора, данный феномен определяется качествами оперной партитуры, всегда в разных пропорциях объединяющей музыку и драму.

V. Bogatyryov

THE SUBJECT OF OPERA ART

The basic principles of opera history – the synthesis of arts in the phenomenon of opera, the structure of this kind of theatre – are researched in the article. The grounds of theatre, music and culturology correlate with the subject of opera in the historical perspective. In the author's view, the subject of opera art is determined by characteristics of a score, which always consolidates music and drama in different proportions.

Критикуя идею *синтеза искусств*, Г. Шпет утверждал, что структурность как таковая существует лишь при условии конкретности эстетических объектов, что каждая часть структуры индивидуальна и что во всяком взаимодействии сохраняется некая данность, не преобразующаяся в качество или свойство.

Мы привычно называем оперу синтетическим искусством, но в анализе ее феномена трактуем результаты единения музыки, слова и пластики произвольно. Взгляд на явление оперы ангажирован нашим собственным опытом: музыковед и исследователь драмы; режиссер, дирижер или вока-

лист разойдутся в своих оценках и определениях целей и задач вида театра, правил и принципов оперной выразительности, эстетики спектакля. В научном анализе оперы всякому выводу должно предшествовать определение самих принципов синтеза, который может быть определен лишь через понимание предмета оперного искусства.

«Предмет драмы – со-бытие человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых ситуациях»¹, а предмет музыки «Это лишь внутренний мир человека и только те связи, которые рождаются в этом мире»². Опираясь на эти две ак-

сиомы науки о театре, мы получаем возможность сформулировать центральный вопрос опероведения: что же в этом случае является предметом для *dramma per musica*?

Имя, которое получает новый вид театра при своем рождении, переводится нами как *драма на музыке*. Транскрипция с итальянского на русский слишком однозначна — *per* у итальянцев может означать *для, вместо, через*; т. е. может быть и *драма для музыки, и драма вместо музыки или драма через музыку*. Различные модели оперы могут быть описаны тем или иным переводом, но становится очевидным, что в анализе феномена оперного искусства мы исследуем воздействие музыкальной структуры на принципы драмы.

Взаимодействие драмы и музыки ведет упорядоченную гармонию стихию звука от внутреннего к внешнему. Столкновение музыкальных тем в симфониях Чайковского — это скорее внутренняя жизнь человеческого духа. Тогда как конфликт, создающий фабулу оперного спектакля, явлен нам визуально, на сцене он приобретает иной, подлинно драматический аспект.

Музыка в опере не существует только как некое *личное чувство*. Это не столкновение настроений, переживаний и мыслей одного человека, создавшего музыкальное произведение. В партитуре оперного спектакля внутренний мир его создателя получает внешнее выражение и воплощение. Он персонифицируется, и в этом разделении рождаются сценические образы, природа возникновения которых, вероятно, мало отличима от законов вербального творчества. Разница лишь в том, что поэт или драматург облакает свои чувства и переживания, т. е. свой внутренний мир в слова, а композитор — в ноты. Возникает вопрос: в трансформации из внутреннего во внешнее, в соединении музыки со словом происходит ли трансформация предмета музыкального искусства в опере? Если предположить, что изменяется *пред-*

мет, то музыка в этом виде театра подчинена драме.

Такое решение вопроса принято за аксиому театроведением, но ответ кажется безупречным лишь на первый взгляд. В исторической перспективе сама драма возникает из дионисийских действий, где музыка, поэзия и пластика являлись одним искусством, объединенным в личности пра-актера. В древнегреческой трагедии, а мы так часто подчеркиваем, что оперный театр создан в подражание канону Античности, сценическое действие было организовано и структурировано, в том числе, и средствами, определяемыми нами сегодня как музыкальная драматургия. Опустим подробный разбор интереснейшего явления, определяющего, вероятно, генезис всякого художественного творчества: структура сонаты выделяет из мира чувств и эмоций (сюиты) трехчастную структуру как столкновение двух начал, а древнегреческая трагедия Эсхила выявляет из катарсиса идей, велений богов и страстей фигуру героя-антагониста. Так, собственно, и возникает театр. А вместе с ним парадокс: мы отождествляем драматическое искусство с разговором, а рождается оно как совершенно особый способ выражения мыслей и чувств, — который существует только на театре, в котором «Пение героя было и его душой, и его телом»³.

Чередование декламации и пения, диалоги, написанные как музыкальные реплики (*стихомифия*) и, наконец, *гипорхема*. «Накануне трагической катастрофы раздавалась ликующая песнь хора, введенного в заблуждение мнимой удачей в складывающихся обстоятельствах сюжета. Такая контрастная *затяжка действия перед решающим потрясением* составляла важнейший элемент в драматургии античного представления»⁴. Из вышеизложенного мы можем сделать вывод о взаимовлиянии музыкальных и драматических средств выразительности и предположить, что музыка и драма могут сохранять свои структурные особенности в процессе оперного синте-

за. Рассмотрение идеальной, а потому утопической мечты создателей оперы возродить идеалы греческой трагедии в культурном контексте эпохи, породившей данный вид театра, также способно приблизить нас к пониманию предмета оперного искусства.

Тенденции итальянского Возрождения нашли свое воплощение на театре, прежде и раньше всего, не в операх Монтеверди, а в гуманистической драме. Этот жанр возник задолго до оперы, опередил ее почти на столетие и успешно развивался на протяжении первой половины XVI в. Начиная с «Подмененных» Ариосто (1509), драматурги следуют идеям «Поэтики» Аристотеля и подражают творчеству Сенеки. И во Франции, и в Испании, и в Англии новый этап в развитии драматического театра XVI столетия начинается с попыток соответствия классическим образцам. Правда, уже в пятидесятых годах XVII в., классические сюжеты начинают вытесняться готическими и романтическими – это «Ромильда» Чезаре (1551) или «Ирена» Винченцо Джустини (1579). Таким образом, новое возвращение «Флорентийской камераты» к классическому канону явилось скорее продолжением уже сложившейся театральной традиции в ее новом качестве, нежели чем-то абсолютно новаторским и неожиданным.

Подражая древнегреческой трагедии, драматурги писали произведения в расчете на декламационное мастерство актера. Очевидно, что такая манера сценической речи требовала от исполнителя использования широкого диапазона голоса, а сюжетные положения трагедии предполагали статуарное величие и размеренность жеста. Вне всякого сомнения, в эстетике драмы в этот период можно уже увидеть прообраз будущей *opera seria*. Интересно и то, что другая ветвь итальянского театра, комедия *dell'arte*, оказавшая в дальнейшем решающее влияние на рождение жанра *opera buffa*, синтезировала иные возможности средневекового актера: «Актер на-

родного театра эпохи Возрождения должен был обладать и вокальными и хореографическими данными, ибо пение и танцы составляли почти обязательную часть спектакля»⁵.

Очевидно, что лицедеи на рубеже XVI–XVII вв. были актерами синтетического толка, и что феномен театра в этот период своей истории сочетал как новые тенденции, так и подражание идеалам Высокой Древности. Тогда почему мы говорим о рождении оперы, как о *реформе* «Круга Барди», и почему «Во Флоренции были убеждены в том, что, создав художественное произведение нового жанра, удалось заложить не только основы новой музыкальной формы, но и вообще значительно более совершенной разновидности драмы»?⁶

Вероятно, революционность феномена *dramma per musica* для своего времени заключена не столько в попытке организации декламации актера средствами музыки. Музыканты предположили, что сама сценическая роль актера может быть зафиксирована музыкальными средствами, а следовательно, что драма, как таковая, может быть выражена музыкой. Логично в этой связи предположить, что дальнейшее размежевание эстетики оперы и эстетики драмы обусловлено развитием музыкального начала в драме флорентийского образца, что именно в музыке и заключена структурная разность роли в драме и в опере, явившаяся первопричиной всех видовых отличий.

Вероятно, многое в анализе структурных закономерностей *dramma per musica* способно прояснить рассмотрение результатов эволюционирования музыкальной формы, всегда выражающей драму музыкальными средствами.

Лейтмотив возникает еще во флорентийской модели оперы, в 1608 г. его применяет автор оперы «Дафна» Марко де Гальяно. В 1626 г. в сочинении Доменико Мадзокки «Цепь Адониса», относящимся уже к эстетике римского придворного те-

атра, пышности сценического убранства соответствует возрастающему значению музыкальных средств выразительности в структуре оперной партитуры. Преодолевая «скуку речитатива»⁷, композитор усилил душевные переживания героев за счет расширения мелодических построений. Структура роли видоизменяется, из речитатива рождается ариозо. Впервые возникает феномен персонификации музыкального материала в опере и связан он с понятием *мелодии*.

Мелодия (от *греч.* *melodia*) определяется как «последовательный ряд музыкальных звуков различной тональности, сочетающихся между собой в определенном соотношении по высоте, длительности и ритму. Образует основу содержания музыкального произведения.... Без этого важнейшего компонента невозможен музыкальный образ»⁸. Возникновение мелодии делает структуру роли в опере жесткой. Одно дело речитативное пение, всегда свободное, подчиняющееся лишь неким модуляционным законам, обязательных и для драмы тех лет, и совсем другое мелодическое построение, являющееся несущей конструкцией роли. «Только при верном восприятии мелодии можно установить правильный темп: два элемента — темп и мелодия — неразрывны: один обусловлен другим»⁹. С ее появлением возникают зафиксированные композитором метроритмические закономерности, формирующие структуру роли, определяющие принципы сценического существования певца-актера. Очевидно, что роль в данном виде театра выражается уже не распетым словом, а мелодической линией. И наибольший интерес в анализе вопроса здесь представляет факт подчинения вербального начала музыкальной структуре.

В исторической перспективе развитие средств музыкальной выразительности трансформирует эстетику оперы. Возникает система лейтмотивов неразрывно связанных с персонажами музыкальной

партитуры, предъявленных нам сценической реальностью. Музыка в опере хоть и наделяется словом, но в модели оперы XVII столетия теряет свою зависимость от вербальных конструкций либретто, и служит скорее задаче чувственного познания мира. Вместе с развитием музыки опера все более становится искусством, и все менее — продолжением литературной традиции, реформирующей музыку. Мелодический тематизм персонифицируется, и не только соотносится с персонажами спектакля, но, что очень важно для дальнейшего определения природы синтеза искусств в данном виде сценического творчества, воспринимается нами одновременно и как внутренняя жизнь героя, и как столкновение характеров, мыслей, идей.

Особое значение в определении структурных закономерностей явления оперы должно принадлежать анализу структуры партии-роли, в оценке результатов синтеза искусств в личности певца-актера. Удивительно, что ни музыковедением, ни театроведением по сию пору не обнаружено или, если быть более точным, не поставлено во главу угла несомненное достижение оперного искусства в его стремлении к древнегреческому идеалу, когда речь идет именно об актере в оперном театре. Средства художественной выразительности в опере — вокальный голос-инструмент и звучащее слово, пластика человеческого тела, все выразительные возможности актера соединены в певце неразрывно. *Актер оперного театра воплощает во времени и в пространстве идею синтеза и сам его феномен* — это то, что и сегодня коренным образом отличает оперный театр от других видов театра.

В изучении феномена данного вида театра обращает на себя внимание двусоставность определений: певец-актер, партия-роль. Точно отражая идею синтеза, они не фиксируют его результаты. Например, *партия* — это обозначение нотной последовательности, строчка в музыкальной партитуре. И *роль*, которая есть совокуп-

ность поэтического текста, положенного на музыку в сценическом своем воплощении. Это область скорее драмы, нежели оперного искусства. Есть и другое определение, используемое музыкантами, — *вокальная партия*. Она включает соединение музыкального и поэтического текстов, но не предполагает визуального решения а priori.

Когда исследователь оперы обращается к оперному искусству в поиске структурных закономерностей партии-роли, целесообразно разделить ее феномен не по принципу *музыка-драма*. Вероятно, правильным следует признать размежевание визуального ряда и звучащего образа роли. Если учесть, что поэтический текст неразрывно связан с музыкальной стихией феноменом певческого голоса, то для обозначения явленного нам в слуховом пространстве семантического, образного и звучащего, автор предлагает ввести термин *вокальная линия роли*, а для явленного на сцене в условиях спектакля — *визуальная линия роли* соответственно.

Пропорции, в которых музыка и драма создают слуховое пространство в оперном театре, различны и в каждом случае индивидуальны. Семантика музыкального стиля в самом широком культурологическом контексте, как и законы драматургического метода, всякий раз меняющегося с появлением композитора-реформатора, не позволяют раз и навсегда определить меру участия двух начал, формирующих оперу в исторической перспективе. «Следует еще убедиться в том, что случайный набор — вообще не набор, а система, т. е. такая целостность, которая не может состоять ни из каких других элементов, и элементы эти не могут быть связаны иначе, как *этой* связью, укладываются именно в данную, а не в другую, пусть и похожую структуру»¹⁰.

Синтез поэзии и мелодии совершается в вокальной линии роли неразрывно, тогда как драма и музыка и в феномене партитуры или в условиях сценического действия

глубоко влияют друг на друга, но сохраняют собственные структурные закономерности. «Людскому уму мало одних частных: необходимы сперва систематические обобщения, т. е. классификация, разделение общего; потом нужны законы, т. е. формулированные соотношения различных изучаемых предметов и явлений; наконец, необходимы гипотезы и теории или тот класс соображений, при помощи которых из одного или немногих допущений выясняется вся картина частных, во всем их разнообразии. А потому не бойтесь обобщений»¹¹.

Эволюция оперного искусства происходила на огромном временном отрезке. Четыреста лет существования оперы породили многообразие моделей, жанров и стилей. Следовательно, синтез искусств не мог сохранять единообразие пропорций и структурных закономерностей. И все же, как мы можем определить механизмы взаимодействия музыки и драмы в феномене оперного театра?

Рождение оперы являет собой попытку организации музыки средствами драмы, как идею соединения многих искусств в пропорциях золотого сечения. Эволюционирование оперного театра всегда совершалось развитием музыкального начала, тогда как реформа всегда выражалась возвращением к идеалам драмы. Непрестанные колебания эстетики данного вида театра между двумя полюсами (в направлении музыки — постепенные, на путях возвращения к драме — стремительные) описывают всякое явление искусства оперы.

В этом случае однозначно определить предмет оперного театра не представляется возможным. В зависимости от качеств, присущих музыкальной партитуре, и могут быть предопределены предметные тяготения оперного искусства. Если рождение музыкально-поэтического текста обусловлено идеалами драмы — слова, преобразованного музыкой, то вектор оперы направлен во вне и совпадает с предметом драма-

тического театра, ориентированным на вербальное, действенное начало. Когда семантика и эстетика партитуры своим главным средством сценической выразитель-

ности избирает музыку, предметом оперы все более становится внутренний мир человека, а способ познания действительности — искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Костелянец Б.* Драма и действие. — Л., 1976. — С. 4.
- ² *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988. — С. 18.
- ³ *Таршиц Н.* Музыка спектакля. — Л., 1978. — С. 9.
- ⁴ Там же. — С. 9.
- ⁵ Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. — М., 1966. — С. 212.
- ⁶ *Аберт Г. В. А.* Моцарт: В 4 т. — М., 1987. — Т. 1. — С. 235.
- ⁷ *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — Т. 12. — С. 84.
- ⁸ Словарь по эстетике. — М., 1963. — С. 191.
- ⁹ *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — Т. 12. — С. 258.
- ¹⁰ *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988. — С. 27.
- ¹¹ *Менделеев Д. И.* Письма о заводах // *Новь*. — СПб., 1885. — № 10. — С. 246.