

**СЮЖЕТ И ЖАНР В ОПЕРЕ XX ВЕКА —
ПАРАДИГМЫ ИЗУЧЕНИЯ**

«Опера — агонизирующий жанр».
А. Онеггер, из книги «Я — композитор»

В работе рассматриваются проблемы, связанные с изучением сюжета и жанра оперы XX века. Показано, что категории сюжета и жанра тесно взаимосвязаны между собой, предопределяя различие трактовок сущности оперы. Далее исследуются особенности сюжетной и жанровой организации оперы XX века в соответствующем историко-культурном контексте. Выявляются предпосылки, обуславливающие разнообразие оперных произведений этого времени, а также основные направления, связанные с их развитием.

Категории сюжета и жанра занимают одно из ведущих положений в художественной системе оперы — хорошо известно, что вне обращения к ним невозможно полноценное понимание самой ее сущности. Вполне объяснимо, что при изучении оперы обе категории находятся в центре: проблемы общего порядка (в том числе, касающиеся самого определения понятий «сюжет» и «жанр»), конкретный материал — все это в равной мере было подвергнуто детальному аналитическому и историческому изучению¹. Тем не менее, ряд вопросов здесь до сих пор остается раскрытым недостаточно полно; некоторые из них принципиально важны для понимания специфики оперы как художественного явления.

Вопросы сюжетной и жанровой организации оперы особенно актуальны в отношении произведений XX века. Действительно, в это время в опере происходит максимальное расширение и усложнение жанровой и сюжетной плоскостей. В настоящей работе мы и постараемся показать их особенности в перспективе музыкального искусства XX века — именно в этом случае окажется возможным открыть наиболее острые грани этих проблем.

Сначала следует сказать несколько слов об общих моментах, связанных с трактовкой понятий «жанр» и «сюжет». Хорошо известно, что поэтика жанра сама по себе относится к числу достаточно разработанных областей теории и истории оперы. В то же время целый ряд моментов и здесь нуждается в определенных уточнениях и дополнениях. Как известно, традиционные определения раскрывают «версии» оперного жанра в их сложившихся формах. Таковы известные определения «большая французская опера», «опера seria», «опера buffa» и т. д. Все они обозначают важ-

нейшие разновидности оперы, «утвержденные» самой ее историей. Как видно, эти же определения содержат указания на сам характер жанровых версий — комический, серьезный и т. д.

Вполне естественно, что они оказываются слишком общими и условными — та же самая опера *seria* может воплощаться в психологизированном или внешне декоративном освещении. Сам характер комического или серьезного может варьироваться в бесконечно широких пределах. Даже если акцентировать направленность действия в опере, например, — ориентацию на внешне-событийный или внутренне-интроспективный план, остается нерешенным вопрос о том, чем именно мотивируется специфика того или иного жанра, что обуславливает различия между ними. Как правило, в этих случаях поэтика оперы также адресует к типичным для словесного искусства категориям лирики, драмы, и т. д. (вспомним определения «лирико-психологическая драма», «социальная драма», «историческая драма»). Фиксируя ведущий план того или иного произведения, и эти категории не в состоянии охватить внутреннее, *имманентное* жанровое содержание музыки.

Представляется, что возможности уточнения жанровых определений, не избегая уже сложившихся определений, отражающих их неизменные «параметры», должны отталкиваться от *конкретной* исторической версии жанра — во-первых, и его соотношения с сюжетом — во-вторых.

Не случайно жизнь жанра оказывается в тесной зависимости от того или иного конкретного исторического контекста. С одной стороны, на протяжении многих лет (а точнее — даже столетий) складывались определенные модели жанров. Эти сложившиеся жанровые

модели оказываются своего рода ориентирами для слушателя: они создают в его сознании некие установки, своего рода систему ожиданий, направляющих восприятие в заданном ракурсе.

С другой стороны, в судьбе любого жанра, как правило, неизбежны трансформации, благодаря которым он подвергается более или менее значительным изменениям. Они во многом обусловлены историческим контекстом существования жанра, предлагающим новые художественные задачи, решение которых часто достаточно настойчиво требует переосмысления сложившихся схем мышления.

Так, на заре существования оперы в творчестве К. Монтеверди этот жанр отражает мир в виде синкретического единства разных смысловых аспектов — смеховая, праздничная и трагическая плоскости жизни существуют в единой целостности. Сохраняясь в жанре трагикомедии, позже они разводятся в разных жанровых полюсах — операх *seria* и *buffa*, предполагавших жанровую чистоту. Далее комический и трагический планы нередко вступают в сферу взаимного контакта, обогащая и дополняя друг друга (например, в операх В. Моцарта) и образуя необычайно гибкие варианты стабильных жанровых типов.

В XX веке композитор может отталкиваться от жанров прошлого или, наоборот, предлагать новые решения. Вообще жанровая сфера нередко, как мы увидим далее, оказывается сферой активных творческих поисков и опытов. Но, тем не менее, именно здесь, как правило, невозможен полный отказ от достижений прошлого — все-таки жанр в наименьшей степени допускает разрыв с ним. Будучи устремленным в будущее, жанр всегда одновременно «смотрит» в свое прошлое, в свои истоки, и этот же

взгляд позволяет сохранить генетическую связь с ними.

Если же говорить о зависимости «жанр — сюжет», то она требует отдельного внимания. При этом мы не будем затрагивать «генетические» вопросы — например, о том, что именно и в каком случае является определяющим в концепции произведения — например, вызывает ли изначально готовый вербальный текст некоторые жанровые ассоциации у композитора или, наоборот, исходный жанровый замысел моделирует структуру этого текста. Ответ на этот вопрос, скорее всего, будет индивидуален для каждого конкретного случая, и вряд ли его вообще возможно решить полностью.

Рассматривая произведение как *данность*, следует подчеркнуть, что взаимосвязь сюжета и жанра является двусторонней. Во-первых, совершенно очевидно, что именно сюжет нередко определяет жанровую организацию произведения, его специфику. Можно сказать, что сюжет содержит в себе «программу» будущего жанрового решения — естественно, что именно им обусловлены, например, драматургия и композиция.

Во-вторых, многие жанры были изначально по своей природе связаны со строго определенными сюжетами. Например, оратория первоначально предполагала именно духовные сюжеты — даже позже, расширяя свою сюжетную плоскость (вплоть до использования светских сюжетов), она обычно сохраняла свою сакральную сущность. Вряд ли нужно напоминать о том, что многие разновидности оперы были связаны со своими, обычно только им присущими сюжетными типами (французская лирическая опера XIX века, в которой акцентировалась любовно-лирическая линия; немецкая романтическая опера, для сюжетов которой характерна сфера фанта-

стики, крайняя запутанность развития, атмосфера тайны и т. д.)².

С другой стороны, именно жанр моделирует особенности семантики сюжета, определяет его конструктивное и смысловое «наполнение». Например, вполне очевидно, что сюжеты оперы *buffa* будут принципиально отличными от сюжетов *seria*. При этом отличия касаются и самой тематики, и общей композиции, и драматургического профиля (в том числе — его темпоритма), и стилистики. Так, специфика сюжетов комической оперы XVIII века, как известно, связана с достаточно высокой динамикой развертывания действия, значительной ролью неожиданных, внезапных разворотов действия, определенной типизацией характеров действующих лиц. Сами сюжеты подчинены типичным для жанра *buffa* темам (например — это любовные авантюры, при которых главные герои встречают различного рода препятствия на пути к своему счастью, но в итоге благополучно их преодолевают). *Buffa*, в первую очередь, предполагала доступность восприятия, и не случайно ее сюжеты ориентировались на ситуации, близкие окружавшей человека жизненной реальности.

Судя по всему, зависимость «сюжет — жанр» действует во всей исторической перспективе развития искусства — О. Фрейденберг пишет о том, что «и сюжет, и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим»³. Таким образом, семантика сюжета формируется в тесной взаимосвязи с жанровой принадлежностью произведения. Представляется, что в отношении оперы разделение сюжета и жанра может привести к существенным искажениям в понимании их сущности. Музыкальное во-

площение сюжета происходит в контексте соответствующего жанрового решения: включая в себя особенности музыкальной драматургии, композиции, жанр образует тот план музыкального произведения, в котором и следует «читать» его сюжетную плоскость. Это означает, что два ведущих вопроса, возникающие при изучении сюжета и жанра, — их *семантика* и *структурная организация* — требуют обращения к этим категориям в их неразрывной взаимосвязи.

Говоря об операх именно XX века, мы особенно остро сталкиваемся с необходимостью переоценки этих произведений. Возможность взглянуть на ушедший XX век с некоторой (пусть пока не очень значительной) дистанции неизбежно приводит к мысли об исключительной сложности и неоднозначности интересующих нас явлений (в частности, обуславливающей неоднозначные же оценки их современников). Но в целостной исторической перспективе даже эта сложность оказывается разрешимой, позволяя объяснить взаимосвязанность разных линий развития оперы.

Хорошо известно, что музыкальный театр XX века представляет значительную по масштабу перспективу жанров. Как отмечает М. Черкашина, «...в XX веке картина жанрового развития оперного искусства значительно усложнилась. Композиторы стали тяготеть к откровенному жанровому эксперименту, отдавать предпочтение гибридным жанрам синтетических музыкальных спектаклей, прибегать к условной стилизации, либо искать пути сугубо индивидуального обращения с жанровыми моделями прошлого. Опера XX века отличается чрезвычайным разнообразием как в

жанровом отношении, так и в смысле сюжетно-тематическом»⁴.

В первую очередь, это связано с особой смысловой *гибкостью*, «мобильностью» оперного жанра, о которой мы уже писали выше. Действительно, даже столь устойчивая категория, как жанр, в оперном театре оказалась необычайно отзывчивой к творческим поискам⁵.

С другой стороны, причины, обуславливающие это разнообразие, связаны с индивидуализацией музыкального мышления в XX веке. Каждый композитор стремится исходить из своей собственной художественной системы; конкретные проявления этой индивидуализации затрагивают абсолютно все сферы музыкального искусства (конечно, не только театрального). Композиторское сознание не ориентируется на существующие системы ценностей и привычное видение мира, оно стремится построить *собственную* модель мира, увидеть его, прежде всего, своими глазами, сквозь призму собственного «я». В то же время и сами художественные задачи, решаемые музыкальным искусством XX века, предполагают значительное обновление принципов композиции и драматургии, жанровой концепции, трактовки темы и сюжета произведения.

Наконец, наверное, самая существенная причина жанрового разнообразия заключается в том, что именно в XX веке изменяется само соотношение «сюжет — жанр». Действительно, в XIX, и особенно в XVIII веке, в большинстве случаев существовала определенная зависимость между типами сюжетов и их жанровым оформлением. Например, исторический или мифологический сюжет не мог стать основой комической оперы⁶: предполагалось воплощение лишь в подчеркнуто трагическом или, по крайней мере, «серьезном» аспекте — мир комедии и смеха здесь полностью ис-

ключался. Так, в чистых образцах оперы *seria* особенности драматургии и сценографии, музыкального решения мотивировались именно такой трактовкой сюжетного материала, не допускавшей смешения трагического и комического планов. Можно сказать, что до XX века соотношение «сюжет — жанр» имеет относительно канонические очертания — их взаимосвязь оказывается в большинстве случаев достаточно прочной и жесткой.

В XX веке взаимодействие сюжета и жанра становится необычайно гибким и подвижным, во многих случаях оно полностью лишается канонической замкнутости. Так, освященный временем мифологический сюжет может стать основой комической оперы («Веселая Даная» Р. Штрауса), комический сюжет — воплотиться в контексте гротескно-фантастических образов («Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева). Сами по себе сюжеты и жанры лишаются в XX веке строгих, типологически выверенных очертаний — изменчивость этих «координат» оперы составляет ее неотъемлемую сущность.

Впрочем, если пытаться определить какие-то предельно общие тенденции в развитии оперного театра XX века в целом, то их можно выделить три:

- 1) появление принципиально новых жанровых и сюжетных решений;
- 2) продолжение традиционных линий развития сюжетов и жанров (прежде всего, связанных с XIX веком);
- 3) возрождение жанровых и сюжетных моделей далеко ушедшего прошлого.

Если обращаться к сюжетной плоскости, то здесь, в первую очередь, мы видим появление *новых* сюжетов, иногда составляющих целостные законченные типы. Таковы, например, экспрессионистские произведения, трактованные в обостренно психологизи-

рованном освещении («Ожидание» А. Шенберга), или сказочно-фантастические сюжеты, интерпретированные в символическом ключе («Замок герцога Синяя борода» Б. Бартока). Во многих случаях обращение к этим сюжетам происходит параллельно с развитием аналогичных или близких по характеру направлений в литературе (такова, например, взаимосвязь между музыкальным импрессионизмом и литературным символизмом — «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси). Очевидно, здесь можно говорить о некоторых общих тенденциях развития *художественной мысли*, воплощающихся в разных формах искусства.

Параллельно композиторы обращаются к сюжетам, продолжающим их *традиционные* формы, — в частности, это комические и бытовые, сказочные, историко-эпические сюжеты. Раскрываясь в новом материале, они обычно сохраняют типологические очертания своих прообразов. Так, во многих комических операх XX века возможно сохранение их основных сюжетных особенностей, знакомых еще по XIX веку и связанных с темпоритмом действия, общим профилем его развития, характеристикой персонажей и т. д. (показательно, что эти особенности могут присутствовать в абсолютно различных по стилистике произведениях — «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, «Дуэнья» С. Прокофьева, и т. д.).

Наконец, в XX веке происходит дальнейшее развитие своего рода «вечных» тем и образов искусства — таковы сюжеты о Фаусте, Дон Кихоте, Ромео и Джульетте и т. д. Впрочем, и эти образы, прошедшие сквозь века развития культуры, в XX веке могут обретать абсолютно различное музыкальное решение (от относительно «традиционных» оперных и балетных версий — до мюзикла и

рок-оперы). Вместе с тем в XX веке сохраняется актуальность сюжетов, привлекавших внимание композиторов *далеко ушедшего прошлого*. В первую очередь, это касается мифологических и легендарно-исторических сюжетов. Как будет видно ниже, они имеют наиболее прочную связь с соответствующими жанровыми моделями прошлого — не случайно большая часть этих произведений возникла в русле направления неоклассицизма (таковы сюжеты об Орфее, Дафне, Ариадне, воплощавшиеся в жанровом контексте оперы *seria*, например).

В принципе, панорама этих произведений достаточно обширна. Так, композиторы могут использовать тот или иной сюжет в его относительно *неизменном* варианте («Антигона» К. Орфа, «Царь Эдип» И. Стравинского и т. д.). В то же время эти сюжеты могут подвергаться свободной трансформации⁷ и даже деформации. Во-первых, возможно радикальное переосмысление сюжета, при котором от первоисточника остаются лишь отдельные аллюзии. Во-вторых, это весьма характерная именно для XX века тенденция модернизации сюжетов, при которой действие как бы переносится в современную действительность.

Так, оказывается возможной *транскрипция* содержания сюжета — «современное» прочтение, обращающее его проблематику в сторону «непосредственно существующей» действительности. Тем самым, с одной стороны, подчеркивается вневременное качество образов, их «вечная актуальность». С другой стороны, специально акцентируется современное сюжетное оформление, сближающее, например, мифологические образы с настоящим временем. Эти образы предстают здесь в конкретном временном измерении, создавая своеобразный «мост» между мифом и современностью.

Варианты современного прочтения мифологических или исторических сюжетов, конечно, оказываются достаточно разнообразными. Возможно внешнее изменение сюжета — при этом его центральная идея, а также общая фабульная схема сохраняются неизменными. Среди примеров — «Несчастья Орфея» Д. Мийо — опера, в которой миф об Орфее перенесен в современную эпоху (Орфей оказывается крестьянином из Камарга). В то же время здесь сохраняется центральная смысловая линия мифа — идея вечной силы любви, побеждающей даже власть смерти.

С другой стороны, содержание может измениться и на более глубоком уровне — таковы трансформации фабулы или центральной идеи сюжета. В этом случае он подвергается как бы свободному творческому пересказу — происхождение такого сюжета очевидно, но в то же время очевидны и постигшие его изменения. Именно в таком ключе предстает миф об Орфее в трилогии Дж. Малипьеро «Орфеиды», в которой особое значение приобретает аллегорическая и символическая трактовка мифа, образы которого предстают здесь в гротескно-трагическом освещении.

Жанровые воплощения по своему разнообразию вполне отвечают оперным сюжетам XX века. Еще раз подчеркнем, что их соотношения с сюжетными типами оказываются необычайно свободными, впрочем, и здесь можно выделить относительно устойчивые тенденции. Во-первых, обращению к жанрам прошлого чаще всего сопутствуют строго определенные сюжеты. Вполне естественно, что всякое возрождение или продолжение традиции обычно подразумевает сохранение основных художественных особенностей, действовавших в ее русле. В частности, это упоминавшиеся выше комическая или историко-

эпическая оперы, но в особенной степени все вышесказанное относится к операм, возникшим в русле неоклассицизма. Реконструируя жанр оперы *seria*, композиторы невольно брали на себя обязательства следовать его законам, имевшим достаточно жесткий облик.

Конечно, из этого вовсе не следует, что неоклассицистское прочтение прошлого всегда предполагало точное следование его художественным нормам. Так, оказывается возможным переосмысление жанровых и сюжетных моделей, иногда достаточно свободное (вспомним «Ариадну на Наксосе» Р. Штрауса, в которой совмещается стилистика *seria* и *buffa*). Впрочем, это переосмысление обычно соединяется с сохранением константных признаков исходных моделей — например, в «Ариадне» Б. Мартину новая версия мифа (предложенная Ж. Невё, автором пьесы-первоисточника) решена в жанре камерной оперы, сочетающей в себе признаки *seria*, а также древнегреческой трагедии.

Во-вторых, распространенной оказывается тенденция синтеза, *взаимодействия жанровых моделей*. Неизбежный результат такого взаимодействия — многозначность, семантическая *многоплановость* произведений, генетически связанных с культурным наследием разных эпох⁸. Обращаясь к театральным жанрам прошлого, композиторы трактуют их в системе современных художественных средств. Сохраняя жанровые модели неизменными, они заставляют звучать их по-новому, в соответствии с проблематикой *своего* времени.

В частности, результатом такого синтеза становится появление весьма специфических форм музыкального театра. Здесь достаточно вспомнить сценические произведения К. Орфа, сочетающие разнообразные жанровые истоки (в том числе — архаические жанры музыкаль-

ного театра), И. Стравинского — «История солдата», играемая, читаемая и танцуемая; мелодрама «Персефона». Как видно, вообще стремление к синкретическому единству разных искусств (музыка, танец, пантомима, драматический театр) для XX века также становится крайне характерным⁹.

Еще одна существенная особенность, связанная с оперой XX века, заключается в воздействии на нее принципиально немusикальных жанров. В частности, это литературные жанры, а также жанры драматического театра и кинематографа. В принципе, конечно, опера испытывала воздействие литературы и драматического театра еще задолго до XX века. Здесь достаточно вспомнить хотя бы следующие разрозненные примеры: влияние древнегреческой трагедии на оперы флорентийской камераты, французского классицистского театра на лирическую трагедию Ж. Люлли, новеллистических произведений на веристские оперы и т. д.

Вполне очевидно, что подобное воздействие было связано не только с конкретными художественными приемами, но и с самой эстетикой соответствующих направлений литературного или драматического искусства. Кроме того, эти влияния оказываются опосредованными общим историко-культурным контекстом. Он обуславливал сближение оперы с соответствующими направлениями словесного творчества (вспомним еще раз о том, что рождение оперы, например, предполагало своеобразную реконструкцию древнегреческой трагедии). В этих случаях опера решала те же задачи, что и литературные жанры, правда, в системе своих, сугубо музыкальных средств. Здесь можно говорить о своеобразном функциональном подобии оперы и литературы, образовавших сходные по внешней направленности

типы художественного «высказывания».

В XX веке такое подобие имеет весьма специфический характер — при этом области взаимодействия сюжета и жанра оказываются особенно ярко выраженными в отношении трактовки *художественного времени*. С одной стороны, это развитие линии масштабных исторических и эпических опер, связанных еще с XIX веком и напоминающих о романном жанре — как в отношении объема событийного ряда, так и в плане трактовки характеров героев, соотношения сюжетных линий и т. д. В XX веке об этом напоминают масштабные исторические эпопеи — достаточно вспомнить «Войну и мир» С. Прокофьева.

Прямо противоположной по своему существу оказывается линия «малых» вариантов оперы — монодрамы, мини-оперы, оперы-скетча и т. д. В последних двух случаях можно говорить о музыкальном воссоздании жанров фельетона, анекдота, эпиграммы и т. д. Примеры здесь достаточно разнообразны: «Туда и обратно» П. Хиндемита, «Возвышение и падение города Махагони» К. Вайля, наконец, — «оперы-минутки» Д. Мийо («Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Возвращение Тезея»).

Единство сюжетной и жанровой основ здесь раскрывается в самом ощущении времени. В «эпической» ветви оперы оно предстает в его предельной емкости, охватывающей значительные масштабы исторического (а также и физического — в отношении продолжительности произведения) времени. Отображение событий здесь предполагает не столько детализацию, сколько общий план в их раскрытии — сама музыкальная драматургия разворачивается в «крупном» измерении. В мини-операх время оказывается предельно уплотненным и сжатым, подчиняясь стремитель-

ному ритму смены событий и не давая возможности остановиться и взглянуть в прошлое. Можно говорить о том, что здесь схватывается общий каркас ситуаций, а также доминирующий смысловой акцент, освещающий ситуацию в определенном свете (например, в гротескном или ироническом). Смена же событий при этом особенно напоминает технику киномонтажа, но не столько в плане его свободы обращения с пространственно-временным аспектом действия, сколько в отношении возможности максимально стремительного темпа этой смены. Вообще воздействие кинематографа на оперный жанр заслуживает отдельного внимания — помимо уже рассмотренного драматургического плана оно было связано и с рождением принципиально новых жанров — таких, как киноопера и т. д.

В заключение следует отметить еще одно обстоятельство взаимосвязанности категорий сюжета и жанра. В многовековом развитии оперного театра можно обнаружить две противоположные и обычно взаимокомпенсируемые тенденции — стремление к воссозданию непосредственной жизненной действительности и, наоборот, к рождению особого, ирреального художественного пространства, внешне никак не соотносимого с реальной жизнью. О первой тенденции напоминают жанры оперы *buffa* XVIII века, позже — направление веризма, о второй — мифологические и сказочные оперы XVII века, опера *seria* и т. д. Нетрудно заметить, что оба направления в процессе своей смены как бы у равнове-

шиваются, а иногда даже сопровождают друг друга.

В XX веке мы наблюдаем необычайно причудливое соединение этих тенденций, предстающих не только в «чистом» виде, но и в причудливом смешении. «Реалистические» бытовые и социальные темы сопутствуют неоклассицистским мифологическим и легендарно-историческим, фотографически четкие картины современной жизни, рисующие ее с детальной и даже документальной подробностью¹⁰ — фантастическим и подчеркнуто антиреалистичным образам¹¹. Более того, оказывается возможным соединение обоих вариантов, когда они образуют единый сплав, в котором четкость и реалистичная документальность скрещиваются со сферой фантастики.

Можно сказать, что сюжет и жанр в их взаимосвязи отображали смену разных художественных «точек зрения» в процессе развития оперы. В XX веке они варьировались в широких пределах, демонстрируя либо высокую отзывчивость оперы к историческому контексту ее существования, либо, наоборот, — ее внешне отстраненное положение в нем. Все это, с одной стороны, отображает общую ситуацию, связанную с усложнением жанровой и сюжетной панорамы оперы XX века, с другой — показывает ее новые возможности, внутренние резервы. Таким образом, дальнейшие перспективы развития оперы также могут оказаться необычайно разнообразными и богатыми — как и ее смысловая природа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. работы М. Друскина, Т. Ливановой, М. Тараканова, Л. Данько, Е. Ручьевской, М. Черкашиной, Л. Кириллиной, Е. Чигаревой и т. д.

² В этом плане зависимость «жанр — сюжет» может быть различной и в творчестве отдельно взятых композиторов. Например, сфера сказки и фантастики у П. Чайковского находила воплощение не в опере, а в балете.

³ Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 13.

⁴ Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 58.

⁵ Так, с одной стороны, именно в «недрах» оперы родились новые жанры — оперетта, позже — мюзикл, рок-опера. С другой — опера весьма охотно вступала в союз с иными «областями» искусства: в XX веке рождаются столь необычные жанры, как киноопера, радиоопера (см. об этом работу: Пантиселев Г. Проблемы современной оперной драматургии в творчестве композиторов ФРГ: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990).

⁶ Конечно, еще в XVIII веке эта зависимость нарушалась (достаточно вспомнить оперное творчество В. Моцарта), кроме того, отдельное положение здесь занимают пародийные жанры (в которых мифологические сюжеты могли трактоваться в гротескно-сатирическом плане: вспомним, например, оперетты Ж. Оффенбаха). Впрочем, эти «нарушения» имели скорее исключительный, чем регулярный характер.

⁷ Напомним, что в XX веке трансформация мифологических сюжетов происходит не только в музыкальном театре, но и в литературе — вспомним «Эдипа» Ж. Кокто, «Антигону» Ж. Ануай, «Путешествие Тезея» Ж. Невё.

⁸ Таков, например, жанровый синтез в «Царе Эдипе» И. Стравинского (сам автор дал этому произведению жанровое обозначение «опера-оратория»).

⁹ Его можно встретить у самых разных авторов: помимо И. Стравинского и К. Орфа это также А. Онеггер (мелодрама «Амфион») и т. д.

¹⁰ Достаточно вспомнить «Новости дня» П. Хиндемита.

¹¹ Например, «Огненный ангел» С. Прокофьева и «Поворот винта» Б. Бриттена.

A. Denisov

THE PLOT AND GENRE OF OPERA OF THE XX CENTURY — PARADIGMS OF STUDIES

The studies of the plot and genre of the opera of the XX century are considered. It is stated that these categories are closely interconnected predetermining differences in the interpretation of the essence of opera. The features of plot and genre organization of the opera of the XX century in the corresponding historical and cultural context are investigated. The preconditions causing a variety of opera pieces of the time, and also the basic directions connected with their development.