

«Тут есть, кажется, хроматическая гамма»

Ж.-Б. Мольер, «Смешные модницы»

Две параллельные прямые никогда не пересекутся. Этот очевидный факт евклидовой геометрии, простой и понятный всякому все же потребовал своей теоремы. По глубокому убеждению автора этой книги оперный театр есть *театр представления*, а лицедей в опере — актер совсем особого толка, и он готов с первой строки заявить свое *credo* словами пушкинского Сальери: «...Для меня так это ясно, как простая гамма». Зачем же тогда писать, размышлять, обосновывать?

Мы говорим: *вид театрального искусства*. Драма — это один вид, а опера другой. «В истории видов» случилось так, что для науки о театре разделение обозначено со всей определенностью, а на практике драматический театр «грезит оперой» не понимая и не принимая ее законов ни в режиссуре, ни в природе актерского творчества. *Dramma per musica* платит той же монетой, — певцы, по крайней мере в России, обходятся без элементарных навыков актерского ремесла. Для них не существует ни кругов внимания К.С. Станиславского, ни психологического жеста Михаила Чехова, ни биомеханики Всеволода Мейерхольда, — ничего. Дебютант выходит на сцену, выучив свою роль, и выполняет заученные мизансцены. Он полагается не на технику актерского дела, а на свой

темперамент, на возможности, заключенные для певца в тексте вокальной партии-роли.

Современная нам эпоха это время очередной оперной реформы: концептуальный, режиссерский театр требует от этого вида сценического искусства соответствия сегодняшней эстетике драмы. И музыкант, занимающийся вопросами театра, не может не удивляться тому, как далеко друг от друга отстоят сегодня драма и опера по всем важнейшим вопросам теории и практики. Эта книга — попытка сближения позиций, а, следовательно, и поиска новых возможностей оперного искусства.

ВВЕДЕНИЕ

Внутри оперы царит разумное равновесие между различными элементами, входящими в состав театрального представления: между зрелищем с одной стороны, и драмой, с другой.

Р. Роллан¹

Оперное искусство объединяет музыку и поэзию. В сценическом своем воплощении опера сочетает собой достижения многих искусств: вокального, актерского, пластического. Ее феномен живет как бы в двух ипостасях: в партитуре, где она остается музыкальной пьесой, — то есть музыкой, временным искусством; и в явлении спектакля, когда музыка получает возможность пространственного воплощения.

Анализ текста оперной партитуры исследует факт взаимодействия литературы и музыки. В сценическом воплощении музыкальной пьесы, написанной для театра, «разумное равновесие» во взаимодействии многих элементов (поэзии, музыки, пластики), отсылает нас к доктрине единения многих искусств, составивших само явление *dramma per musica*² на рубеже XVI–XVII вв. Только тогда мы говорим о явлении музыки театру, о музыкальном театре.

¹ Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938. С.245.

² *Dramma per musica*, имя, полученное оперой при рождении во Флоренции в 1598 году.

Единение разных начал, формирующее новую художественную сущность, может быть уподоблено полифонической структуре музыкального произведения, где каждый голос, являясь частью целого, сохраняет свое собственное значение и звучание. Эта данность находит свое продолжение в горячей полемике, в непреходящей, априорной противоположности мнений, оценок явления оперы. В том, как теоретик или практик определяет феномен оперного искусства, то есть, стоит ли он изначально на позициях теории театра, или опирается на достижения музыки и на текст партитуры, заключаются исходные теоретические и методические установки всякого исследования или дискуссии. Так для музыкознания опера представляет собой *жанр*, где *драматургия*, *конфликт*, *образ* — категории музыковедческого анализа. В системе театроведения опера определяется как вид театра, и тогда музыкальная стихия, ее роль анализируется с позиций иного рода. Разность взглядов на оперное искусство театроведа и музыковеда, режиссера и дирижера, актера, воспитанного драмой и певца, существующего на сцене средствами музыки, может приобретать характер бинарной оппозиции. Но всякое противопоставление не может быть верным, ведь оно противоречит самой природе оперы, рожденной в попытке совершенного единения многих начал. Следовательно, в разговоре об опере, о певце-актере нам потребуется сочетание обеих позиций.

Центральной фигурой в опере, олицетворяющей подлинное взаимодействие частей в явлении целого, является певец-актер. В своем идеальном воплощении это и совершенный музыкальный инструмент, и мастер художественного слова; создание сценического образа вне драматических навыков, без пластического решения роли также невозможно. Принципы

взаимоотношений певца-актера и партии-роли, столкновение и взаимодействие его личности и творчества с новой художественной реальностью партитуры являются результат сочленения двух родов искусств, формирующих данный вид, — музыки и театра. Исследователю необходимо, прежде всего, определить принцип их взаимодействия.

Синкретизм присущ музыке изначально. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимикой) тела человеческого, но переосмысливает закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения»³. Анализируя объединение возможностей музыки и театра в явлении оперы, ряд исследователей полагает, что оперное искусство синтетично по своей природе. «Сам факт симбиоза слова и музыки создает потенциальную возможность борьбы за превосходство одного из элементов, тогда как суть оперы заключается в их органическом синтезе»⁴.

Какой же принцип взаимодействия — синкретизм, синтез, симбиоз формируют структуру оперы? Ответ на этот вопрос в работе, посвященной певцу-актеру, должен определить направление дальнейших теоретических построений. А именно: как мы понимаем феномен возникновения оперы на рубеже XVI–XVII веков; чем обусловлена ее эволюция в исторической ретроспективе; является ли один из принципов взаимодействия искусств универсальным и для партитуры, и для оперного спектакля. И если в феномене певца-актера сошлись вокальное, музыкальное и сценическое искусства, то вправе ли мы экстраполиро-

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 4.

⁴ Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. М., 1980. С. 14.

вать выявленный механизм такого взаимодействия на связку актер–роль в опере?

Театр подражает жизни и отображает жизнь человека во всех ее проявлениях. Искусствоведение, изучая явление оперного театра, и ввиду многомерности предмета исследования, не просто использует многие термины, но совмещает разные, часто противоположные точки зрения в рамках одной концепции, одной парадигмы. Так термин синкретизм может обозначать неразрывную слитность, нерасчлененность. Но «синкретизм», в точном смысле этого слова, заключается в соединении элементов различной природы, то есть таких, которые не связаны друг с другом на основе единого фундаментального принципа, а собраны вместе чисто «внешним способом»⁵.

Для искусствоведческой школы нашего времени подлинный синкретизм возможен лишь как целостность первобытного искусства. Общеизвестно, что синкретизм характерен, например, для древнегреческого театра, где пока еще нет разделения на виды. Дальнейшее размежевание изначального единства театра на драму, оперу, балет, пантомиму а priori лишает исследователя возможности трактовать структурные взаимодействия искусств внутри какого-то отдельного вида как синкретические.

В попытке соединения музыки, поэзии, пластики, изобразительных искусств опера, как новый вид театра, очевидно, стремится достичь именно прежней, утраченной синкретичности греческого образца. Но в момент рождения оперы такое единство утопично — искусства уже самостоятельны и будут развиваться в исторической перспективе с разной скоростью. Тог-

⁵ Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000. С. 41.

да, может быть, синтез искусств формирует систему оперного театра?

Критикуя идею синтеза искусств, Г. Шпет справедливо 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. Если мы исследуем не партитуру спектакля, а спектакль как самостоятельное произведение искусства (точка зрения театроведения начала ХХI столетия), то сама возможность синтеза искусств в опере, на который так часто ссылается, например, музыковедение в определении структурных закономерностей оперного театра, не бесспорна.

К моменту возникновения оперы музыка и театр уже существовали как самостоятельные искусства. Каждый имел свой предмет, форму, язык. Их взаимодействие друг с другом, обозначенное как синтез, возможно при условии, что в рождении новой структуры принимают участие рядоположные части будущего целого. Но драматическое искусство в момент возникновения *dramma per musica* уже театр (вид театра), а музыка — еще нет, она «род» искусства.

До возникновения оперы существовал не музыкальный театр, но «театр под музыку», где пластический актер играл, или представлял публике персонаж, а другой исполнитель — певец, вокализировал. Фактор объединения двух исполнителей танцовщика и певца в певца-актера говорит нам о рождении целого, неделимого, пожалуй, и о синкретизме. Однако, оперная партитура, возникающая из единения музыки и слова, более всего результатами такого взаимодействия подпадает под понятие *синтез*. Эстетика современной оперы, исповедующая принцип разделе-

ние оперной партитуры и оперного спектакля на два произведения искусства естественно предполагает отмену, хотя бы в теории, рождение новой художественной реальности средствами синтетическими, напротив, предполагает некий межвидовой симбиоз между музыкой и театром.

Все эти предположения требуют детального обоснования. Пока же, необходимо понять: зачем театр и музыка объединяются в одну систему? Музыка, искусство, так свободно распоряжающееся временем, априорно обладающая свойствами синкретизма, входя в соприкосновение с феноменом театра, ищет в нем возможность быть пространственно воплощенной. Так у музыкальной стихии рождается необходимость быть структурированной драмой, действием — в представлении создателей *dramma per musica* — древнегреческой трагедией.

Музыка, ее совершенные мелодические построения, могут быть бесконфликтными по своей природе. Такая мелодия уподоблена в нашем восприятии беспредметному созерцанию, упоению формой. В мелодии со всей определенностью явлено какое-то одно чувство. «Что касается мелодий, то уже в них содержится подражание нравственным переживаниям. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются один от другого, <...> и мы неодинаково относимся к каждому из них».⁶

Крупная музыкальная форма возникает иначе. Она всегда строится на тезе и антитезе, она вся «изображение конфликтов, то есть действий, наталкивающих на противоборство, на контрдействие»⁷. Цитируемое определение сущности драмы, возможно

⁶ Аристотель. Политика: В 4 т., М., 1983. Т. 4. С. 634.

⁷ Волькенштейн В. Драматургия. М., 1929. С. 7.

и требующее для современной ее теории уточнений, идеально описывает принципы музыкальной драматургии в классической опере. Но для того чтобы родилась оперная партитура, данному виду театра ее не достаточно, так как музыкальный конфликт уже определен, чувственно и эмоционально выверен собственно возможностями музыки. Для рождения «оперной пьесы», то есть музыкальной партитуры необходимо одно неперемное условие — действие и контрдействие должны быть описаны вербально, а сам конфликт персонифицирован.

Партитура во всякой опере это пьеса, обладающая двумя текстами: музыкальным и поэтическим. Два текста могут органично соединяться в партии-роли (текст клавира), или на сцене, когда ее поет вокалист. Вне вокальной партии вербальная конструкция спектакля существует со стихией звучащего совсем в другой степени единения. Так в романтической опере музыка может быть программной, она обладает способностью описать обстоятельства места и времени действия; предвосхитить и нарисовать будущность конкретного действия развернутой увертюрой, вовсе не используя слов.

В драме «Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие — так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля»⁸. Теория театра, «подарившая» театру понятие драматического действия, приносит его и в стихию оперной, драматической музыки. В опере только слово, структурирующее чувственную стихию музыки и описывающее конфликт, дает возможность пространственного выражения сюжета, конкретности действия — саму возможность сценического существования персонажа

⁸ Волькенштейн В. Драматургия. С. 7.

оперной партитуры. Так в какой степени входя в соприкосновение с драмой, музыка использует новые возможности иного рода искусства, а в какой полагается на свои силы?

Фабула классических опер, как правило, обладает обостренным конфликтом. В самых общих, схематических описаниях им всегда свойственна перемена «<...> от несчастья к счастью или от счастья к несчастью»⁹, при этом «фабула должна быть изображением одного и притом цельного действия»¹⁰. Даже если первоисточник полон интеллектуальных обобщений, психологических нюансов, полифонических и многомерных взаимоотношений между персонажами, классическая опера всегда стремится остаться драмой «аристотелевского типа» — эпической, целостной, определенной. Она апеллирует к эмоциям актера и зрителя средствами музыки.

Вероятно, дело здесь не только в том, что опера «Война и мир» не может быть столь же всеобъемлющим описанием столкновения Войны и Мира, отображенным романом Л. Н. Толстого. Опера и в менее очевидных сравнениях всегда лапидарнее, лаконичнее не только литературного первоисточника, но и сценической инсценировки романа, повести, новеллы, именно и, прежде всего, потому, что само звучание слова, а не только его смысл интересны в этом сценическом искусстве. Оттого классическая опера в XIX столетии никогда не говорила прозой.

В оперной партитуре зримо и со всей определенностью средствами музыки трансформируется время и поэтический текст. Но феномен театра непрестанно требует от драматического начала определенности,

⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 64.

¹⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 66.

«нерастворяемости» в чувственной стихии музыки. Иначе, при наличии совершенной музыкальной драматургии, полной нюансов и светотени, драма может стать музыке не нужна. В крайнем своем выражении эта самодостаточность может быть выражена так: «Я стою за свободную музыку. Да, свободную и гордую, самодержавную и победоносную, я хочу, чтобы она все брала, все ассимилировала, чтобы для нее не существовало ни Альп, ни Пиренеев; для ее победы необходимо, чтобы она сражалась самостоятельно <...> Она так могуча, что в известных случаях способна победить и одна, и в тысяче случаев она имеет право воскликнуть, подобно Медее: «Я одна — и этого уже достаточно».¹¹

Характерно, что, обозначая самобытность и независимость возможностей музыки в опере от средств выразительности, подаренных ей театром,¹² композитор вкладывает свою мысль в уста персонажа классической трагедии. На протяжении всей своей истории театр и музыка, позднее драматический и музыкальные театры заимствуют друг у друга термины, понятия, идеи, но редко «сознаются» в таких заимствованиях.

Итак, поэтическое слово для оперного искусства всегда, во всякую эпоху и в любом оперном жанре является носителем драмы. В оперной партитуре его роль и предназначение трансформировались соответственно направлению эволюции данного вида театра. Например, для *opera seria* XVII–XVIII столетия оно заключается в типизации чувств персонажей и средств их выражения, когда в каждой партитуре мы находим

¹¹ Роллан Р. Музыканты наших дней. С. 34.

¹² Берлиоз Г. полемизирует здесь с каноном французской *лирической трагедией*, навсегда сохранявшей память о декламационных нормах Классицизма, о театре Корнеля и Расина — прим. В. Б.

«любовную арию» или «арию мести», когда оперное либретто составляется из словаря П. Метастазियो, из слов, удобных для пения. В XIX веке музыкальная драма Р. Вагнера будет сформирована «бесконечными» мелодиями композитора и соответствующим им протяженными монологами героев «Кольца», отрицающих вокальную выразительность в прежнем ее значении. Народная драма М. Мусоргского пойдет дальше, и откажется от музыкальной, вокальной выразительности вне норм и тяготений речевой интонации. Каковы бы ни были взаимоотношения слова и музыки в возникновении «оперной пьесы», необходимо подчеркнуть: во всей своей драматургической целостности оперная партитура не может возникнуть вне несущей конструкции либретто, организующей, структурирующей и направляющей чувственную природу музыки.

«У истоков драмы господствует театрально-зрелищная стихия. В этой колыбели она родилась. Но решающую роль в формировании действия играло слово. Как бы ни были важны для формирования эстетического сознания человека изобразительные, музыкальные, зрелищно-театральные, игровые моменты общественно-трудовых и обрядовых действий, лабораторией творческого мышления был язык»¹³. Эта мысль С. Владимирова определяет механизм возникновения искусства драмы. Но она описывает и феномен рождения оперной партитуры в тот момент, когда музыка получает вербальную конструкцию либретто, когда она становится *dramma per musica*.

Повторив генезис театра как такового, оперное искусство, равно как, например, и искусство классического балета, могло возникнуть лишь во взаимо-

¹³ Владимиров В. Действие в драме. СПб. 2007. С. 41.

действию чувственности музыки (искусства музыки) и вербальных методов отражения художественной мысли (литературы). С партией-ролью все иначе. Вокальная партия, пользуясь терминологией драмы «звучащий образ роли», вычленяется из музыкальной партитуры самим фактом соединения музыкального и поэтического текстов. Строго говоря, в нотном тексте она только этим и отличается от музыкальной функции любого другого музыкального инструмента в универсуме партитуры. Вообще, когда на примере оперы мы говорим о теории театра, то столь желанная возможность анализировать оперу с позиций, например, театроведения появляется только ввиду существования там драматургии или роли, выраженной словом.

Итак, искусство оперы, объединяющее многие искусства, исследуется музыковедением, театроведением, историками и теоретиками искусства. Каждая отрасль искусствознания обладает своими сильными и слабыми сторонами в попытке целостного изучения феномена оперы. Очевидно, что задача его осмысления возможна лишь в самом широком искусствоведческом охвате эволюции оперного искусства.

Современная теория театра в большей степени разработана на опыте драмы. Но явление оперы или, пластический театр, подчиняясь во многом единым законам сцены, живут и своими собственными законами, обусловленными их спецификой. В межвидовом сопоставлении, в сравнительном анализе теории и практики оперного, драматического, балетного искусства только и становится возможным определение подлинных закономерностей сценического творчества в каждом из театральных видов.

«Много веков драма мучительно крепко связана с театром, а театр с драмой, поэтому вряд ли удиви-

тельно, что обычные представления о предмете театра естественно близки пониманию предмета драмы, чем бы она не представлялась — родительницей, коммунальной соседкой с неумеренными претензиями или естественной союзницей сцены»¹⁴. Эта реальная, обоюдострая проблема. Но для искусства оперы она усложнена: в процессе эволюции оперы, музыка испытывала воздействие как драмы, так и, собственно, театра.

Жанровое многообразие оперного театра, наличие нескольких моделей оперы, четырехсотлетний опыт ее развития, где все искусства, ее сформировавшие, развиваются с разной скоростью, образуют сложную систему взаимодействий, может быть, самую многомерную в феномене театра как такового. Анализ взаимодействия искусств (музыка, драма, театр) не всегда может быть однозначным и очевидным, он всегда полемичен и вариативен. Проблемам синтеза, лежащим как бы в горизонтальной плоскости, соответствует и некая вертикаль, где исторический контекст, вся история искусства являют нам материал и повод к размышлению. Мировоззрение человека эпохи Ренессанса или музыкальная культура европейского Барокко, категории эстетики и философии классицизма или романтизма, отсутствие единого стиля в музыке XX столетия — все есть причинный ряд, рождающий новую модель оперной партитуры.

В условиях, когда многовариантность в структуре партии-роли формируется столь разнородными факторами и явлениями, материалом анализа должна стать и сама практика оперного театра: система воспитания певца в отечественных консерваториях; реформа, предпринятая в современной опере драматической режиссурой; сравнительный анализ измен-

¹⁴ Барбой Ю. К теории театра. СПб., 2008. С.13.

чивости эстетики видов театра в историческом и культурном контекстах. При такой широте материала, принятого к исследованию, «следует еще убедиться в том, что случайный набор — вообще не набор, а система, то есть 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»¹⁵.

Существуют и факторы, способствующие такой искусствоведческой работе. История и теория европейского театра вплоть до возникновения *dramma per musica* на рубеже XVI–XVII веков должна быть рассмотрена и как истоки оперы. Явления древнегреческой трагедии и средневекового театра в соотношении с теорией и историей музыки позволяют анализировать попытку реконструкции сценического искусства Древней Греции музыкантами «Круга Барди»¹⁶. В дальнейшем опера также трансформировалась во времени однонаправленно с процессами эволюции театра. Всякий раз с появлением композитора-реформатора возникали новый драматургический метод и выражающий его музыкальный язык партитуры.

Процесс становления и развития оперного театра описан в искусствознании подробно и доказательно. Но сценическое творчество певца-актера, трансформирующееся сообразно новой эстетике вида на каждом конкретном историческом отрезке истории оперы, не изучено вовсе. В этом, на первый взгляд,

¹⁵ Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 27.

¹⁶ Любопытно, что аксиома рождения оперы, как попытки реконструкции греческой трагедии, так часто цитируемая, не предполагает обратного вывода и о том, что роль мелодекламации и музыки в театральном каноне Древней Греции естественным образом объединяет древнегреческую трагедию с музыкальным театром Нового времени — *прим В. Б.*

странном обстоятельстве есть своя логика. Музыковедение просто не обладает необходимым теоретическим багажом для определения правил психотехники актера в опере. Теорией театра, напротив, разработаны целостные системы постижения феномена актерского творчества, но принадлежат они, огромной своей частью, драматическому театру. Вновь возникает парадоксальная ситуация: характер и правила взаимоотношений актера и роли в явлении оперы мы можем определить только методом сравнительного анализа с иными видами театра. Если речь не идет о пластическом решении роли (здесь приоритет теории и практики пластических искусств очевиден) — это драма. Разумеется, опера не относится к драме как целое к части. Сопоставление теории драматического театра с оперным искусством обусловлено фактом большей разработанности ею вопросов актерской психотехники и удручающим отставанием оперы в теории и практике сценического творчества.

Например, осмысление понятий *маски* и *амплуа*; расчленение сознания актера на «Я» и «не Я»; механизмы возникновения пары *актер—образ* в оперном театре комплексно никогда прежде не применялись. Как правило, они существуют лишь в анализе партии: «Фигура Гришки Кутерьмы, являющаяся одним из самых значительных и жизненных созданий гения Корсакова, уже самим композитором резко обособлена <...> как остро диссонирующая маска на фоне благостных, степенных ликов»¹⁷, — или в оценке результатов сценического творчества певца-актера. При этом всякая экстраполяция опыта драматического театра на оперное искусство изначально не может

¹⁷ Держановский В. Слово. 1907. № 72 // Цит по: Гозенпуд А. Иван Ершов. СПб., 1999. С. 171.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru