

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

Д.И. Кривицкий
ОДНОАКТНАЯ
ОПЕРА

10'79



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Д. И. Кривицкий

Серия
«Искусство»
№ 10, 1979 г.

ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА

(ЗАМЕТКИ КОМПОЗИТОРА)

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

Издательство
«Знание»
Москва
1979

Содержание

Исторический очерк	4
Зарубежная одноактная опера .	9
Советская одноактная опера .	19
Одноактная комическая опера	39

Кривицкий Д. И.

К82 Одноактная опера. М., «Знание», 1979.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 10. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Брошюра посвящена одноактной опере, получившей в наше время второе рождение в творчестве советских и зарубежных композиторов. В ней выявляются причины расцвета этого искусства сегодня, показывается процесс развития сложившихся оперных жанров и появления новых; раскрываются художественные возможности, заложенные в жанрах комической оперы, лирической трагедии и монодраме. Рассматривается многообразие стилевых поисков.

Автор брошюры — московский композитор. Среди его произведений — балет «Шагреневая кожа», одноактная опера «Пьер и Люс», детская оперетта «Городок Жур-Жур», ряд камерных сочинений, музыка для театра, кино и телевидения.

90109

85.247



Картина современного музыкального мира многолика и пестра. Модный шлягер и симфония, фольклорная песня и опера повсему отражают те или иные стороны жизни современного человека. И если еще лет сто тому назад между танцевальной и серьезной музыкой не было существенной разницы, то сегодня это отличие разительно и свести воедино все разнообразие творческих направлений современной музыки решительно невозможно. Тем более что все время возникает что-то новое, которое порой не так просто осмыслить сразу, сейчас, сию минуту.

И все же не следует думать, что современная музыка — это некий лабиринт, войти в который легко, а разобраться, определить ориентиры невозможно. В этом огромном лабиринте есть основные магистрали, которые пылливому слушателю всегда помогут определить, а значит, найти путь познания.

Одной из ступеней процесса музыкального познания является знакомство с новой музыкой. В соприкосновении с новым есть особая острота. Вначале порою — полное неприятие. Потом — некоторое любопытство, заинтересованность. Человек стремится услышать заинтересовавшее его произведение еще раз. Ему начинают нравиться сначала какие-то эпизоды, фрагменты. Затем он улавливает их взаимосвязь. Проходит еще немного времени — и новая музыка перестает быть чуждой слушателю. Она пробуждает в нем настроение радости, грусти, поэтического созерцания.

Она входит в его жизнь, становится духовно близкой. Познание переходит в переживание.

Мы хотим познакомить читателя с одним из молодых видов современной музыки — одноактной оперой.

Одноактная опера — это не жанр, а вид музыкального искусства, ибо одноактные оперы пишутся в разных жанрах: монодрамы, комической оперы, лирической трагедии и т. д.

Но тут сразу же возникает вопрос: а чем, собственно, интересна одноактная опера? И есть ли сейчас в ней что-либо новое, необычное? Почему, имея за плечами длинный исторический путь подъемов и спадов, она стала интенсивно развиваться именно в последние десятилетия? Действительно, несмотря на свою трехвековую историю именно теперь она переживает как бы второе рождение. В этом смысле одноактная опера совсем молода. Впрочем, понятие «молодость» для музыкальных жанров имеет весьма относительный смысл. В истории музыки много раз можно было наблюдать возвращение к определенным идеям, что придавало их развитию новый импульс.

Сегодня одноактная опера все более привлекает композиторов тем, что в небольшом по продолжительности сочинении возможно дать полную, емкую картину, отражающую напряженный, кульминационный момент человеческой жизни. Одноактной опере чужда повествовательность, описательность, многословие. Она стремится постигнуть суть психологической коллизии. (Кстати сказать, стремление проникнуть в глубь человеческой души сейчас

вообще характерно для искусства, и именно оно толкает художников к поискам все новых и новых форм, способных отразить внутренний мир человека со всем богатством его переживаний). По сравнению с большой многоактной оперой в одноактных сочинениях музыкальное время не просто укорачивается — оно уплотняется, сжимается, концентрируется. Музыкально воплощается лишь самое необходимое, связанное с внутренним психологическим состоянием героев.

Сюжетные коллизии одноактных опер выстраиваются так, чтобы человек предстал перед зрителем в момент особого откровения.

В получасовом телефонном разговоре женщины со своим другом (воображаемый партнер на сцене не присутствует) французский композитор Франсис Пуленк и драматург Жан Кокто раскрывают сложные, глубинные взаимоотношения людей. «За кадром» телефонного разговора вывлекается целый пласт человеческой жизни (моноопера «Голос человеческий»).

Советский композитор Григорий Фрид берет для своей оперы письмо Ван Гога к брату Тео, в которых обнажается мир духовных и творческих исканий художника. Примеры этих двух таких несхожих между собой произведений подскажут воображению читателя, сколь разными могут быть одноактные оперы.

Интересны и многообразны их сценические формы. Они включают в себя и традиционные, привычные для зрителя приемы, и самые смелые структуры условного театра с выходами исполнителей в зал, яркой театральностью. «Нестандартность», «ненорматив-

ность» дает возможность не только их сценической, но и концертной жизни. Однако здесь мы не будем касаться проблемы сценического воплощения опер, ибо это довольно серьезный вопрос, вполне заслуживающий специального исследования.

Наш рассказ посвящен музыке одноактных опер XX столетия (отечественных и зарубежных), мало известных широкому кругу любителей. И если в итоге читателю захочется услышать эти оперы, если нам удастся побудить его пойти в театр или на концерт, прослушать грамзапись или соответствующую радиопередачу, мы будем считать свою задачу выполненной.

Исторический очерк

На протяжении трех столетий одноактная опера развивалась в русле многоактных музыкальных произведений.

Как самостоятельный род музыкального искусства опера окончательно сформировалась в последние десятилетия XVI века, когда в процессе возрождения идей античной драмы постепенно сложились эстетические представления о необходимости нового рода музыкально-драматического искусства. Эти представления возникли в кругу флорентийских гуманистов, в число которых входили: знаменитый поэт Оттавио Ринуччини, певец и композитор Джулио Каччини, композитор и теоретик Винченцо Галилей (отец Галилео Галилея) и др. Их своеобразный кружок получил название «Флорентийская камерата», или «Камерата Барди», по имени графа Джованни Барди ди Вернио, во дворце которого на рубеже

XVI—XVII столетий происходили собрания, именовавшиеся тогда академиями.

Сам сеньор Барди был наделен, как гласит трактат Дж. Дони «О возникновении нового сценического пения», «всеми благородными добродетелями, в особенности любовью и к древности, и к музыке». Обсуждая музыкальные вопросы, «академики» изыскивали средства «как бы вернуться к музыке древних, столь восхваляемой и почитаемой, но исчезнувшей много веков тому назад при нашествии варваров вместе с прочими благородными дарованиями».

Создатели нового рода театрально-музыкального искусства в первую очередь стремились найти такую манеру пения, при которой текст был бы рельефно донесен до публики. И члены камераты, читаем мы в том же трактате, «прежде всего единодушно признали, что ввиду крупных недостатков современной музыки в передаче текста и неизящных приемов, употребляемых ею для развития музыкальных мыслей, необходимо при попытке приблизить нынешнюю музыку к древним образцам, прибегнуть к выделению главной мелодии, дабы текст был понятен и стихи не были скомканы».

Так родилась одна из основных стилистических идей оперы — вокал, замена многоголосия одним вокальным голосом. Эта идея вызревала вместе с движением музыкального искусства конца XVI столетия от старого полифонического (церковного) стиля к новому гомофонному (светскому) стилю. Основной вид церковного искусства — хоровые полифонические сочинения культово-

го содержания. Из-за контрапунктического сплетения многих одновременно звучащих голосов текст произведения был трудно различим для слуха. Совершенно очевидно, что для светского театрального искусства такой стиль был неприемлем, так как без четкого донесения текста до зрителей театральное искусство становится невыносимым.

В процессе развития светского искусства в многоголосных полифонических произведениях хоровые голоса постепенно заменялись оркестровыми инструментами. Следующим шагом был перенос их (посредством извлечения определенных аккордов) на орган, чембало или лютню. Последствием этого шага явилось (в отличие от контрапунктического стиля) выделение главных и побочных голосов, руководящей мелодии, сопровождающейся достаточно простыми гармониями.

Так возникло сольное пение с сопровождением. Оно еще не было мелодическим в нашем понимании. С большим основанием его можно назвать речитативом, подражающим вокализованию древних, нечто среднее между речью и пением. Заметим здесь, что музыкальные памятники античной культуры практически утрачены и флорентийские академики знакомились с античной музыкой в основном по философским трудам Аристоксена, Плутарха, Бозция.

Главным выразителем поэтической идеи в опере стал вокальный речитатив. Из старой античной драмы в новую оперу перешла партия рассказчика, комментирующего события и передающего душевные состояния героев.

С развитием сольного пения



Заглавный лист первого издания (1609)
партитуры оперы «Орфей» Монтеверди

постепенно усиливалась роль оркестра, который, кроме функции сопровождения певцов, приобретал и самостоятельную роль в

танцевальных, а затем и в психологически напряженных инструментальных эпизодах.

Вехой на пути этого развития

явилась опера «Орфей» гениального итальянского композитора Клаудио Монтеверди (1567—1643 гг.). В этой опере (стихотворное либретто Ринуччини) впервые появляется оркестровая увертюра, вводящая в мир музыкального действия. Монтеверди много сделал для развития оркестрового мышления. Он — родоначальник линии инструментального тематизма, одного из важных компонентов музыкальной драматургии оперного спектакля. Именно Монтеверди принадлежит заслуга выделения обозначения оперы как рода музыкального искусства. Он называл свои сочинения «Favola in musica» (музыкальная сказка), а впоследствии «Dramma per musica» (музыкальная драма).

На формирование оперной эстетики огромное влияние оказала новая сюжетная тематика. Вместо средневековых мистерий стали обращаться к античным мифам, придавая им современное звучание. Популярными в то время во Флоренции, Венеции и других итальянских городах небольшие пьесы, интермедии, аллегории, арлекинады, фарсы явились основой одноактных оперных спектаклей, музыка которых, включавшая фольклорные элементы, была проста и остроумна.

То, что опера не имела, по выражению Р. Вагнера, «никакого исторического (то есть естественного) происхождения, что она явилась не из народа, а по художественному произволу» и была создана в кружке итальянских гуманистов, может служить объяснением всех последующих кризисов и переломных этапов в развитии музыкального театра. Дело в том, что все оперные реформаторы стремились, по существу, к

тому, чтобы вернуть музыкальному театру его первоначальную естественность, достичь некоей изначальной гармонии слова и музыки. Но этой первоначальной естественности, как мы видели, и не было. Отношения между музыкой и словом с самого начала были как бы сконструированы. Поэтому не удивительно, что каждая последующая эпоха понимала их по-своему. И в этом — парадокс истории оперного искусства.

Одноактные оперы были широко распространены до второй половины XVIII в.: в Италии — в основном как разновидность «большой» комической оперы (*opera buffa*), в Германии — в виде зингшпилей, небольших представлений нравоучительного и юмористического характера с ариями и речитативами, а также разговорными диалогами. Существование в то время одноактных опер в значительной степени объяснялось и тем, что они могли исполняться в небольших придворных и домашних театрах. Редкие торжества и празднества обходились без оперных представлений, а для этой цели удивительно подходили одноактные оперы, непритязательные и остроумные (однако с четко выраженной морализирующей идеей).

Существенные изменения в сравнении с первым периодом *dramma per musica* одноактная опера претерпела к середине XVIII века. Так же как и в многоактной опере, в одноактных сочинениях основным элементом музыкальной выразительности стала самостоятельная ария, оттеснившая речитатив на второй план. Ему теперь отводилась роль связок между ариями и ансамблями. Вместе с текстовыми диа-

логами речитатив «двигал» сюжет, придавая сочинению легкость и изящество формы.

Великая французская революция дала огромный импульс развитию искусства. Новые социально-общественные идеи требовали соответствующих художественных воплощений. Камерные придворные спектакли сменились грандиозными действиями на улицах и площадях городов. Возникает новый жанр музыкального театра — «опера спасения». В этом жанре сблизилась линия оперного искусства, идущие от лирической трагедии и комической оперы. В операх спасения, полных драматизма и неожиданных сюжетных поворотов, герой или героиня приносили себя в жертву ради торжества высоких идеалов. В развернутых массовых сценах подобных многоактных сочинений участвовали солисты, хор, большой по составу оркестр.

Началась эпоха романтической оперы. И на целое столетие одноактная опера почти исчезла из театрального и концертного репертуара. Общественные интересы стимулировали композиторов создавать объемные музыкальные полотна.

Мы не имеем возможности подробно проследить сложный процесс развития европейского музыкального театра XIX в. Кроме того, оперное искусство прошлого столетия достаточно хорошо известно широким кругам любителей музыки. Произведения Россини, Верди, Вагнера и других замечательных композиторов вошли в сокровищницу мировой культуры, стали неотъемлемой частью духовной жизни каждого культурного человека. Остановимся поэтому сразу на той ситуации,

которая сложилась в западноевропейском музыкальном театре в середине XIX в.

К этому времени музыка вступила в очередной конфликт со словом и противоречия между драматическим замыслом оперы и его музыкальным воплощением достигли большого напряжения. Номерное строение, то есть набор арий, ансамблей, хоров, лишало оперный спектакль драматургической цельности. Ария (основной выразительный элемент оперы) с течением времени превратилась в самостоятельный виртуозный концертный номер. Сделать оперу драматургически цельной, насытить музыку поэтическим содержанием — такие задачи поставил перед собой Р. Вагнер, ставший реформатором западноевропейского музыкального театра. Великий композитор освободил оперу от оков номерного строения, заменив его непрерывно развивающимся действием. «Композитору, — писал он в статье «Опера и драма», — были открыты две дороги для достижения его честолюбивой цели: развить до высшей, роскошной полноты чисто чувственное содержание арии, пользуясь всеми находящимися в его распоряжении, а также и вновь изыскиваемыми музыкальными средствами, или же... ограничить произвол в исполнении этой арии, придав исполняемой мелодии смысл, соответствующий данному тексту».

Восстановив единство литературной и музыкальной первооснов оперы, Вагнер тем самым заново переосмыслил главные эстетические идеи создателей оперы как рода музыкально-драматического искусства. По аналогии со старыми мастерами Вагнер назы-

вал свои оперы музыкальными драмами. Традиционные речитативные и ариозные вокальные построения оперы XVIII — первой половины XIX столетия трансформировались у Вагнера в непрерывное мелодическое движение, получившее название «бесконечной мелодии».

Важнейшим средством драматургического объединения формы музыкальной драмы стала система лейтмотивов. Еще Монтеверди на заре развития оперы прибегал для сцепления отдельных частей какой-либо сцены к повторению одних и тех же тем. У Вагнера ряд лейтмотивов, характеризующих героев, их взаимоотношения, явления природы объединены в стройную систему, ставшую стилистическим принципом его опер.

Новые идеи изменили не только внешнюю форму, но и внутренний строй оперы, которая приобрела единство и прочную связь и взаимозависимость всех ее частей.

Вагнеровская реформа музыкального театра сыграла большую роль в развитии оперного искусства. Но, утвердив новый стиль, она не подменила, а скорее дополнила ранее существовавшие направления. И все же многие выдающиеся композиторы, придерживающиеся иных взглядов на сущность оперного искусства, в той или иной мере испытывали влияние если не идей, то творческой практики Р. Вагнера...

И вот таким неоднократно по-током оперное искусство влилось в XX столетие.

Зарубежная одноактная опера

В искусстве важен искус строгий,
Прерви души мертвящий плен
И выйди пламенной дорогой
К потоку новых перемен.

Эти строки Валерия Брюсова могут быть своеобразным эпиграфом к рассказу о новых веяниях в оперном искусстве, одноактной опере.

Ритм и интенсивность жизни XX в. несравнимо отличаются от прошлых столетий, причем с каждым десятилетием динамика жизни возрастает. Увеличение потока информации и ускорение ритма жизнедеятельности человека не может не отражаться на искусстве в целом и на отдельных его видах и жанрах.

Современная пьеса в драматическом театре обычно состоит из двух действий в отличие от четырех-пятиактных классических пьес. Каждая серия многосерийных телефильмов длится менее часа и т. д. Эти примеры, разумеется, нетрудно умножить. Музыкальный театр не столь мобилен, как телевидение или театр драматический.

Классическую оперу невозможно (по крайней мере сейчас) представить себе с одним антрактом, значительными сокращениями, как это бывает, скажем, с постановками пьес Шекспира. Однако новые оперные сочинения создаются авторами с учетом восприятия сегодняшнего зрителя, который, придя в театр после трудового дня, зачастую не может полноценно и активно воспринимать оперу, длящуюся четыре часа.

Но сценическое время в современных произведениях не только

сокращается — одновременно оно как бы уплотняется, насыщаясь новым содержанием. Возникает проблема музыкального пространства. Если попытаться говорить языком формулировок, то музыкальное пространство есть «количество содержательности в единицу времени». Из-за сокращения музыкального времени музыкальное пространство также меняется, становится более насыщенным. Здесь возникает аналогия со сверхплотными звездами — они относительно невелики по размеру, но плотность их во много раз больше, чем у нормальных собратьев. Может быть, эта аналогия сближает слишком разнородные явления, но согласимся с тем, что современная музыка более концентрирована, более экспрессивна и динамична, чем музыка прошлых эпох.

Все это имеет прямое отношение и к развитию одноактной оперы в XX столетии.

Одноактная опера невелика по протяженности. В ней нет хора. Большой состав оркестра может быть заменен инструментальным ансамблем. Сюжет ее, как правило, затрагивает глубинные проблемы человеческого бытия и чужд описательности. Жизненная ситуация раскрывается с максимальной психологической разработанностью во всех деталях. (Мы не касаемся комических опер, которым посвящена специальная глава.)

Можно заметить, что в определенной степени черты, присущие одноактным оперным произведениям, характерны для всего искусства XX столетия. Они являются отражением мироощущения современного человека.

Музыкальное искусство XX столетия неоднородно по стилевым

признакам. Одни направления творчески развивают традиции музыки XIX в. Другие — смело устремляются к «новым горизонтам». Представители неоклассицизма обращаются к идеям более ранних эпох, интерпретируя их с позиции современного человека.

Эти разнородные тенденции, прослеживаемые в современном музыкальном искусстве, находят отражение и в развитии одноактной оперы. К этому надо прибавить еще и разные театральные традиции, которых придерживаются композиторы. Одни тяготеют к театру достоверно-реалистическому, других, напротив, привлекает условный театр, рассчитанный на творческое воображение зрителя.

В первые десятилетия нашего столетия ряд композиторов «резко повернули назад», обратившись к идеям и образам эпох Барокко и Возрождения. И в этом явлении нет ничего неожиданного. И. Стравинский писал в «Хронике моей музыкальной жизни»: «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам ближе: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности.

Одним из первых сочинений, в котором идеи неоклассицизма получили свое преломление, явилась одноактная опера испанского композитора Мануэля де Фалья «Балаганчик маэстро Педро», написанная в 1919—1921 гг. на сюжет одного из эпизодов «Дон Кихота» Сервантеса. Опера, по словам композитора, явилась «данью па-

мья великому испанскому романисту». Композитор выбрал отрывок из романа, в котором «рыцарь печального образа» и Санчо Пансо смотрят на постылом дворе представление бродячего кукольного театра...

Опера состоит из пяти небольших сцен, в которых участвуют три основных персонажа. Мальчик-толкователь комментирует всю историю. Дон Кихот очень бурно реагирует на события. Маэстро Педро — владелец кукольного театра — пытается его урезонить. Куклы изображают все происходящее...

Построение сочинения несложно. Речитативы мальчика сменяются яркими музыкальными портретами, рисующими образы действующих лиц.

«Вдруг за сценой послышались звуки множества труб и литавр, загрохотали пушки, однако же вскоре шум прекратился, и тогда мальчик возвысил голос и начал так: «Правдивейшая эта история, которую мы предлагаем вниманию ваших милостей, целиком взята из французских хроник и тех испанских романов, которые передаются у нас из уст в уста, так что даже малые ребята знают их на память. В ней рассказывается о том, как сеньор Дон Гайферос освободил супругу свою Мелисандру, которая находилась в плену у мавров в Испании...» Это начало изображенного в опере де Фальи эпизода из романа Сервантеса.

Необычен финал оперы. Уже все, казалось бы, идет к счастливому концу. Мелисандра спасена отважным доном Гайферосом. Но лирическую ноту обрывает Дон Кихот, вскакивая и разрушая копьем балаганчик. Летят куклы и

декорации, шарахаются испуганные зрители, однако разрушение кукольного театра наиболее глубоко переживает сам рыцарь, который, не сумев создать новой реальности, разрушил старую иллюзию.

«Балаганчик» мне всегда представляется явлением музыкально-го искусства, подобным шедеврам ювелирного искусства Ренессанса, где драгоценные камни как будто в беспорядке, но так талантливо вставлены в чудесную оправу, — пишет Ф. Пуленк. — Действительно, форма «Балаганчика» причудлива. Это — чередование коротких эпизодов, перемежающихся речитативами, и все произведение завершается длинной арией Дон Кихота».

Яркость и своеобразие оперы обусловлены новизной музыкально-эстетической концепции ее автора. Многие в этом произведении возвращает нас к эстетике ранней флорентийской оперы: во-первых, партия мальчика — комментатора события, во многом аналогичная роли чтеца в *dramma per musica*; во-вторых, введение старинных танцевальных жанров; и, наконец, инструменты, широко применявшиеся в операх эпохи Возрождения: сольная труба, барабан и клавесин, окрашивающий все сочинение своим неповторимым колоритом.

Опера де Фальи имеет еще одну любопытную особенность. Опера называется «кукольная». Все действие происходит во время представления кукольного театра. «Театр в театре» — этот прием получил широкое распространение в современном искусстве. Включение в музыкальную ткань оперы кукольного действия создает многоплановую драматургию

спектакля. Куклы, изображающие происходящее, с одной стороны, дополняют основное развитие идеи оперы, с другой — создают эффект остранения. Таким образом, в опере де Фальи «Балаганчик маэстро Педро» возникает цепь интересных, нетривиальных взаимозависимостей между сюжетом, музыкальными идеями и театральной формой.

Столь же оригинальные взаимозависимости (хотя и на ином сюжетном материале) характерны и для другого одноактного сочинения — лирической оперы чешского композитора Богуслава Мартину «Ариадна».

Эта одноактная опера в трех картинах написана в 1958 г. Богуславом Мартину на свое либретто по пьесе Жоржа Неве «Странствования Тезея». Здесь также получили своеобразное воплощение идеи и методы неоклассицизма. Композитор стремился воссоздать образы греческой трагедии. Стилистически это выразилось в обращении к «родникам» старой итальянской оперы XVII—XVIII вв. Но это отнюдь не была академическая стилизация, а свободное воссоздание духа античной трагедии новыми музыкальными средствами.

Сюжет оперы заимствован из известного мифа о путешествии Тезея на Крит, где афинский герой, победив Минотавра, чудовище с туловищем человека и головой быка, освободил свой народ от уплаты страшной дани. В этом ему помогла дочь царя Крита — Ариадна. Афродита, покровительница Тезея, внушила Ариадне любовь к юному герою. Но боги назначают Ариадну в жены Дионису, и Тезей, не смея перечить, покидает ее.

К мифу о Тезее и Ариадне

обращались многие композиторы — от Монтеверди до Рихарда Штрауса. Но Мартину удастся найти оригинальное прочтение древней легенды. Его всегда покорило мироощущение эллинов, отразившееся в их мифах и драмах. «Я хочу настоящий театр, — писал композитор, — и поэтому обращаюсь к сюжетам, некогда олицетворявшим такой театр».

Размышляя о своем творческом методе, композитор отмечал, что всегда стремился к «строгой организованности, ограничению и адекватному уравниванию градаций и динамики, точной структуре развития тематизма».

Эти качества — строгая организованность и театральность — присущи и его опере «Ариадна». В ней композитор отказывается от принципа ариозности как основного средства характеристики персонажей. Вокальные партии состоят из пластичных речитативных построений и монологов. Особенно выразителен заключительный монолог Ариадны, исполненный глубокого лирического чувства.

Черты неоклассицизма: упрощенность, лаконизм, устранение малейших украшений, отказ от преувеличений, изысканной кокетливости — во многом свойственны и творчеству французского композитора Д. Мийо. Среди его оперных произведений выделяются несколько «опер-минуток». К этому своеобразному жанру примыкает одноактная опера «Бедный матрос», написанная в 1926 г. на либретто Жана Кокто.

Попробуем разобраться в творческой системе композитора,

так как это поможет читателю составить определенное представление и о музыке оперы. Д. Мийо использовал метод организации музыкального материала, который называется политональностью и заключается в том, что композитор соединяет несколько простых мелодических линий или аккордов, как бы «накладывая» их друг на друга. В результате возникают новые сложные построения и звуковые комплексы. Идея политональности имеет для Мийо не только музыкально-технологический смысл, но и в некотором роде отражает его мироощущение. Друг Мийо Поль Коллер спросил однажды композитора: «Но послушайте, Дариус, что вас привело к политональности? Где и как вы это слышали, прежде чем начать писать самому?» «Да... трудно сказать, — ответил Мийо, — не знаю, поймете ли вы... Я был в деревне. Ночь, кругом тишина. Я смотрел на небо, и вдруг мне показалось, что отовсюду: с небесного свода, из-под земли — ко мне шли лучи. Каждый луч нес в себе музыку, бесчисленные мелодии перекрещивались, но каждая продолжала самостоятельно сверкать. Я был потрясен. С тех пор я всегда старался передать пережитое мною — тысячи мелодий, одновременно надвигающихся на меня со всех сторон».

Сюжетной основой оперы «Бедный матрос» является старинная морская баллада, по мотивам которой написано много произведений (в том числе рассказ Мопассана «В порту»). В опере действие перенесено в современный портовый город, где жена много лет ожидает возвращения мужа из плавания. Друг

моряка уговаривает ее выйти за него замуж. Даже отец моряка, пытаясь найти выход из ужасающей бедности, просит ее не отказываться. Но она сохраняет верность избраннику. Моряк наконец возвращается. Мало того — он богат, почти миллионер. Узнав от друга, что жена ждет его, моряк решает появиться перед ней неузнанным, чтобы проверить ее постоянство. Он выдает себя за богатого приятеля мужа, случайно оказавшегося в их городе и рассказывает о бедности моряка, о невозможности его возвращения домой из-за отсутствия денег. «Приятель» предлагает женщине руку и сердце. Она отказывает. Тогда он просит разрешения хотя бы переночевать... В вальсообразном ритме звучат роковые слова: «Странно, но в темноте вы напоминаете моего мужа».

Перед отцом и женой моряка возникает зловещая, но единственная возможность спастись от нищеты — убить богатого пришельца... Эта мрачная тема поручена тромбону и ударным. И вот убийство совершено. Отец моряка и женщина деловито обсуждают, куда вынести труп «богача». Вдали появляется друг моряка. Он единственный, вероятно, понимает, что произошло. Но он не заходит в дом. Возникает мотив городской песенки, которую поет жена (теперь уже вдова) моряка... Медленный темп, верхний регистр сопрано, выдержанные басы оркестра... В таком оцепенении, словно растворяясь, звучит последний аккорд.

Жанровый подзаголовок оперы — «Жалобная песня в трех актах» — подчеркивает стремление композитора трактовать сю-

жет в духе фольклорных баллад.

Музыке оперы присуща определенная повествовательность, чуждая романтической трактовке сюжета. Вместе с тем в самые напряженные по сюжету моменты музыка вдруг замедляет темп, как бы отстраняясь. Композитор не связывает ее непосредственно с конкретной сценической коллизией. Политональные звуковые сочетания рождают жесткость музыкального колорита. Композитор как бы «музыкально исследует» напряженную психологическую ситуацию, глубоко пряча открытые эмоциональные порывы. В этом смысле внутреннее музыкальное содержание контрастирует со стремительно развивающимся внешним действием (три акта оперы продолжают около получаса).

«Бедный матрос» — это своего рода музыкально-сценическая картина, своеобразная вариация на тему *complainte* (жалоба). *Complainte* — широко распространенный жанр французского фольклора, имеющий многовековую традицию и огромное число вариантов. «Жалоба в своем истинно народном значении, — пишет французский музыковед Ж. Тьерсо, — это прежде всего рассказ, тип повествовательной песни, грустной и серьезной».

В опере Мийо самые «жесткие страсти» — убийство, расплата — происходят вне действия оперы, ибо композитор воспринимает всю коллизию как совокупность человеческих проблем, возникающих в современных городах, на тесных улочках бедных кварталов, «где души загнивают как сточные воды, и сквозь раскрытые окна врывается в комнаты запах прогорклого сала и звуки

пианолы. Улично-наглая песенка «Жавá» то и дело возвращается с пронзительной настойчивостью лейтмотива, и в этих стенах, где все дышит нуждой и насилием, жесткие гармонии подчеркивают жесткость драмы» (Р. Дюмениль).

Д. Мийо, как и другие современные ему французские композиторы, включает в музыкальную ткань своих опер самые разнохарактерные фольклорные элементы. Интонации городских песен, ритмы уличных танцев, наигрыши, попевки — все это творчески преломляется в сознании композитора, и на этой основе он пишет собственную музыку. Однако он не боится и просто процитировать народную мелодию. Этим Мийо продолжает традиции музыкального искусства XIX столетия, когда композиторы очень часто прибегали к цитированию фольклора. Городская песенка «Жавá», принимающая разные музыкальные «обличья» (в зависимости от сценической ситуации, в которой она возникает), приобретает в опере значение лейтобраза.

Итак, сложный стиль оперы складывается из разноречивых компонентов. Сюжет взят из жизни современного города, но навеян образами старинной баллады. Музыкальный язык — урбанистически жесткий, которого придерживались французские композиторы первой половины нашего столетия. В опере наличествует целый фольклорный пласт: ритмы танцев 20-х годов, простонародные интонации, мотивы жалобных песенок. Композитор, наверное, мог бы сказать о своем произведении словами Корбюзье: «Переварив лиризм минувших эпох, я начинаю

проникаться лиризмом своей, столь любимой мной эпохи.

Произведением, продолжающим традиции музыкальных драм Р. Вагнера и вместе с тем утвердившим ряд новых художественных идей, стала монодрама Арнольда Шенберга «Ожидание», написанная в 1909 г. на стихи М. Папенгейм. Сквозное развитие действия, отсутствие деления на арии и речитативы, выразительный вокальный язык, огромная роль оркестра в драматургии произведения — эти идеи Вагнера получили в опере А. Шенберга новаторское развитие.

Опера, созданная за 17 дней, до сих пор поражает своей экспрессией, новизной и многокрасочностью оркестрового колорита, диапазоном музыкальной речи, в которой, кажется, заключены все оттенки человеческих эмоций.

«Ожидание» — первая в нашем столетии монодрама. Единственный ее персонаж олицетворяет целый мир человеческих чувств. Действие развивается настолько концентрированно, что в течение получаса композитору удается передать такое количество «музыкальной информации», которой хватило бы на иную полную оперу. В этом смысле обращает внимание минимальная протяженность отдельных сцен монодрамы: 34 такта, 24 такта, 52 такта. (Для сравнения: одно вступление к опере Вагнера «Золото Рейна» занимает 136 тактов.) За количеством тактов — строки текста, развитие музыкальных образов. Детально разбирая сюжет каждой сцены, мы попытаемся дать возможность хотя бы до некоторой степени почувствовать глу-

бину и напряженность психологических коллизий монодрамы. Чтобы подтолкнуть работу воображения читателя, после каждой сцены поставим количество тактов, что является своеобразным символом, отражающим степень концентрации музыкального содержания.

Монодрама состоит из четырех небольших сцен. В них рассказывается о том, как ночью в лесу женщина ждет своего возлюбленного и находит его убитым. Всестороннее раскрытие сюжета достигается тем, что действие развивается в реальном и ассоциативном планах.

Реальный план — это лес, ночь, луна, одиночество, страх. Ассоциативный план развивается в нескольких направлениях, причем часто одна ассоциация низывается на другую: «лес» напоминает «наш сад», «наш сад» — «нашу комнату», «наша комната» — черты возлюбленного.

Ассоциативное начало господствует в этом сочинении, ибо монодрама, в сущности, — внутренний монолог героини. По мере развития сюжета слушатель, захваченный экспрессией происходящего, постепенно становится живым «свидетелем» страшной драмы и перестает замечать, как многие ассоциации приводят к образам, теряющим опору в реальной жизни. Это происходит тогда, когда героиня находится на грани безумия. Монодрама совершенно лишена какой бы то ни было конкретности, исторической или бытовой. Это — драма человека без имени и рода занятий, просто человека, поставленного в определенную ситуацию.

Обратимся к сюжету.

Первая сцена.

Опушка леса. Виднеется дорога. Ночь. Все освещено луной. Появляется женщина в белом... Она боится, ей страшно одной в лесу. «Как зловеща эта тишина», — обращается она к лесу... «Я одна...» Прислушивается к лесным голосам. Лес — не сад ли это? Ей кажется, что лес смотрит на нее множеством глаз. И луна смотрит в ужасе. И вот женщина решается — быстро идет в глубь леса. «Я буду петь. Тогда он меня услышит».

Это сцена состоит из 34 тактов.

Вторая сцена.

«Дорога широка. За стенами сада было так тихо. Не было голосов и никто не ходил. Город в светлом тумане. Я смотрела в его сторону со страстной тоской. И небо было так неизмеримо глубоко над дорогой, по которой он всегда приходил ко мне». Она останавливается в страхе. Ей чудится чье-то присутствие. Пытается убежать. Раздается крик ночной птицы.

«Оставь меня. О боже, помоги!.. О нет, никого нет». Начинает бежать. Падает.

«Скорей, скорей... О что это? Какое-то тело... Нет, просто ствол».

Она все настойчивее вспоминает и говорит о каком-то человеке. Этот человек ей близок. Все в лесу напоминает ей о нем.

Сцена состоит из 52 тактов.

Третья сцена.

Женщина — в лихорадочном состоянии, крайне подавлена призраками ночи. Она — как бы говорит с человеком. В этой сцене он представляется ей возлюбленным, которого она ждет.

«Вот свет... Ах, это всего лишь луна. Там танцует что-то черное с сотней рук. Не будь глупой, — говорит она себе. — Это всего лишь тень».

Воспоминание овладевает ею: «Как падает твоя тень на белые стены. Но ты должен уйти так скоро». Она бросается в лес с воплем: ее возлюбленный борется с дикими зверями.

Эта сцена длится 24 такта.

Четвертая сцена.

Самая продолжительная и напряженная. Чувства обострены до предела. Действие развивается и в реальной, и в вымышленной сферах. Видения как бы переплетаются с реальностью.

Дорога подходит к дому. Окна в нем закрыты темными ставнями. Балкон из белого камня.

Медленно подходит женщина. Ее одежда изорвана. Волосы спутаны. Она вся в кровавых ссадинах.

«И здесь его нет. По всей длинной дороге — ни души и ни звука. Широкие бледные поля бездыханны. Не движется ни одна травинка». Смотрит на дорогу.

«Все тот же город. И эта луна. Ни единого облачка. Лишь тень ночной птицы на небе. Эта бесконечная бледность мертвецов!»

Останавливается, шатаясь. «Я не могу идти дальше. Там меня не впустят. Чужая женщина меня прогонит. А если он болен?» С трудом дотащилась она до деревьев, среди которых таится мгла.

Перед ней скамья.

«Я должна отдохнуть... Но я не видела его так долго». Входит под деревья. Ногой задевает за что-то.

«Нет, это не тень скамьи...

416 rit.

1. kl. Fl.

2.2 gr. Fl.

2.2.4 Ob.

D-Klar.

1. Klar. (B)

2.2 Klar. (A)

Bas-Klar. (B)

1.2.2 Fg.

Klar. Fg.

1.2. Hr. (F) m. Dyl.

2.4.

1.2.2 Trp. (B) m. Dyl.

1.2.2. Trp. (C) m. Dyl.

1.2.2. Trp. (D) m. Dyl.

Bas. Trp. m. Dyl.

Phi.

Beck.

Frau

bes, ih-re de- gei-ßen - men. Wo bist du?

416 rit.

1. Oboe m. Dyl.

2. Oboe m. Dyl.

Br. m. Dyl.

Viol. m. Dyl.

Klarob. m. Dyl.

17 B 5361

Страница партитуры оперы «Ожидание» Шёнберга

Здесь кто-то есть...» Наклоняется, прислушивается. «Он не дышит...» Ощупывает руками, выходит из тени в лунный свет.

«Блестит что-то красное.

Ах, на моих руках кровавые царапины.

Нет, они еще влажны. Это оттуда».

Она узнает Его: «Это он!!!»

«Это ты, я искала тебя так долго в лесу. Скажи что-нибудь. Посмотри на меня». Кричит, пытается убежать. «На помощь! Скорее, неужели меня никто не слышит?..

— Проснись, я так тебя люблю...

Наша комната в полумраке. Все ждет. Цветы пахли так сильно».

В отчаянии: «Что же мне делать, что же мне сделать, чтобы он проснулся?»

— Твоя рука так холодна. Может, она станет теплей на моей груди?!

Мое сердце так горит от ожидания. А ведь ты хотел быть со мной!

...О, уже наступил день. Может быть, ты останешься со мной днем. Солнце шлет нам свои жаркие лучи. Твои руки на мне. Твои поцелуй. Ты — мой!

— Любимый, приходит утро... Что я могу сделать здесь одна, в этой бесконечной жизни, в этом сне без границ и красок... Все краски мира проникали ко мне из твоих глаз...

Свет придет для всех... Но я одна в моей ночи. Нас разделяет утро. Вечное утро. На прощанье ты целуешь так тяжело. Вновь вечный день ожидания.

— О, ты больше не проснешься. Тысячи людей проходят мимо. Я тебя не узнаю. Все живут. Их глаза горят... Где же ты?

Темно. Твой поцелуй, как пламенный звон в моей ночи. Мои губы горят и светятся тебе навстре-

чу». В экстазе: «О, ты здесь!»
Навстречу чему-то: «Я искала...»

Огромной заслугой А. Шенберга в развитии оперного искусства XX столетия явилось его новаторское отношение к музыкальному материалу. Мы уже говорили о концентрации действия монодрамы. Эта концентрация обусловлена прежде всего содержательностью музыкального языка, который все время обновляется, все время изменяется. Кажется, что в этом сочинении нет двух повторяющихся тактов.

На первый взгляд может показаться, что монодрама порывает связь с вагнеровскими принципами объединения всей структуры сочинения системой лейтмотивов. «Но это лишь кажущееся впечатление, — как отмечает музыковед М. Тараканов. — Значение мотива как конструктивной основы единства «Ожидания» полностью сохранено. Однако форма, в которой проявляется такое мотивное единство, существенно отлична от вагнеровской.

Во-первых, Шенберг резко сокращает продолжительность каждого мотива (которая, кстати, и у Вагнера не очень велика), доводя его до оборота, состоящего из трех или двух звуков. Во-вторых, вместо системы разных лейтмотивов Шенберг применяет систему мотивов, восходящих к одной и той же интонационной основе».

Бесконечная мелодия вагнеровских опер стала в монодраме Шенберга более емкой. Обогатившись новыми экспрессивными речевыми и декламационными интонациями, она обрела черты музыкальной речи, передающей сложнейшую гамму чувств героин-

ни монодрамы. Возгласы, вопрошания, всплески душевной боли, сбивчивые полубредовые фразы, лирические воспоминания — все это достигает предельной выразительности. Кажется, каждый звук имеет свой глубинный смысл.

Два плана развития монодрамы — реальный и вымышленный — еще более усиливают эмоциональный накал. Порой мы не можем различить — то ли это внутренний монолог героини, то ли внешнее действие, доведенное до кульминационного, экзистенциального состояния.

Оркестр в монодраме играет как важную драматургическую, так и колористическую роли. При этом впервые такой огромный по составу оркестр оперного произведения трактован композитором как большой ансамбль, что увеличивает самостоятельное значение отдельного инструмента или группы инструментов.

Каждый инструмент, выражаясь метафорически, имеет свой голос, участвующий в общем драматургическом хоре. В результате сама оркестровка становится более емкой, более «информативной».

Эта новая тенденция получила впоследствии большое распространение в современном оперном и симфоническом искусстве, в частности, в опере А. Берга «Воццек», во многом продолжающей принципы, музыкально «сформулированные» в «Ожидании». Музыкальная ткань монодрамы полифонична. Симфоническая, а не аккомпанирующая функция оркестра позволила композитору значительно расширить, углубить линию монодра-

мы и внести новые музыкальные подтексты.

Колористическая функция оркестра в этом сочинении очень рельефна и красочна. А. Шёнберг добивается эффектов без привлечения сценической бутафории, шумов и т. д. Звуки ночи, чувство страха, внезапные эмоциональные взлеты и спады, предчувствия, даже оттенки настроений мастерски переданы композитором с помощью чисто инструментальных средств.

Удивительно окончание оперы. Вернее, как бы множественность окончаний, их неопределенность: то ли героиня находит друга, то ли кончает жизнь самоубийством, то ли переходит в какое-то иное состояние, просветляющее ее душу. В этот момент струнные и деревянные инструменты движутся вверх, медные — вниз: особым инструментальным приемом «фруллато» достигается эффект необыкновенной красоты — ощущение зыбкости, уносящегося вдаль мерцающего неопределенного потока..

Монодрама «Ожидание» продолжает линию музыкальных драм. Но здесь необходимо отметить, что в современном оперном искусстве понятие «опера» и «музыкальная драма», когда-то разделенные барьером, настолько сблизились, что можно говорить о двух ветвях одного ствола музыкальной культуры.

Советская одноактная опера

Тяга советских композиторов к одноактной опере — этому самому молодому виду музыкально-театрального искусства — рас-

тет буквально на наших глазах. Здесь еще не все утряслось, устоялось. Каждое новое сочинение — своего рода творческий эксперимент, поиск новых сюжетов, новых выразительных средств, новых театральных форм. Поэтому итоги подводить, конечно, еще рано, но рассказать об интересных сочинениях, еще не известных широкому кругу любителей музыки, привлечь к ним внимание представляется нам важным.

Как мы уже писали, оперное искусство XIX и начала XX столетий было в основном представлено многоактными сочинениями. Что касается отечественного музыкального театра, то, как отмечал Б. Асафьев, для него наиболее характерными были историко-героический и сказочно-волшебный жанры. К первому относятся такие шедевры, как «Иван Сусанин» М. И. Глинки или «Князь Игорь» А. П. Бородина, ко второму — большинство опер Н. А. Римского-Корсакова, «Черевички» П. И. Чайковского и многие другие произведения оперного искусства. Разумеется, такое разделение несколько схематично, но для нас важно здесь отметить, что все упомянутые сочинения — многоактные. И действительно, одноактные оперы почти не писались.

Одним из немногих исключений была опера Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». В ней композитор ставил творческую задачу, которую можно было разрешить лишь в небольшом по продолжительности сочинении. В опере минимальное количество действующих лиц, нет хора. Сам композитор отмечал, что «Моцарт и Сальери» строится «в виде

двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым: мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась прежде всего...»

Поиски вокального речитатива, не иллюстрирующего разговорную речь, но передающего ее эмоциональные подъемы и спады, свидетельствуют о том, что Римский-Корсаков так же, как и другие русские композиторы-классики, в особенности Даргомыжский и Мусоргский, хотел отойти от драматургических идей многоактной оперы с номерным строением. Композитор видел основное выразительное начало своего сочинения в сквозном развитии сценического действия, простоте и рельефности вокальных линий, которым подчиняется довольно скромное оркестровое сопровождение...

20—30-е годы нашего столетия — годы становления советского искусства. В этот период для советских композиторов было характерно стремление отразить в оперных произведениях прежде всего героизм новой революционной действительности. Сергей Прокофьев писал: «Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна». Время предъявило оперному искусству такие требования, которым наиболее полно отвечали масштабные, многоактные музыкальные полотна.

Однако это не означает, что интерес к тонкой психологической разработке характеров был

совсем утрачен. Вспомним гениальную оперу-сатиру «Нос» Д. Д. Шостаковича, в которой заложены многие идеи, давшие впоследствии толчок развитию советской камерной оперы.

Особняком стоит одноактная опера «Скрипка Ротшильда», написанная в предвоенные годы на собственное либретто композитором В. Флейшманом. Ее отличает камерность сюжета, определенная концентрированность действия. По строению эта опера занимает промежуточное место между многоактной оперой и оперой монологической.

С середины 60-х годов творческая активность советских композиторов в области «ненормативного» музыкального театра заметно возрастает. Следуют непрерывные стилистические поиски. Появляется ряд оперных сочинений, написанных для разных по составу инструментальных ансамблей. Так, например, опера «Бедные люди» по Достоевскому написана композитором Г. Седельниковым для двух исполнителей и струнного квартета. Размещение на сцене струнного квартета подчеркивает идею театральной условности, ибо он играет двоякую роль: собственно музыкальную и «декоративную», т. е. является «сценической установкой», разделяющей героев. Так сюжет (переписка двух людей) диктует автору новую театральную форму.

Уже сейчас, собственно, еще в начале пути, советскую одноактную оперу отличает жанровое разнообразие. Это — монологические оперы «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Письма Ван

Гога» Г. Фрида, лирические оперы — «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Нежность» В. Губаренко, «игровые» оперы с несколькими действующими лицами, среди которых комические оперы — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г. Банщикова, «Леди Магнезия» М. Вайнберга и, наконец, «Шинель» и «Коляска» А. Холминова, которые нельзя причислить к какому-нибудь одному жанру.

Все эти очень разные произведения объединяет сосредоточенный взгляд на предмет, устремление композиторов к глубинным психологическим проблемам человеческого бытия, самым тонким, самым чувствительным струнам его сердца.

Именно этим объясняется, что ряд одноактных сочинений советских композиторов написан по мотивам произведений русской классической литературы. Сюжетами этих опер стали небольшие рассказы и повести, отличающиеся тонкой психологической разработкой характеров, своеобразием формы и высоким гуманистическим смыслом.

«Скрипка Ротшильда» написана композитором В. Флейшманом по одноименному рассказу А. П. Чехова. Студент четвертого курса Ленинградской консерватории Вениамин Флейшман не успел завершить инструментовку сочинения. Он пошел добровольцем на фронт и погиб в декабре 1941 г. Его самобытный талант еще не раскрылся по-настоящему. Учитель В. Флейшмана Дмитрий Дмитриевич Шостакович отредактировал и доинструментовал оперу своего погибшего ученика. Благодаря

этому сочинение получило гласность и стало достоянием нашей музыкальной культуры.

Положенный в основу оперы рассказ Чехова исполнен большого драматизма, отличается тонкостью раскрытия характеров его персонажей. В маленьком провинциальном городке жил гробовщик Яков Иванов, по прозвищу Бронза. Он делал хорошие, прочные гробы. Но в городе умирали редко, и Бронза терпел сплошные убытки. Оттого он вечно был угрюм и мрачен. Кроме основных своих занятий Бронза играл на скрипке в свадебном оркестре. Флейтистом этого оркестра был бедный еврей Ротшильд. Самые веселые мелодии он умудрялся играть жалобно, что ужасно злило Бронзу.

Однажды занемогла жена Якова, Марфа. «Яков, — позвала она неожиданно. — Я умираю». Бронза был удивлен виду жены. Похоже было, что она радовалась своему уходу от избы, от гробов, от Якова. И Бронза вдруг подумал, что за 52 года их совместной жизни он ни разу не приласкал жену. И ему стало жутко...

Трагедия жизни «маленьких» людей провинциального городка зримо и незримо присутствует в каждой ситуации, в каждой жанровой сцене рассказа. Все эти люди несчастны. Кажется, что лишь смерть является для них благостью, избавлением от страданий. В конце 30-х годов такой выбор литературного материала и его разработка были во многом необычны. В. Флейшман выбрал литературное произведение чрезвычайной психологической концентрации. Но даже из этого материала он исключил

бытовые детали и высветил и укрупнил идею духовного преображения человека, его нравственного обновления.

Опера «Скрипка Ротшильда» как бы разделяется на две части. Первая — жанровая, с «колючими» интонациями, терпкими фольклорными попевами. В ней ощущается глубокая связь творческого почерка молодого автора с речитативным стилем Мусоргского и Шостаковича. Сольные оркестровые эпизоды (в основном танцевальные), которые композитор трактует симфонически, контрастны по отношению к вокальным диалогам и ансамблям. Но постепенно действие оперы замедляется. Почти половина сочинения (условно — «вторая часть») — это монолог Бронзы. Здесь музыка становится открыто напевной, достигает большой мелодической выразительности и глубины. И опера приобретает черты монодрамы. Автор, по тонкому наблюдению музыковеда Г. Головинского, переходит, говоря кинематографическим языком, от панорамы к крупному плану. Более того, главный герой становится персонажем «от автора». В уста Бронзы вкладываются слова наиболее значимые и для самого композитора:

«Если бы не было злобы и ненависти, люди имели бы друг от друга громадную пользу и знали б такое счастье, что не видели даже во сне...
И тогда скрипка спела бы другие песни.

То были бы песни о счастье, которых Бронза не знал и не слышал даже во сне.

Герой другими глазами смотрит на окружающую его природу,

впервые видит вербу, вспоминает о ребенке, которого он забыл, и, наконец, перед самой смертью отдает скрипку бедняку-музыканту со звуочной фамилией Ротшильд.

Последний симфонический эпизод является эмоциональной и логической кульминацией этого яркого сочинения. В нем контрапунктически соединяются основные темы, и экспрессия музыки достигает своего апогея.

Оперное произведение находится в непростых взаимоотношениях со своим литературным первоисточником, который, превращаясь в либретто, подчиняется закономерностям музыкально-театральной драматургии. При этом композитор зачастую либо перерабатывает литературный материал, учитывая специфику и условность оперного жанра, либо выделяет в нем какую-нибудь духовно близкую ему проблему и развивает ее в сочинении; наконец, нередки случаи, когда композитор старается, насколько это возможно, не отступать от первоисточника.

А. Холминов в своей опере «Шинель», созданной по одноименной повести Н. В. Гоголя, идет по пути существенной переработки литературного источника.

«Шинель» — последняя и наиболее значительная из «Петербургских повестей» великого русского писателя — создавалась в Риме, куда Гоголь вырвался из душной атмосферы царской России в 1839—1841 гг.

Вскоре после смерти А. С. Пушкина Гоголь пишет из Рима Погодину: «Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло с ним. Мои светлые минуты моей жизни были минуты, в которые

я творил. Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина... Я тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшей и первою наградой. Теперь этой награды нет впереди! Что труд мой? Что теперь жизнь моя?..

Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего? не для того ли, чтоб повторить вечную участь поэтов на родине? Для чего я поеду? Не видал я разве дорогого сборища наших просвещенных невежд? или я не знаю, что такое советники, начиная от титулярного до действительных тайных!.. Непреодолимой цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я небесам лучшим, приветливее глядевшим на меня... Я бездомный, меня бьют и качают волны, и упираться мне только на якорь гордости, которую вселили в грудь мою высшие силы, — сложить мне голову свою на родине!

В повести «Шинель» Гоголь обнажил эти волновавшие его социальные контрасты столичного города, показал униженное положение «маленького человека», углубил «основной общественно-нравственный мотив других, более ранних, повестей, мысль о богатствах человеческого духа, не уничтоженных, а лишь глубоко спрятавшихся в самой глубине существования людшек, искаженных дурным обществом...» — отмечал литературовед Г. Гуковский в работе «Реализм Гоголя».

Сложному идейному замыслу повести Гоголя соответствует неоднородность ее внутренней

структуры. Рельефно выступает целая гамма оттенков комического. Уже с первых строк «Шинели» начинается «звучать» гоголевский юмор. Выбор имени героя проходит через ряд комических препятствий. И для описания «зрелой» жизни Башмачкина (при всей ее нищете и безысходности) автор не жалеет юмористических красок: «И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор».

В «Шинели» усиливается значение жанрово-бытового пласта, не игравшего существенной роли в предыдущих повестях петербургского цикла. Жизнь чиновников и мещан, их нравы, взаимоотношения — все описано подробно и достоверно.

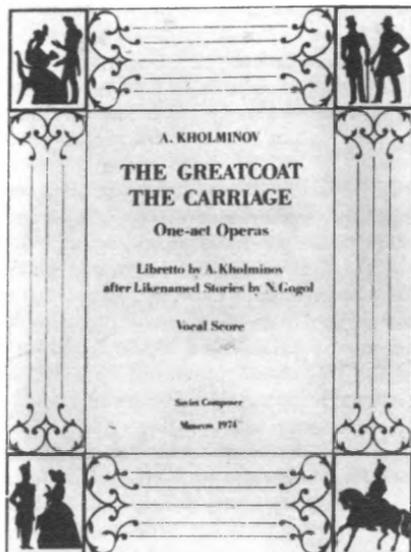
Над бытовым и комическим возвышается пласт поэтический. (Разумеется, такое членение в достаточной мере условно, однако оно существенно помогает понять «перевод» литературного сюжета на музыкальный язык.)

Ярчайшим признаком «поэтического» являются авторские отступления. В них концентрируются основные философские идеи, которые проходят через все творчество Гоголя. С точки зрения формы произведения эти отступления контрастируют с предыдущим текстом: авторский голос вторгается в нить повествования, разрывает ее. Происходит удивительная трансформация — писателю удается сказать такие слова,

чтобы перед читателем все предстало в другом виде.

«И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп; — существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый луч в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира».

По смыслу внутреннего развития «Шинель» Гоголя, говоря музыкальным языком, напоминает симфоническое произведение с синтетической кодой. В подобных случаях кода — не только итог, но и импульс для новой волны музыкального потока (это относится, например, и к «Эгмонту» Бетховена, и к симфониям Малера, Шостаковича). И действительно, финал повести Гоголя звучит мрачным апофеозом: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели, сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы, словом, всякого рода меха и кожи, какие только



Клавир опер А. Холминова «Шинель» и «Коляска»

придумали люди для покрытия собственной». Именно с этого эпизода фантастический элемент начинает играть главную роль, существенно расширяя представление о жанре произведения...

А. Холминов, сохраняя верность гуманистическим устремлениям великого русского писателя, выделил в опере одну из основных линий повести: собственно жизнь и страдания «маленького человека». Высветление этой сюжетной линии повлекло за собой изменение формы сочинения. Действие оперы развивается ретроспективно. Этот театрално-драматургический прием обостряет сюжет и дает возможность композитору как бы сталкивать между собой контрастные эпизоды.

Изменение формы сюжета повлекло за собой некоторое переосмысление образа основного

действующего лица. В опере Холминова действие ведется от первого лица. И мы почти все время слышим голос Акакия Акакиевича. Его музыкальная лексика включает в себя косноязычные реплики, недоуменные вопросы, жалобные восклицания, отрывистые речитативные фразы, доходящие иногда до выкриков.

В начале сочинения перед нами предстает умирающий, несчастный Башмачкин. Уже его первые слова: «Господи!.. Господи!.. За что?.. За что?.. Оставьте меня... Зачем вы меня обижаете!», — идущие через паузы на фоне реплик оркестра, — суть свидетельства происшедшей трагедии: в воспаленном мозгу Башмачкина возникают отголоски страшной сцены ограбления.

Постепенно «раскручивается» драма «маленького человека».

Развитие характера Акакия Акакиевича выявляется через контрастное сопоставление взаимоотношений его с окружающими персонажами. Свои индивидуальные приметы имеют и портной Петрович, и «значительное лицо». Петрович характеризуется нарочито грубоватыми вокальными интонациями. «Значительное лицо» очерчено «спесивыми» унисонами оркестра. Его ариозный монолог сопровождается маршеподобным ритмом аккомпанемента и доходит до устрашающих выкриков: «Да как вы смеете?! Вон! Вон! Вон! Вон!» — повторенных четырьмя. Ярко очерченные вокальные партии эпизодических персонажей не заслоняют от зрителя образа Акакия Акакиевича. От его лица ведется музыкальное действие и ему принадлежит главенствующая роль в опере. В сущности, опера — развернутый монолог Акакия Акакиевича, прерываемый жанровыми сценами, вновь и вновь возвращающийся к своим воспоминаниям об ужасном происшествии, чтобы поведать о несчастной доле «маленького человека». В этом смысле опера приобрела черты монологического спектакля.

Такой угол зрения позволил композитору глубоко раскрыть лирико-психологический аспект повести Гоголя. Отсюда та важная роль, которую играют в опере самостоятельные оркестровые эпизоды (традиция в советской музыке, ведущая начало от «Катерины Измайловой» Д. Д. Шостаковича). Симфоническое вступление вводит слушателя в скорбную и напряженную атмосферу. Экспрессивная музыка, звучащая непосредственно после сцены со «значительным лицом», обобщает

предыдущее развитие и является одной из драматургических вершин сочинения.

В опере почти нет сквозных музыкальных тем. В жанровых сценах, довольно определенно очерченных, за тем или иным персонажем закрепляются характерные интонационные обороты, называемые лейтхарактеристиками. Точная инструментовка, разнообразная фактурная техника, — все это способствует передаче разных душевных переживаний героя. Очень тактично вкрапливаются в оркестровую ткань вальсообразные интонации, передающие «блаженное» состояние Акакия Акакиевича, возвращающегося домой после вечеринки. В конце этой сцены, после жестокого ограбления, они уступают место буйной пляске — своеобразному апофеозу радости грабителей. А когда совершенно потерянный Башмакин мечется от квартального пристава к частному и к «значительному лицу», повторяющиеся шестнадцатые передают смятение чувств несчастного чиновника.

Завершается опера сценой оплакивания Акакия Акакиевича. Этой сцены в повести нет. Но музыкальная кода перекликается с кодой литературной. Смысл финала оперы — обобщение трагедии «маленького человека», символически отражающей трагедию всех «маленьких людей». Голос молящейся женщины на одной ноте повторяет одну и ту же фразу: «Упокой, господи, душу раба твоего». Раздаются удары погребального колокола, и эта нота, как эхо (или дождевые капли), много раз повторяется в оркестре, постепенно затухая...

Итак, как мы могли убедиться,

опера Холминова существенно отличается от литературного первоисточника. Композитор отобрал из повести Гоголя и интересно отразил в опере то, что было ему наиболее близко.

Музыка оперы всегда искренна, сердечна, выстрадана автором. В своем произведении А. Холминов следует завету М. П. Мусоргского, писавшего, что «с большой сцены надобно, чтобы речи каждого по присущей ему природе, привычкам и «драматической неизбежности» рельефно передавались в аудиторию, — надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого насущного дела и чтобы, вместе с тем, они были художественно интересны».

Как уже говорилось, одна из особенностей современного развития одноактных опер (кроме комических) — стремление композитора проникнуть в суть психологического конфликта, выявить внутренние глубинные пласты сюжета. Поэтому даже игровые оперы, в которых несколько персонажей, так или иначе тяготеют к монологичности. Композитор укрупняет и высвечивает основные черты характера главного действующего лица, у которого появляются протяженные сольные монологи.

В монооперах еще большая концентрация музыкального содержания, достигается она путем особого отбора сюжетов, материалом для которых часто служат дневники, письма, мемуары. Ясно, что для их музыкального воплощения необходимы особые театральные формы и, разумеется, новый выразительный музыкальный язык.

Рассмотрим три сочинения, в которых различными способами реализуется эта труднейшая форма камерной оперы. Это лирическая моноопера «Нежность» В. Губаренко с ретроспективно развивающимся действием; опера-монолог «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, имеющая номерное строение. И, наконец, моноопера Г. Фрида «Письма Ван Гога», в основу которой положена переписка художника Ван Гога со своим братом Тео.

Моноопера В. Губаренко «Нежность» — одноактное сочинение для высокого женского голоса и струнного оркестра (с флейтой, арфой и ударными), созданное композитором на собственное либретто в 1970 г. по «Письмам любви» А. Барбюса. Опера состоит из четырех сцен-писем женщины к возлюбленному, написанных через день, год, одиннадцать и двадцать лет после их разрыва. В последнем письме выясняется, что на следующий день после разрыва женщина покончила с собой. Письма же, ею оставленные, приходили к возлюбленному и постепенно готовили его к осознанию происшедшей трагедии. Литературному первоисточнику присущи черты символизма: неизвестно имя героини, ее возраст, социальное положение. О ее друге, кроме того, что он «маленький Луи», почти ничего не говорится. Неясно также, сколько времени продолжалась их связь, каковы причины разрыва и т. д.

Оперу «Нежность» можно представить как своеобразную сюиту из четырех контрастных частей-сцен, соответствующих настроению писем. Сквозь все произведение проходит вальсообразная, во

французском духе, тема. С нее начинается опера, затем она возникает в первой сцене при упоминании имени воображаемого адресата. После контрастной середины эта тема контрапунктически проходит в оркестре на слова героини: «И вот я начинаю тебе писать, я начинаю писать!..» Во второй сцене господствуют иные интонации, но основная тема не исчезает. Она постепенно вновь «вызревает» в оркестре, вызывая светлые вокальные образы: «Недавно я улыбнулась. Кому? Чему? Это был солнечный луч, мелькнувший на аллее. Он заставил меня улыбнуться».

Значение третьей сцены в драматургии оперы очень велико. В ней иллюзия умиротворенного состояния героини («не правда ли, я похожа на сон — прохожу совсем близко, но ко мне нельзя прикоснуться...») доходит до апогея. Здесь после динамичного и стремительного оркестрового вступления появляется еще одна вальсообразная тема. Она звучит как в оркестре, так и у солистки и придает музыке изящно-грациозный характер.

Все музыкально-драматургическое развитие оперы приходит к кульминационному состоянию, выраженному словом «нежность». Это слово здесь воспринимается не только в прямом, но и в метафорическом смысле. Не горе и разлука, не страдания и смерть, а нежность — доминанта отношения героини к своему возлюбленному. В оркестре в это время возникает основная тема оперы, тихая и проникновенная.

В финальной сцене, открывающей горькую правду, основная тема возвращает нас на двадцать

лет назад, к вечеру разлуки: «Это было вчера, это вчера мы расстались, это вчера ты рыдал в нашей комнате, зарывшись головой в подушку, ослабевший от горя, большой ребенок...» Черты обеих вальсообразных тем не только сближаются, но и получают новое психологическое освещение на фоне траурных аккордов оркестра. Речитатив солистки еще больше обнажает трагедию, происшедшую двадцать лет назад: «И вот я сегодня пишу тебе письма — те, которые ты получал, и кончаю это последнее...» Это — драматургическая развязка конфликта.

Вокальная партия пластично сочетает речитативно-декламационное начало с мелодическими обобщениями. В финальной сцене есть очень важный эпизод. Героиня сообщает, наконец, своему адресату: «Прошло двадцать лет с тех пор... как я умерла... Я покончила с собой после того, как мы расстались...» Женщине трудно «произнести» эти слова. Она запинаясь, как бы собираясь с силами, стараясь смягчить неожиданность страшного удара. И затем — мелодическое обобщение: «Я не могла и не знала, как жить без тебя».

Как и в других камерных операх советских композиторов, в опере Губаренко значительное место занимают самостоятельные оркестровые эпизоды. Из них наиболее значительны две «интерлюдии». Между первой и второй сценами — сосредоточенная, как бы погруженная в себя полифоническая музыка. Контрастна ей «интерлюдия» перед финальной сценой. Она приобретает значение музыкального моста между лирическим окончанием третьей

сцены и горькой правдой финала.

Особенностью драматургии оперы «Нежность» является ретроспективно развивающееся действие. Ретроспективность — одна из острых проблем современного музыкального театра. При заданной сложности спектакль не должен превращаться в цепь эпизодов, из которых ускользает основная, стержневая линия сюжета. Очень важно (и трудно!) найти необходимую меру соотношения между условным драматургическим приемом и реально развивающимся сценическим действием.

Мне пришлось видеть несколько театральных постановок оперы «Нежность», и, честно говоря, ни одна из них не была убедительна в раскрытии ретроспективного замысла автора. За время спектакля зритель привыкал к реальному существованию героини. У него возникало определенное отношение к ее чувствам, поступкам, несчастьевой судьбе. Зритель забывал, что «она — не она». И поэтому, когда в последней сцене героиня «произносила» роковые слова о своем происшедшем двадцать лет назад самоубийстве, становилось как-то не по себе.

Но я слушал эту оперу и в концертном исполнении, в зале Всесоюзного Дома композиторов. Там действие развивалось естественно и не приводило к такому парадоксальному итогу. В чем тут дело? В опере Губаренко обнаружилась одна тонкость, присущая моноопере как жанру. Она состоит в существенных отличиях восприятия произведения, звучащего в концерте, от произведения, поставленного в театре. Посетители концертов, радиослушатели — од-

ним словом, все те, кто воспринимает музыку* без видеоряда, как ни странно, имеют определенные преимущества перед театральными зрителями. Отсутствие «видимого изображения» настраивает восприятие на ассоциативную волну, дает простор творческому воображению слушателя. В этом случае нет сложностей для восприятия произведения, действие которого развивается ретроспективно.

Опера «Нежность» рассчитана как на театральную постановку, так и на концертное исполнение. На наш взгляд, при последнем — она выигрывает.

Проблема условности музыкального театра — мера условности, соотношение условности и реальности — чрезвычайно важна и актуальна.

«Специфика любого вида искусства, — пишет советский музыковед М. Друскин, — обнаруживается в свойственном ему коде информации. Он покоится на эстетической условности, которая для каждого из этих видов безусловна, как не подлежащая оспариванию конвенция, как молчаливо подразумеваемое соглашение. Разные степени и модусы условности в конечном счете отличают одну стилевую манеру от другой, один исторически сложившийся метод от другого. Но неизменным сохраняется специфически художественный «код». И в основе оперы лежит такая безусловная условность. Для тех, кто не усвоил ее «правил игры» (так, не усвоил или не хотел усваивать их Лев Толстой!), опера становится набором ничем не оправданных бессмыслиц, ибо сценическое действие должно в ней осуществляться посредством пения, да к тому же

пение сопровождается оркестром, что дополнительно вызывает сложный образный контрапункт.

На разных исторических этапах менялись степени и модусы этой безусловной условности оперы — то преобладала красота пения (бель канто) над содержательностью слова и оправданностью ситуаций, а то, наоборот, при выявлении драматического смысла текста и сценической действительности возрастала роль декламационной речитативности и оркестра. Но инвариантным оставался основной принцип кодирования оперы, неподобный с точки зрения обиходной практики: люди в пении беседуют, конфликтуют, размышляют».

Об этом хорошо сказал Б. Брехт: «... условность оперы заключается в том, что в ней используются рациональные элементы, привносятся черты достоверности и реальности, но все это тут же снимается музыкой. Умирующий человек реален. Но если он, умирая, поет, то вся сцена приобретает условный характер... Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность, под действием музыки, — в результате их взаимодействия возникает нечто третье, некое сложное единство, само по себе опять-таки совершенно реальное, способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой исходной реальностью, — тем больше наслаждения доставляет все в целом — мера наслаждения прямо пропорциональна мере нереальности».

Это очень емкая формулировка. Но что такое «мера нереальности»? И можно ли найти однозначный ответ на этот вопрос?

Обратимся к истории музыкального театра.

В 1935 г. Ленинградский Малый оперный театр поставил оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама». В. Э. Мейерхольд, руководитель постановки, писал: «Всякий, кто приступает к разработке плана сценической реализации «Пиковой дамы», должен взять эпитафию к пятой главе «Пиковой дамы», как эпитафию к повести Пушкина в целом. В этом эпитафие — ключ. Вчитайтесь:

«В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон — В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»

В этом эпитафие сочетание элементов вымысла и яви, то сочетание, которое в повести А. С. Пушкина так поражает читателя. Режиссеры прежних постановок «Пиковой дамы» показывали покойницу обязательно в саване... Графиню выдвигали эти режиссеры на каких-то площадках, заставляя ее появляться в том костюме, в котором она лежала в гробу, особо приспособляя свет к тому, чтобы показать: вот это — живые люди, а вот — явление того света, это — призрак... Эти режиссеры не хотели (или не умели) учесть, что театр обладает средствами показывать страшное очень наивно, очень просто. На сцене при простоте, при наивности выразительных средств страшное может прозвучать сильнее, а главное, оно, это страшное, становится страшным иного порядка».

В постановке Мейерхольда графиня своим появлением в белом платье на сцене создавала эффект театрально-страшного гораздо более сильный, чем все сценически-бутафорские трюки.

Этот пример ярко доказывает, что соотношение «вымысла и яви» в спектакле музыкального театра — тончайшая проблема, зависящая, кроме всего прочего, от мастерства, фантазии, вкуса тех, кто воплощает авторский замысел на театральных подмостках, прежде всего от режиссера.

Опера-монолог «Записки сумасшедшего» — первая советская моноопера по одноименной повести Гоголя. Написана она в 1964 г.

Это сочинение примечательно многим. Прежде всего подходом к литературному первоисточнику. Как и большинство современных оперных произведений, «Записки сумасшедшего» написаны на прозаическое либретто. Композитор, он же — автор либретто, сумел избежать театральных штампов и ходульности стихотворных оперных либретто и сохранить подлинный текст Гоголя.

Структурой гоголевской повести навеяна форма оперы. Для «Записок сумасшедшего» Гоголь избрал широко бытовавшую в его время форму дневника. И это подсказало композитору номерное строение оперы. Опера разделена на два акта, состоящих соответственно из шести и пяти номеров. Но по внутреннему смыслу — это две части «музыкального романа», представляющего единый поток развития. На это указывает и жанр — опера-монолог, предполагающий «непрерывность высказываний», так что в концертах она исполняется без перерыва. Поэтому мы считаем логичным отнести эту оперу к одноактным.

В первых, сравнительно небольших, номерах показана унылая жизнь петербургского чиновника.

Эти жанровые эпизоды, трактованные в иронически-гротесковом духе, постепенно уступают место протяженным и значительным сценам, в которых преобладают серьезные и глубокие интонации. Дома Поприщин «большей частью лежал на кровати», в департаменте очинивал «перья для его превосходительства», на улицах Петербурга глазел на баб да на извозчиков. В отличие от Акакия Акакиевича герой «Записок сумасшедшего» не так нищенствует. Он позволял себе роскошь держать кухарку, ходить иногда в театр. Поприщин, разумеется, человек довольно странный, но, в общем, заурядно нормальный.

И вдруг чиновничье сердце пронзает «стрела купидона». Он воспылил страстью к дочери генерала, «ее превосходительству». Эта любовь бессмысленна и, по сути дела, смешна. Вот как романтик из департамента представляет себе свое обращение к предмету страсти: «Ваше превосходительство, хотел я было сказать, не прикажите казнить, а если уж хотите казнить, то казните вашу генеральскую рукою».

Время от времени он понимает весь ужас своего положения. В его душе возникает сначала робкий протест, а затем и настоящий бунт. Поприщин мечтает быть генералом, чтобы все перед ним падали ниц, и генеральская дочь сама бы прибежала под венец, но вместо этого «становится» Фердинандом VIII, королем Испании, кончая свои дни в доме умалишенных.

В этой опере композитор использовал огромный арсенал вокальных художественных приемов: герой растерян — робкие

возгласы, «заплетающийся» речитатив; герой возбужден — амплитуда расширяется от говорка до отдельных возгласов и даже крика; нравственное прозрение героя вызывает вокальный образ — мелодическую кантилену широкого дыхания. Вокальному началу в опере отдается безусловное предпочтение перед инструментальным. В уста единственного персонажа вкладываются точные характеристики людей, его окружающих: чванливого и грубого начальника, писклявой и капризной генеральской дочки, ненавистного врага — «великого инквизитора».

Интонационное чувство помогло композитору, избегая фольклорных цитат, создать произведение, проникнутое мотивами и ритмами русского народного мелоса. В ткань сочинения умело вкрапливаются бытовые музыкальные элементы первой половины XIX столетия. Слышатся отголоски вальса, романса. Мечты Поприщина сопровождают ритмы мазурки. В разных сценических ситуациях появляются интонации протяжной колыбельной песни.

В драматургии оперы большую роль играет несколько арок и рефренов. Важнейшая арка — своеобразный мост колокольных звучаний, перекинутый из пролога в эпилог и создающий настроение одновременно возвышенное и скорбное. Повторяющиеся фразы: «совершенно никаких достатков» и «почему я титулярный советник» — рефрены, раскрывающие безысходное положение героя. Функция этих драматургических приемов двояка: с одной стороны, они способствуют единству формы оперы, имеющей но-

мерное строение, с другой — создают определенные настроения, возникающие всякий раз при появлении уже знакомого образа. Повторяющиеся музыкальные элементы приобретают значение лейтобразов (системой лейтмотивов композитор не пользуется).

Раскрывая внутренние пласты прозы Гоголя методом контрапункта, Буцко добивается глубины и неоднозначности прочтения повести. В этом проявилась сильная сторона Буцко не только как композитора, но и как драматурга. Он чувствует и внешний строй фразы, и ее внутренние подтексты, и место в общем потоке сценического действия.

Характер основного персонажа и в повести, и в опере развивается не последовательно, а как бы уступами, обнажая то ту, то другую свои грани. В повести этапы душевной драмы Поприщина отмечены изменением характера его дневниковых записей. Постепенная деформация дат записей, доходящая до абсурда, — свидетельство постепенно нарастающего безумия Поприщина.

Буцко не ищет прямых аналогий с литературным первоисточником. Да и вряд ли их можно достичь. И как? Писать все более «безумную» музыку? Оставаясь верным духу повести Гоголя, значительную часть оперы Буцко посвящает человеку странному, у которого «в голове ералаш», но, в общем, нормальному. Лишь с течением времени его охватывает безумие. И вот тогда совершается парадоксальное прозрение в сердце этого несчастного человека. Он начинает постигать ужас всей окружающей его жизни, всю

С. Яковенко исполняет
«Записки сумасшедшего»
Ю. Буцко



ее лживость и продажность. «Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!» — восклицает недавно еще заурядный и вроде бы вполне смиренный чиновник. Вот здесь-то и происходит трагический слом — внезапно мысли героя, гневные и выстрадавшие, теряют связанность и логику. Музыкально отображая этот психологический «рубикон» героя, Буцко переводит все музыкальное действие в сферу гротесковую, так как ищет не аналогий, а соответствий литературному первоисточнику. Музыкальная считалка, как это ни странно на первый взгляд, точнее передает состояние полубезумного бреда, чем музыка открыто патетического звучания. Вот окончание этой сцены:

А всё оттого,
 что ёсть под языком —
 ма́ленький пузырек,
 а в нём живёт —
 ма́ленький червячок,
 его изго́товляет
 какой-то цирю́льник,
 кото́рый живёт
 в Горóховой у́лице
 и хо́чет по све́ту
 ве́ру Магоме́та
 — ра́с
 про
 стра
 нить!

Здесь композитор музыкально ритмизует гоголевскую прозу. И этот прием проходит через все сочинение: в основную музыкальную ткань, написанную на прозаический текст, вкрапливаются «стихотворные островки». Вначале они почти незаметны, но исподволь, подсознательно готовят слушателя к восприятию финала оперы, где музыка написана на

прозу, ритмизованную самим Гоголем, звучащую, как белые стихи.

«Спасите меня! возьмите меня! — восклицает Поприщин, и в этом восклицании слышится голос души великого русского писателя. — Дайте мне тройку быстрых как вихрь коней! Садись, мой ямщик, звени мой колокольчик, взвейтесь кони и несите меня с этого света». В этой прекрасной прозе композитор нашел все, что необходимо для выражения самых глубоких и сокровенных человеческих чувств.

В финале оперы возникает редкое единство музыкального материала с литературным. Буцко удается выразить (не только словами или звуками, а еще чем-то таким, что составляет тайну воздействия музыки) самые сокровенные гоголевские мысли о человеческом несчастье и человеческом страдании. Начинающийся трогательным мотивом колыбельной, финал в своем непрерывном динамическом развитии доходит до трагической кульминации. Речитативность уступает место мелодии — выразительной, широкого дыхания. Своей глубиной и высокой поэзией она возвышается над повседневностью, унося слушателя в мир бескрайних просторов, крестьянских изб, тройки с колокольчиками.

Преображенная музыка поет голосом духовно перерожденного человека. Еще недавно, будучи в здравом рассудке, тривиальную песенку он принимал за стихи Пушкина, и горизонт его интересов «был замкнут несколькими улицами Петербурга». А сейчас безумный, он поднимается до трагедийных высот, и его страдания воспринимаются как страдания

очень многих — тех, кто беззащитен, кого можно безнаказанно мучить и оскорблять.

В конце оперы, так же как и в конце повести, появляется образ тройки — один из исконных образов классической русской литературы и музыки. Герой оперы, так же как и герой повести, стремится убежать, улететь, исчезнуть из мира, причинившего ему столько страданий. Он рвется сердцем «далее, далее, чтоб не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане...»

Музыку трудно пересказывать словами. Тем более в случаях, когда она удивительно раскрывает дух поэзии. Поэтому мы рассчитываем на воображение читателя, которое поможет ему перевести литературные образы в музыкальные.

Мечта о стране красоты и вдохновения открылась душе Авксентия Ивановича Поприщина. Ей открылась и картина народной Руси: «Вон и русские избы виднеются. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном?» Уж не стихи ли это, совсем настоящие стихи? И синеющая даль — как у Жуковского, навсегда оставшегося для Гоголя образцом поэтичности и возвышенности, и мысль о матери, о которой Поприщин не вспоминал ранее, и образ женщины под окошком в окружении русских изб — все ведет нас к мелодии народности и душевной глубины.

Затем возникают страки, подобные народному причитанию. В эту последнюю минуту крик безумца становится плачем народной ду-

ши: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку, посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на светел его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!» — а затем жуткая заключительная фраза, усмешка безумия: «А знаете ли, что у французского короля (или алжирского бая) шишка под самым носом?» И опять вопли: «ему нет места на светел его гонят!» — уже звучат обобщенно.

Композитор опускает последнюю «сумасшедшую» реплику Поприщина, усиливая этим основное музыкальное настроение, возвышенное и скорбное...

Все одноактные оперы, которые мы рассматривали до сих пор, были сюжетными. Они написаны на либретто по конкретным литературным произведениям. Моноопера же «Письма Ван Гога» написана Г. Фридом в 1975 г. на подлинный текст писем Винсента Ван Гога к брату Тео.

«Если когда-нибудь и был художник, не похожий ни на кого, оторванный от всего, что ему предшествовало и что его окружало, то это именно Ван Гог... Поэтому и к творчеству Ван Гога необходимо подходить без всякой предвзятости, учитывая, что он принадлежит одной лишь традиции — той, которую создала его непреодолимая воля», — пишет итальянский искусствовед Вентури.

Бывает, что человек выходит из концертного зала, потрясенный величием музыки. Свои ощущения ему не хочется выражать словами. Он молча возвращается домой, еще и еще раз вспоминая какие-то прекрасные или траги-

ческие моменты недавно услышанного. Нечто подобное испытываешь по прочтении писем Ван Гога. Возникают различные ассоциации: жизненные, поэтические, философские...

Вспоминается письмо А. Шенберга, написанное Г. Малеру под огромным впечатлением от его Пятой симфонии: «Я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной... Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасами и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой...

Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину...»

Ценность писем Ван Гога состоит в том, что они отражают внутреннюю, скрытую от мира сторону его творческого процесса, сложного, полного вдохновенных взлетов и мучительных исканий. В этом уникальном эпистолярном документе как в зеркале отражается неповторимая личность художника.

Использование документа как основы музыкального произведения — черта, характерная для творчества Г. Фрида. Свою первую одноактную оперу композитор написал по мотивам дневника голландской девочки Анны Франк, погибшей в фашистском концлагере. Опера, получившая широкую известность у нас и за рубежом, так и называется «Дневник Анны Франк».

Г. Фрид, он же автор либретто, не ставил своей целью пересказывать музыкальным языком биографию Ван Гога и «описывать

в звуках» его картины. Основная тема монооперы — внутренний мир художника, его творчество, его поиски духовных истин.

Сочинение несомненно. С литературной точки зрения ряд эпизодов можно было бы расположить в ином порядке без ущерба для целого. Но моноопера развивается на основе музыкальных закономерностей и подчиняется только им. Драматургия «монтажа кадров» в моноопере определяет внутреннюю структуру произведения: ряд эпизодов, в основном вокальных, следует как бы от общего плана к крупному и затем достигает наибольшей силы эмоциональной выразительности в самостоятельных инструментальных эпизодах-обобщениях. В моноопере «Письма Ван Гога» господствует состояние сосредоточенной созерцательности, которому контрастирует драматически напряженная экспрессивность.

Номерное деление в моноопере отличается от подобных структур упомянутых ранее произведений. Здесь каждый номер имеет свое название и отражает определенное душевное состояние героя.

В моноопере есть целый ряд упоминаний о событиях, людях, картинах. Рассказ о замысле картины «Едоки картофеля» (№ 4), «Ночное кафе в Арле» (№ 14), совместное житье с французским художником Гогеном (№ 13). Пребывание в Антверпене (№ 7) — красочная сцена, своеобразная интермедия между двумя психологически насыщенными номерами — «Размышлением» и «Разговором с Кристиной», подругой художника. Название кульминационной 17-й сцены аналогично названию

автопортрета художника «Человек с отрезанным ухом». После ссоры с Гогеном Ван Гог в припадке безумия отрезал себе ухо. Это — один из самых драматических «крупных планов» монооперы, где выразительность и экспрессивность вокальной партии сочетаются с самостоятельной линией ансамбля.

В «Письмах Ван Гога» своеобразно преломилась идея монооперы как жанра. Единственный исполнитель вбирает в себя целый мир, он призван выразить образ художника-творца, а не конкретного человека, с определенными чертами характера и линией жизненного поведения. Любовь, страдания, материальные лишения, озарения творчества — вехи жизни Ван Гога для слушателя символизируют нелегкий путь художника.

Для музыкального воплощения своего замысла композитор выбирает такие средства, которые способствовали бы выявлению внутренних, существенных черт духовного мира художника. Одним из главных средств является выразительная вокальная партия.

Картина «Крестьянское кладбище» (№ 12) отличается «повествовательными» интонациями, простыми по структуре, но исполненными внутреннего чувства: «Сегодня отправил тебе картину «Крестьянское кладбище». Крестьяне уходят на покой в те же самые поля, которые они вспахивают всю жизнь. Какая простая смерть и погребение — холмик земли, деревенский крест и больше ничего. Разрушаются вера, религия, но крестьяне живут и умирают с той же неизменностью, расцветая и увядая, как трава и цветы, растущие

здесь на кладбищенской земле».

Спокойное течение вокальной линии и лаконичное, с грустными бликами валдайских колокольчиков сопровождение создают настроение «вечного покоя» природы и созерцательного раздумья художника.

Предельно контрастна 17-я сцена — «Человек с отрезанным ухом». Вначале герой как бы «накапливает» внутри себя эмоциональный заряд: «Здесь жители заявили, что я — человек, не имеющий права жить на свободе... И вот уже много дней я сижу у одиночке под замком и присмотром слугителей. Ударом обуха оказалось для меня то, что здесь так много подлецов, способных броситься на одного, да еще большого человека». Затем следует описание припадка безумия: «Ничего ведь особенного не случилось. Просто, как это бывает у художников, нашло временное затмение, поскольку была перерезана артерия». И наконец, в самом конце картины дается гротесковый эпизод: «Я подарил Гогену на память натюрморт, который возмутил полицию Арля. На нем изображены две копченые селедки. А «селедками» ведь именуют жандармов». Вокальная партия этого эпизода не сразу разрастается до кульминационного фортиссимо. Вначале она как бы затихает, переходя на выдержанные ноты, затем на говорок, и только в конце, когда герой сравнивает «селедки с жандармами», происходит психический слом. Пение, доходящее до высшей точки напряжения, переходит в крик, а голос согласно авторской ремарке взлетает к точно не фиксированному «возможно более высокому звуку».



Конверт грамзаписи одноактной оперы «Белые ночи» Ю. Буцко

Избирая для монооперы ансамбль, а не оркестр, композитор еще раз доказывает свое стремление избегать стереотипов во всех компонентах сочинения. Ансамбль придает звуковому колориту произведения особую «камерность», с ее тонкостью, отточенностью деталей, сольными фразами инструментов. Многокрасочна палитра ансамбля, небольшого по составу, но изысканно выразительного. Это — струнный квартет, кларнет, контрабас, фортепиано и два исполнителя на многочисленных, интересно подобранных ударных инструментах, среди которых набор валдайских колокольчиков, издающих высокие, чистые звучания, и коровий колокольчик с его характерным тембром, корейские коробочки, глубиной тона проби-

вающие даже симфонический оркестр, и, наконец, латиноамериканские боинги и традиционный «благородный» там-там.

Согласно авторскому замыслу этот ансамбль должен быть сопричастным сценическому действию: иногда исполнители меняют инструменты, а в картине «Едоки картофеля» на фоне солирующего кларнета остальные музыканты играют на ударных.

Однако ансамбль извлекает не только прозрачные и нежные звучности. В кульминационных местах благодаря мастерству композитора он достигает масштабных и впечатляющих оркестровых звучаний.

Самостоятельные инструментальные эпизоды («крупный план» монооперы) продолжают линию трансформаций душевных состояний художника. Они переносят слушателя в сферу высокого музыкального созерцания, апеллируя к его фантазии и внутреннему чувству. Такова «скорбная музыка», исполняемая только струнным квартетом. «Колыбельная» (№ 15) — под этим названием известно несколько вариантов картины, на которой изображена жена почтальона Рулена. В ней композитор обобщенно выразил свои музыкальные впечатления от картины Ван Гога.

Финальная, 20-я сцена монооперы — «Желтое солнце». Горький итог жизненного пути великого художника, непонятого современным ему миром. На фоне прозрачного аккомпанемента ансамбля естественно и бесыскусно-просто звучит прощание художника с братом, с природой, с творчеством. «Я написал картину «Бескрайние хлеба под пасмурным небом»... В ней я выразил

чувство предельной тоски и одиночества. И сам я как путник бреду куда глаза глядят без всякой цели...»

Заключительную фразу исполнитель поет пианиссимо, как бы фальцетом: «Везде надо мной дивно синий небосвод и солнце струит сияние светлого желтого цвета...»

Одноактная комическая опера

Комическое начало присутствовало в развитии одноактной оперы с момента ее возникновения, начиная с первых флорентийских опер. В XVIII столетии в итальянской «орега виффа», в немецком зингшпиле мы также находим много примеров одноактных сочинений. Строение этих произведений было номерным: арии, дуэты, ансамбли (в зависимости от числа участников) чередовались с речитативами или разговорными диалогами. По такому принципу написаны, к примеру, многие светские кантаты И.-С. Баха. Некоторые из них, в частности кантата № 201 «Состязание Феба и Пана», имеют подзаголовок «Dramma per musica». Что подобная музыкальная структура была характерна для того времени, свидетельствует и написанный в жанре комической оперы зингшпиль двенадцатилетнего Моцарта — «Бастьен и Бастьенна».

Обратившись к XIX столетию, мы видим, что и здесь среди немногих одноактных сочинений преобладала именно комическая опера, привлекающая многих знаменитых композиторов своим демократизмом, незамысловатыми, но остроумными сюжетами,

разнообразием (от фарса до оперетки) форм. «Брачный вексель» Россини, «Колокольчик» Доницетти, «Ключ на мостовой» Оффенбаха — эти и многие другие одноактные оперы прочно вошли в репертуар музыкальных театров, не утратив и сегодня своего очарования.

До сих пор мы подробно не останавливались на важном понятии современного искусства — традиционности. В связи же с разговором о комической опере сделать это нам представляется необходимым, так как одноактная комическая опера в основе своей традиционна. Создатель одноактной комической оперы «Мавра» по мотивам поэмы Пушкина «Домик в Коломне» И. Стравинский в «Музыкальной поэтике» пишет: «Настоящая традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; наоборот, это живая сила, тонизирующая и информирующая настоящее. В этом смысле верен парадокс, шутивно утверждающий, что все, что не является традицией, есть плагиат...»

Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжается. Она как фамильная драгоценность, наследство, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передать потомству... Это чувство традиции, являющееся природной потребностью, не следует смешивать с желанием, появляющимся у того или иного композитора, утвердить свое родство с каким-нибудь из мастеров прошлого, тягу к которому он в себе ощущает.

«Музыка «Мавры», — далее пишет он, — находится в традиции

Глинки и Даргомыжского. Я ни в малейшей степени не собирался обновлять эту традицию. Я хотел только, в свою очередь, испробовать силы в этой живой форме оперы-буфф, так хорошо подходившей для поэмы Пушкина и легкой в ее основу. «Мавра» посвящена памяти этих авторов, хотя никто из них, я уверен, не признал бы закономерным такое проявление основанной ими традиции по причине новизны языка, которым говорит моя музыка столет спустя после созданных ими моделей».

Кстати сказать, поэма А. С. Пушкина тоже в некотором роде традиционна. Она, как отмечает видный советский пушкинист Б. Томашевский, «написана в форме английских шуточных стихотворных повестей в октавах, отличающихся обильными отступлениями от главной нити повествования».

Сюжет в таких произведениях является, как правило, большим или меньшим поводом для высказывания достаточно серьезных мыслей, однако в шутивно-непринужденной форме. Так, в «Домике в Коломне», созданном в исключительно плодотворную пору болдинской осени 1830 г., Пушкин говорит, в частности, о сути и смысле поэзии, о формах стихосложения, о бедности и богатстве, о счастье и несчастье.

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в
забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на
славу!

Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Большинство современников Пушкина из-за парадоксальной формы поэмы не поняли ее, сочтя не более чем странной шуткой: сюжет, доведенный почти до абсурда, отступления, не имеющие никакой связи с сюжетом, манера изложения ироническая, на грани пародии, но нигде ее не преступающая.

Еще мы хотели бы отметить удивительную пластичность стиха в его переходах от одной темы к другой. Или, говоря музыкальным языком, — модуляции по принципу сопоставления тоналностей.

Усядся, муза; ручки в рукава,
Под лавку ножки! Не вертись,
резвушка!

Теперь начнем.— Жила была вдова,
Тому лет восемь, бедная старушка,
С одною дочерью. У Покрова
Стояла их смиренная лачужка.
За самой будкой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

Замечательная особенность «Мавры» состоит в том, что Стравинский не искал музыкальных эквивалентов поэме Пушкина. Если у Пушкина, к примеру, девушка поет «жестокий» романс «Стонет сизый голубочек», то это не значит, что Стравинский в опере будет цитировать мелодию романса. Он находит современную аналогию стилю «жесточкого романса», бытовавшему в конце XVIII — начале XIX столетия. (Это — как при переводах комедий Шекспира. Лучшие переводчики находят в современном русском языке такие афористические выражения, которые больше соответствуют духу шекспировского времени, чем дословный перевод.)

Стравинский из интонации мещанской сентиментальной и уда-

лой цыганской песни, «жестокого» романса, признаний и восклицаний создал, как писал Б. Асафьев, живую буффонаду «на фоне быта, воскрешенного выдающимся стилистом, но не в рабски-стилизованном виде, а в конструктивно-реалистическом современном песке».

«Мавра», одноактная опера, посвященная памяти Пушкина, Глинки, Чайковского, была написана И. Стравинским в 1921 г. При составлении либретто (автор — Б. Кохно) использованы наброски, архивные записки Пушкина и отдельные строфы «Домика в Коломне». Вот сюжет оперы: дочь приводит в дом «предмет своей страсти» — гусара, переодетого женщиной. В конце концов обман раскрывается и мнимая кухарка с позором изгоняется...

Начинается опера увертюрой, в которой проходят основные темы сочинения. Уже в увертюре проявляется то, что композитор называет своей природной симпатией «к комплексу мелодических тенденций, вокальному стилю» русской оперы первой половины прошлого столетия. Наряду с этим увертюра имеет своеобразный колорит (созданный свистящими духовыми инструментами), сочетающий хоральные звучности с резкими аккордами и ритмическими оборотами, свойственными городским песням.

Увертюру сменяет сцена Параша. Девушка поет песню: «Друг мой милый, красно солнышко мое», выдержанную в традициях сложившейся в доглинкинской русской опере песни-арии. Мелодия, звучащая на фоне повторяющихся фигур сопровождения, все время как

бы разбивается «ритмическими придыханиями», синкопами, акцентами. Песню девушки то и дело прерывают «полные страсти» реплики темпераментного гусара (в традициях цыганской гитарной песни).

Следующая сцена — иная интонационная сфера. Секвенционные мелодические построения воскрешают музыкальные образы ларинского дома из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Но «онегинские интонации», перенесенные на другую музыкальную почву, звучат парадоксально.

После диалога матери и дочери следует глубокомысленный монолог матери, воздающей хвалу «покойнице-стряпухе». На фоне острых, трагических аккордов меди звучит мелодия распевного характера: «Нет, не забыть во веки мне покойницу. Стряпуха Фекла чинила платы при огне, у печки полыхавшей окла, вела покупки и была приветлива и весела». Парадоксальность творческого мышления Стравинского проявляется в сочетании несочетаемых на первый взгляд вещей. Простые мелодические линии зачастую гармонизируются «фальшивыми» базами или неоклассическими фигурациями в духе Баха.

«Сознательно подчеркнута банальность, прозаичность материала, — пишет в книге «Игорь Стравинский» М. Друскин, — сочетаются с «неправдоподобным» нарушением привычной логики музыкального развития этого материала, в чем и заключается оппозиция к романтической опозитизации быта. Такой эффект создается путем сдвигов ритмических акцентов, несовпадения ме-



Клавир оперы И. Стравинского
«Мавра»

лодии и гармонических функций сопровождения к ней, неожиданного, «не к месту», использования тембров, регистров и т. д.»

После сцены-беседы матери и соседки о необходимости держать в доме прислугу идут две центральные развернутые сцены. Параша использует домашнюю ситуацию и вводит в дом переодетого гусара под видом кухарки Мавры. Мать, соседка, Параша и «кухарка» дружно воздают должное усопшей Фекле: «Покойница Феклуша служила нам усердно десять лет». Это — знаменитый квартет, в котором голоса как бы «дополняют друг друга», создавая некий джазовый эффект (что отмечал впослед-

ствии и сам И. Стравинский).

Наконец, девушка и гусар остались вдвоем. Следует большой любовный дуэт. Герои по-разному радуются долгожданной встрече. Параша: «Василий, милый, какая радость!» Гусар: «Да, мой свет. Одна из боевых побед удача нынешняя». Вновь появляются интонации и ритмическое сопровождение, знакомые по начальной песне Парашаи. В середине дуэта в музыке возникают нотки драматизма, герои воодушевлены единым любовным порывом, но вскоре музыка затихает, сменяется затаенными вальсированными звучаниями, своего рода любовной нирваной. И снова «онегинские интонации» — появилась мать. Она прерывает любовную идиллию и уводит Парашу.

Гусар Василий остается один... Солирующий тромбон заводит мелодию в духе «жестокого» романса. Ее подхватывает солист. «Я жду, я жду покорно», — поет пламенный гусар, и глоссандо тромбона, напоминая голоса ночных птиц, вторят чувству истомленного ожиданием сердца. Затем гусар садится бриться... А далее — «Конец рассказа можно угадать»: под душераздирающие вопли Парашаи, выкрики соседки Василий покидает поле несостоявшейся любовной битвы.

В «Мавре» есть два основных стилистических пласта. Внешний, остроумно-изысканный, с целым рядом как будто знакомых интонаций, и внутренний, серьезный, глубоко продуманный. Внутренний пласт свидетельствует о принципиальных творческих поисках того периода. Как уже отмечалось, Стравинский стремился возродить в «Мавре» традиции оперы-буфф.

«Мавре» предшествовала работа над «Пульчинеллой» — представлением на темы Перголези, классика итальянской комической оперы XVIII столетия. «Пульчинелла, — вспоминал Стравинский, — была моим крещением, благодаря которому сделались возможны все мои последующие сочинения». И дальше, развивая мысль о направлении своих поисков, композитор писал: «Конечно, это был взгляд назад... но также и взгляд в зеркало». Через зеркало настоящего композитор начал смотреть на музыкальное искусство прошлого. В творчестве И. Стравинского начала 20-х годов совершался постепенный поворот к классицизму. «Мавра» была одним из переходных произведений: хотя оно еще прочно связано с первым «русским периодом», но в нем уже слышны звуки «неоклассических труб».

Опере Стравинского «Мавра», принципиально традиционному произведению, присущи черты, ставшие характерными для одноактных комических опер XX столетия. Связаны они прежде всего с использованием разнообразных видов комического — юмора, пародии, гротеска. Юмор органически свойствен комической опере. В «Мавре» среди многих примеров использования юмора наиболее выразительным, пожалуй, является тот эффект, который создается начальной песней («Друг мой милый, красно солнышко мое»...). Музыкальная «технология» этого юмористического эффекта — несоответствие мелодической линии (в духе городских песен времен пушкинской поры) и фактуры аккомпанемента («косой дождь», по Б. Асафьеву). В любовном дуэте

Параши и Василия, где утрировано передаются придыхания сентиментального шепота, комическое выступает в форме пародии. Пародийным является прием перенесения широко известных мелодических элементов или гармонических комплексов в другую среду, резко контрастную по отношению к той, из которой их «перенесли». Онегинские интонации, мотивы итальянских опер, русских романсов и песен, перенесенные на другую музыкальную почву, воспринимаются как пародия.

Ложнопатетический монолог гусара Василия (персонажа, образ которого значительно более разработан в опере, чем у Пушкина) написан в стиле «жесточкого» романса. Звучащий на фоне резких аккордов меди, а затем — глissандо солирующего тромбона, он является ярким примером гротескового сближения контрастов.

Юмор, пародия, гротеск — черты, свойственные комической опере XX столетия как жанру, характерны и для одноактных комических опер советских композиторов.

Разберем три сочинения, написанных в 1969—1978 гг. В каждом из них композиторы трактуют жанр по-своему, тяготея то к лирическому, то к пародийному началу.

Развитие советской комической одноактной оперы идет по трем основным путям.

Первый путь продолжает традиции отечественной и зарубежной комической оперы прошлого столетия, насыщая музыку современным содержанием (Холминов, «Коляска»).

Второй, более радикальный,

заключается в «преодолении», в своеобразном «отталкивании» от сложившихся традиций жанра комической оперы. В этом случае воссоздается внешняя рамка классической формы при резко контрастном музыкальном содержании (Банщииков, «Любовь и Си-лин»).

Третий путь рассматривает комическое под двойным углом зрения. В результате чего рамки жанра (включающие и лирико-драматические элементы) значительно расширяются (Вайнберг, «Леди Магнезия»).

В опере Холминова «Коляска» жанр комической оперы развивается в традициях русского советского оперного искусства: сквозное сценическое действие; индивидуальные музыкальные характеристики, найденные для основных сценических персонажей; речитатив, передающий изгибы человеческой речи; симфонизация жанра, идущая от творчества Д. Шостаковича.

Вместе с тем в симфонических эпизодах, которыми заканчиваются картины оперы, получают оригинальное, современное продолжение традиции оперы-буфф. Вместо классических финальных ансамблей — развернутые мимические и танцевальные сцены.

Опера «Коляска» написана по одноименной повести Гоголя. «Коляску» исполняют в концерте и ставят в музыкальном театре в один вечер с оперой «Шинель». Оперы дополняют друг друга по принципу контраста. Но это единственное, что их объединяет. Сочинения помечены автором под разными опусами, что является признаком их самостоятельности. Кроме того, оперы независимы по всем музыкальным параметрам

(тематизму, структурам изложения и т. д.), поэтому мы рассматриваем их отдельно друг от друга.

«Коляска» — одна из наиболее простых по форме повестей Гоголя, без авторских отступлений, философских обобщений. Однако в этом произведении заключена целая гамма оттенков комического.

Сюжет «Коляски», как известно, похож на анекдот. Генерал, любитель лошадей, мечтает о коляске. У одного из его партнеров по карточному поединкам помещика Чертокуцкого есть «чрезвычайная коляска настоящей венской работы». Хлебосольный помещик приглашает генерала с офицерами отобедать у него и посмотреть коляску. Но, напившись, забывает о приглашении. Когда генерал с офицерами подъезжают к его дому, он в шлафроке и ночном колпаке прячется в коляску, где его и застают приехавшие гости.

Опера Холминова состоит из двух картин. Она точно воспроизводит события повести. Первая картина («После обеда генерал и его гости беседуют») начинается оркестровым вступлением. При сквозном развитии действия характеры героев раскрываются в речитативах и коротких образных монологах. Генерал — важный, спесивый, но не очень умный. Речь его все время перебивается вздыханиями: «Проклятый городишко, нет порядочной конюшни... Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная». Мысли генерала рождаются с трудом. Произносятся слова, генерал как бы переваливается со слога на слог.

Музыкальный образ Чертокуц-

кого включает ариозные построения, речитативы с преувеличенно сладкими каденциями. В лирическом ариозо, юмористически пересмысливающим интонации романсовой лирики Чайковского, Чертокуцкий предстает весьма милым. Свою нежность он выражает «сладостным голосом».

Вторая картина оперы «Господский дом в имени Чертокуцкого» — своеобразная сельская пастораль. Идиллические звучания струнных, виброфона, «кудрявые» фиоритур хозяйки дома (колоратурное сопрано в высоком регистре) создают юмористически-буколическую картину. Удивительно точно найдено соотношение виртуозных колоратурных фиоритур «терпких» ладовых оборотов, изящного оркестрового сопровождения и текста: «Как сладко спит мой пульпультик. Как сладко спит, как сладко спит». Почти одни и те же слова распеваются на разные лады: и стаккатными взлетами, и плавными скольжениями от звука к звуку.

Утрирование динамических контрастов — классический драматургический прием, свойственный и современной комической опере. Так, в «Коляске» — идиллическая пастораль прерывается ударными, имитирующими цоканье копыт. Виртуозные пассажи сменяются плаксивыми интонациями, плавные переходы — возгласами, повторами одного и того же слова, скороговоркой (исконным приемом комической оперы). Испуганная хозяйка зовет к спящему мужу: «Ах! Боже мой! Экипажи... Генерал... с офицерами!.. Неужели это к нам?.. Ах! Боже мой! В самом деле, они повертели на мост. Вставай, вставай, вставай скорее!.. Вставай,

пульпультик, слышишь ли? Гости!»

Большое значение в драматургии оперы имеют самостоятельные оркестровые эпизоды: два пейзажа — вступления к картинам (юмористически-танцевальный и лирически-созерцательный) и два финальных фрагмента. Финал первой картины — развитая fuga, изображающая карточную игру. Финал всей оперы — своеобразное симфоническое скерцо. В стремительном темпе музыки, в гротесковом сочетании плясовых интонаций, ритмов марша, канкана, галопа происходит смещение реального и фантастического, бытового и условного.

Среди произведений, написанных в гоголевские сюжеты, привлекает также внимание комическая опера ленинградского композитора Г. Банщикова «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В этом сочинении, как пишет музыковед Л. Данько, композитор «стремится воссоздать бытовую мелодию средствами лирико-комической оперы в духе Р. Штрауса. В ней велика роль оркестровой выразительности, коротких острохарактерных лейтмотивов, тембровой драматургии. Но вместе с тем композитор обращается и к цитированию народной украинской песни, которая является как бы символом определенных черт характера обеих персонажей, колоритно разработанных Гоголем. Сочетание национально-конкретного с общеевропейским в музыкальном языке и композиции комической оперы Г. Банщикова заметно выделяет ее среди других произведений того же жанра, соз-

данных в недавнее время».

Другая опера Банщикова «Любовь и Силин» воскрешает модель классической оперы-буфф в ее современном пародийном звучании. Сюжет оперы крайне прост: в губернский город попадают заезжие гишпанцы. Предводитель дворянства Силин влюбляется в гишпанку Ослабеллу и этим наносит оскорбление генеральше Кислозвездовой. В результате возникает много неурядиц. Сочинение состоит из 18 номеров. Сольные арии и монологи чередуются с речитативами и ансамблевыми сценами. По ходу сценической ситуации появляются речевые вставки чтеца. В опере присутствует целый арсенал штампованных оперных аксессуаров — превращений, обманов, разоблачений — разумеется, в пародийной трактовке.

В пародийном освещении даны основные элементы классической оперы: арии, дуэты, ансамбли. Так, блестящая «выходная ария» классической оперы приобретает пародийную окраску из-за несоответствий музыки и текста, реминисценций интонаций популярных опер и симфоний. В дуэтах и ансамблях нарочито смещается жанр: на приземленный бытовой текст пишется ложноромантическая музыка, и, наоборот, выпрешенный текст положен на бытовой музыку.

Ария дона Мерзавца, написанная в ритме болеро на известные (несколько измененные) стихи Козьмы Пруtkова, — пародийная реминисценция «испанских романсов» Глинки, Даргомыжского и других композиторов первой половины XIX столетия.

Тихо над Альгамброй,
Дремлет вся натура.

Дремлет замок Памбра,
Спит Экстремадура.
Дайте мне мантилью;
Дайте мне гитару;
Дайте Инезилью,
Кастаньетов пару.

В ариозо Силина композитор разрывает отдельные строки текста, растягивает слоги, давая их в романтически-приподнятых интонационных оборотах. «Дева юга! Пред тобою... бездыханен я стою: взором адским, как стрелую... ты пронзила грудь мою».

В дуэте Ослабеллы и Силина «Шея девы — наслаждение» композитор добивается комического эффекта несоответствием эмоциональной музыки романсового склада явно пародийному тексту. Иронический текст возносится до вершин лирического любовного дуэта. «Кто тебя, драгая шея, — поют в экстазе Ослабелла и Силин, — мощной дланью обоймет? Кто тебя дыханьем грея, поцелуем пропечет?»

Действие оперы развивается по парадоксальным законам гротеска. В кульминационном месте комедийного дуэта звучит тема судьбы из 4-й симфонии Чайковского.

Голос чтеца, который в списке действующих лиц помечен как «Голос из оврага», еще более подчеркивает фарсовость ситуации: «Пение прерывается шумом за кулисами. Силин и Ослабелла смотрят по направлению шума. Через несколько времени Кислозвездова пробегает через сцену, держа на своем плече, как какое-нибудь бревно, дона Мерзавца. Он машет руками и ногами. Вскоре Кислозвездова показывает с ношею в горах».

Заметим, что в концертном исполнении речевые вставки

производят сильное впечатление неожиданностью появления и парадоксальностью содержания.

Партия Кислосветозвездовой содержит несколько пародийных приемов. Немая генеральша то ли из-за страсти к дону Мерзавцу (заезжему гишпанцу), то ли по каким-то другим причинам неожиданно обретает дар речи. Ее ария представляет собой стилизованную пародию классической оперной арии. Построена она на мелодических интонациях, о которых можно сказать, что они всем известны, хотя конкретных ассоциаций не вызывают (впрочем, некоторое сходство с арией Гремина из «Евгения Онегина» Чайковского есть).

Завершает оперу блестящий финал — куплеты Керстена с хором. Финальный номер оперы — музыкальный перефраз куплетов Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст». Строится он на свободном цитированном материале куплетов Мефистофеля. Роль хора выполняют действующие лица, поющие одну музыкальную фразу припева на разные тексты. Композитор нагнетает динамическое напряжение, умело распределяя музыкальный материал между солистом и хором, расширяя одни фразы, сжимая другие. Весь поток в непрерывном стремительном движении катится к заключительному фортиссимо. Гротесковый характер финала усиливается фарсовым текстом:

Керстен

Под диктовку иностранки
Я в альбом стихи писал,
Но, услышав звук шарманки,
Вдруг к окошку подбежал.

Все

(поют хором, обращаясь друг

к другу с любопытством)

Он к окошку подбежал!

Керстен

Инструмент вертела немка,
Пела дочь. Я дал пятак;
В благодарность иноземка
Проплясала вальс-казак.

Все

(хором)

Проплясала вальс-казак!..

Керстен

Докторам больниц и клиник
Не дается немота,—
Вдруг среди нас явился Финик,
Гимназист и сирота.

Все

(с любопытством)

Гимназист и сирота!..

Керстен

Этот Финик есть обломок
Рода древнего дворян,
Губернатора потомок
Православных киевлян.

Все

(бросая вверх шапки)

Православных киевлян.

Финальный аккорд совпадает со звоном колокола. Раздается Голос из оврага: «На колени!», и далее, до конца оперы фортиссимо оркестра прерывается постепенно замирающим колокольным звоном.

Не во всех сочинениях, относящихся к жанру комической оперы, юмористическое начало проявляется только в смешном.

Юмор — это особого рода мысль, которая не сводится всецело только к смешному.

Как юмор, так и пародия, по

точному наблюдению Ю. Тынянова, существует постольку, поскольку сквозь произведения просвечивает второй план, пародируемый. Второй, серьезный план резко контрастирует блестящему и ироническому. Так комическое может оборачиваться трагическим.

Произведением, в котором комическое имеет «двойной оттенок», является опера М. Вайнберга «Леди Магнезия», написанная в 1975 г. по пьесе Б. Шоу «Страсть, яд, окаменение или роковой газоген».

В этом сочинении проявляется двойственное отношение к традиционной комической опере. С одной стороны, в произведении присутствует целый арсенал приемов и положений, характерных для оперы-буфф. Правда, эти классические компоненты трактованы пародийно и даже гротесково. Превеличены ревность, любовные страсти, мотивы мести. Все действие происходит на фоне раскатов грома, которые то усиливаются, то становятся едва слышными, то переходят в грозу со страшными вспышками молнии. Нарочито запутана сюжетная интрига, насыщенная оперными штампами. Но, с другой стороны, действие оперы «Леди Магнезия» строится по законам сквозного развития, что присуще именно современной опере и совершенно не характерно для классической комической оперы, построенной по номерному принципу.

По всему сочинению разбросаны «блики» серьезного. Они исподволь готовят финальную сцену (своеобразную пародию на пародию), которая переводит все действие в русло серьезных проблем.

Кроме того, стройная трехчастная композиция сочинения, включающая экспозиционный, разработочный и репризный разделы, является современным преломлением в музыкальном театре принципов построения сонатно-симфонического цикла. В музыке есть ряд постоянных тем-лейтмотивов, причем почти все они проходят в оркестре.

На первый взгляд пьеса Шоу предполагает создание остросатирической пародийной оперы. Но М. Вайнберг, написавший в последнее время несколько крупных оперных сочинений (среди них «Пассажирка» по повести З. Посмыш «Мадонна и солдат» на либретто А. Медведева и др.), увидел в ней и музыкально воплотил внутренние, достаточно серьезные пласты содержания. Это, конечно, не значит, что Вайнберг лишил произведение черт, свойственных комической опере.

Действие оперы происходит в одном из богатых домов Лондона. Ночь. Горничная Филлис, предчувствуя недоброе, делится своими страхами с госпожой, леди Магнезией. Но леди, слушая пение ангелов, которые время от времени являются ей, забывает обо всем на свете. А ей это не следовало бы делать, ибо под кроватью лежит ее муж Джордж Фитцтоллемэк, выслеживающий лакея Адольфа Бэстебла, не без оснований предполагаая, что супруга уделяет ему слишком много внимания.

Дальше происходит цепь невероятных происшествий. Джордж подсыпает яд в виски. Адольф выпивает весь стакан. Вскоре преступление раскрывается. Супруги пытаются спасти несчастного. Для этого он должен съесть известь, которая нейтрализует действие

яда. К счастью, в доме есть потолок. Супруги и обреченный Адольф, яростно швыряя башмаками в потолок, отбивают куски известки. Адольф их с жадностью глотает. Леди Магнезия снимает с пьедестала свой гипсовый бюст и в порыве жертвенной нежности предлагает другу съесть его. Объявись известью, Адольф мечтает что-нибудь выпить. Он страдает. Его кишки ссохлись. Адольф вырывает из рук своего кровожадного соперника газоген — и пьет, пьет... Все думают, что опасность миновала. Но, увы! Адольф, застывая, засыпает. «Какое невыразимое облегчение в груди! — шепчет он. — Все члены мои охватывает блаженное онемение». Однако Джордж, который уже проникся нежностью к Адольфу, замечает, что рука несчастного «тяжелая, как железо». И все понимают, что Адольф умер: «гипс застыл у него внутри». Супруги оплакивают погибшего Адольфа.

Начиная с этого эпизода сюжет оперы отходит от пьесы. Происходит важная трансформация, меняющая наше представление о жанре всего сочинения, вскрывающая его внутренний смысловой пласт. К сущности этой трансформации мы еще вернемся.

Если оперу Холминова мы рассматривали с точки зрения ее целостной структуры, оперу Банщикова — как ряд портретных характеристик, то оперу Вайнберга нам хотелось бы разобрать с точки зрения ее композиционного развития.

Начинается опера вступлением. Две гитары излагают тему-лейтмотив, которую мы условно назовем «темой предчувствий». На фоне затаенных фигураций сопровождения Магнезия и Филлис обме-

ниваются первыми репликами. На словах Филлис: «Ужасная ночь! Да поможет небо бедным морякам, находящимся в море», в оркестре впервые возникает еще один лейтмотив, который мы обозначим как «роковые аккорды».

Кроме этих двух, в начале оперы появляются еще две темы-лейтмотива. Одна из них — пение ангелов (вокализы детского хора и солиста). Вторая — мрачная мелодия, звучащая у тромбона. Впервые она возникает, когда Джордж, судорожно сжимая кинжал, крадется к спящей леди Магнезии. Это — «тема судьбы».

Все «страшные» музыкальные темы перемежаются хором ангелов, преувеличенно-напряженными репликами действующих лиц, отдаленными громовыми раскатами, в результате чего возникает пародийное возвышение жанра комического.

Первое появление лакея Адольфа вызвано выдающимся событием в его жизни — ему сшили новый фрак. Жена, муж, Адольф — каждый на свой лад расхваливают фрак. Адольф и леди говорят о фраке возвышенно, пританцовывая, а муж — с нескрываемой иронией. В оркестре возникает еще один лейтмотив — сентиментальная вальсообразная тема.

Обсуждение фрака дает повод проявиться страстям, доселе таившимся внутри каждого персонажа. Адольф возмущен: «Вы можете смеяться над моими манерами, — гневно заявляет он Джорджу (в оркестре — «тема предчувствий»), — над моим умом... Но если вы посмеетесь над моим платьем — один из нас должен умереть!» Магнезия: «Боже мой!» — удар грома. Действие приходит к первому кульминационному взры-

ву, который венчает экспозиционный раздел.

В оркестре возникает сентиментальная вальсообразная тема, на фоне которой Джордж незаметно подсыпает в стакан Адольфа яд. Начинается разработочный раздел оперы.

Леди Магнезия приглашает мужчин выпить за ее здоровье. Все осушают стаканы. Преступление свершилось, Адольф отравлен: в оркестре — «тема судьбы», закрепленная за тромбоном, сменяется «роковыми аккордами». Затем следует каскад музыкально-сценических аттракционов. В стремительном темпе сменяют друг друга реплики действующих лиц. На фоне опереточных интонаций оркестра парадоксально звучит буднично-бытовой диалог Джорджа и Адольфа, сочетающийся с патетическими репликами Магнезии.

Развитие действия приводит к монологу Джорджа, выдержанному в подчеркнuto маршеобразных ритмах: «Я страстная натура, Магнезия! И не хочу делить твою любовь с другим. Хочу я, чтобы мне принадлежала одному твоя любовь!» Несоответствие текста и музыки создает гротесковую картину любовной катастрофы. Магнезия возвращает угаснувшую когда-то страсть мужу. Начинается новая волна разработки. Монолог Магнезии — пародия на романтическую экзальтированную арию. Пунктирный ритм (в кино им изображают погоню, скачки и т. д.) подчеркивает псевдоэкзальтацию героини: «Я отдавала до сих пор Адольфу весь мой романтизм натуры и всю любовь мою, все грезы, ласки, ночи, поцелуи, чувства. Отныне они ваши, Джордж!»

Сценическая ситуация делает

крутой поворот. Музыкальное движение как бы замирает. Муж-победитель произносит великодушные слова: «Пожалуй, я был несколько эгоистичен. Почему, собственно, Адольф должен умереть ради меня?» Адольф позволяет себе скромно не согласиться: «Я умираю не ради вас, Джордж. Я умираю оттого, что вы отравили меня». Это — субкульминация. В оркестре появляются отголоски «темы предчувствий». Новая волна динамического развития (все ищут спасения для Адольфа) приводит к основной кульминации оперы. Женский хор за сценой ведет тему «роковых аккордов». В оркестре — контрапунктически звучит «тема предчувствий». Высшей точкой этого раздела становятся «роковые аккорды», которые фортиссимо проходят в оркестре. Появляется Филлис. Вновь звучат интонации, с которых начиналась опера. Эта драматургическая арка указывает на репризность формы.

В репризе оперы музыкальные образы приобретают все более гротесковый характер. Музыкальное содержание становится насыщеннее: маршевые ритмы сочетаются с опереточными интонациями, появляются мотивы канкана. В последний раз звучит «тема судьбы» у тромбона с сурдиной. Слышатся раскаты грома. Сопровожаемый пением ангелов, Адольф засыпает вечным сном. Начинается буря. В комнату влетает молния и насмерть поражает Филлис. Безутешные супруги стоят возле двух трупов. В нежно-сентиментальном дуэте (стилизованном в духе старинных опер) они оплакивают застывшего навеки любовника: «Адольф стал памятником самому себе. Воздвигнем же его — он тяжелый. (Ста-

вят статую на ноги и опускаются на колени.) Любовь способна на многое!»

Воздвигнутая статуя простирает руки благословляющим жестом. В сопровождении мужского хора звучит сонет Шекспира №71:

И умер я, меня оплакивай не доле,
Чем будет бить свой звон
наш колокол большой,
Который возвестит, что принят я
землей,
Чтоб сделаться добычею червей,
не боле...

И здесь смешное вдруг отступает на второй план, уступая место серьезным раздумьям о жизни и ее ценностях, утрата которых ведет к разрушению человеческой личности. Эти настроения утверждаются ассоциативной связью парадоксальной сценической ситуации финала оперы с легендой о Дон Жуане, в которой появление Командора переводит действие в иной, трагический план.

Можно заметить, что в финалах всех трех опер советских композиторов особенно ярко и разносторонне проявляется творческое развитие традиций классической комической оперы. Куплеты Керстена из оперы «Любовь и Силин» воссоздают конструкцию подобных построений оперы-буфф. Сцена, завершающая оперу «Коляска», средствами симфонического развития передает атмосферу блестящих классических финалов. Нравственная идея, утверждающаяся в опере «Леди Магнезия», определенным образом ассоциируется с морализирующими идеями некоторых из классических комических опер.

Всем трем операм, кроме того, присущи и некоторые общие приемы, характерные для жанра ко-

мической оперы.

Большую роль в создании комических ситуаций играет звукообразовательная сфера. Опера Холминова «Коляска» начинается дружным хохотом генерала, полковника и молодого офицера. Джордж Фитцтоллемэк из оперы Вайнберга «Леди Магнезия» саркастически смеется над своим соперником. Повторения одних и тех же слов, словосочетаний, многочисленные вздохи и т. д. — все это утрирует те или иные черты характера. Генерал из оперы «Коляска» через каждые два слова повторяет: «пуф, пуф»... Адольф из оперы «Леди Магнезия» шесть раз (и с каждым разом все громче и громче — почти до крика) просит: «Дайте пить!» Одна из героинь оперы Банщикова «Любовь и Силин» Ослабелла спит, похрапывая.

Часто употребляется прием перенесения мелодического элемента или гармонического комплекса в другую, резко контрастную оригиналу интонационную сферу (аналогичный литературному — «отрыву эпитета от определяемого»). В опере М. Вайнберга после маршеобразного монолога обманутого мужа: «Я страстная натура, Магнезия» следует ответ супруги на мотив из шестой симфонии Чайковского («Получишь ты ее, Джордж»), — утрированно подчеркивающий патетическую напряженность ситуации.

Но иногда в музыкальном сочинении прием «отрыва эпитета от определяемого» употребляется и в чисто литературном смысле. В опере Г. Банщикова он сочетается с пародийной стилизацией. В сцене Силина и Ослабеллы происходит псевдосерьезный диалог в стиле старинного речитатива без сопровождения. Ослабелла: «Од-

нако ж, позвольте ваше имя, чтобы знать, кого благодарить нам за ватрушки». Силин (с жаром): «Что в имени тебе моем?.. Имею честь рекомендоваться: Евдоким Петрович Силин, предводитель дворянства». Строки из стихотворения А. С. Пушкина даны здесь без всякой психологической подоплеки. Эти приемы создают эффект гротесковой трактовки сцены.

По-иному создается гротеск у Вайнберга. В довольно щекотливой ситуации, когда любовник жены отравлен, обманутый муж пытается соблазнить горничную: «Девушка, не время сейчас для стыдливости, мистер Бэстэбл умирает». Девушка поражена этим известием. И отвечает невпопад (в музыке — опереточная мелодия и канканобразная фактура сопровождения): «Надеюсь, он не сочтет это за бестактность, за бестактность, за бестактность, что я появилась у его смертного ложа в папильотках, в папильотках, в папильотках?»

Композиторы расширяют рамки комического, вводя в оперу мимические сцены. Бытовые сценические ситуации сопровождаются музыкой полифонического склада с элементами симфонического развития. В опере Холминова мимическая сцена «Игра в вист» сопровождается оркестровой фугой. На фоне тройного канона герой оперы Вайнберга выпивает сифон жидкости, представляющей собой раствор гипсового бюста своей возлюбленной.

Комические оперы всегда имели многочисленных поклонников. И это понятно. Ведь обращение к смеху, шутке есть естественная потребность человека. В наш напряженный век, как отмечают со-

циологи, эта потребность усиливается. Быть может, поэтому композиторы сегодня все чаще обращают свои взоры к жанру комической оперы.

Пусть вздохам и слезам Комедия чужда
И мук трагических не знает никогда.

В этом направлении (указанном еще Буало) комедия движется и в наши дни. Но такое толкование жанра комического в современном музыкальном искусстве не является единственным. Создавая комические оперы, композиторы не только выявляют грани смешного. Их творческие задачи более объемны. Взгляд композиторов направлен на обнажение человеческих слабостей, пороков, из-за которых в жизни порой возникают ситуации отнюдь не юмористического свойства.

* * *

Итак, мы кратко проследили путь одноактной оперы от времени зарождения и до наших дней, ее исторические корни и развитие в современную эпоху. Познакомились с рядом интересных сочинений, каждое из которых мы стремились рассмотреть как «целостный организм», имеющий свою (только ему свойственную) внутреннюю структуру.

А теперь мы попробуем ответить на вопрос, который естественно возникает в конце нашего разговора. Что станет в будущем с одноактной оперой? Не исчезнет ли она, не угаснет ли интерес к ней? Или наоборот, «ненормативные» оперы настолько распространятся, что вытеснят многоактные?

Думается, что движение оперы, как рода искусства, символически можно представить стволем большого дерева. Одна из его ветвей — одноактная опера. Она, на наш взгляд, не подменяя многоактную, в будущем займет более значительное место в музыкальном театре. «Звездный час» одноактной оперы еще впереди. Наш оптимизм основывается на постоянно растущем интересе к одноактным операм. Уже сейчас они занимают довольно большое место в репертуаре музыкальных театров. Не так давно Большой театр поставил две одноактные оперы — «Испанский час» М. Равеля и «Замок Синей Бороды» Б. Бартока. В репертуаре музыкального теат-

ра им. Станиславского и Немировича-Данченко несколько одноактных опер, среди них «Мавра» И. Стравинского и «Нежность» В. Губаренко. В Москве открыт первый в нашей стране камерный музыкальный театр, творчеству которого можно посвятить специальную работу.

Как мы видим, процесс идет по нарастающей, и в этом поступательном движении наблюдается важная закономерность. Все новое, что сегодня еще неизвестно или непонятно многим, со временем становится важным для духовной жизни каждого человека и неотъемлемой частью входит в сокровищницу человеческой культуры.

ОДНОАКТНЫЕ ОПЕРЫ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

БАНЩИКОВ Г. И.

1. «Любовь и Силин» (1968 г.) — камерная опера в 3-х картинах по произведениям К. Пруткива для солистов и симфонического оркестра.

1-е концертное исполнение состоялось в июле 1969 г. в Ленинграде камерным ансамблем под управлением Ю. Кочнева; постановщик А. Дементьев, концертмейстер Л. Шлифштейн, художник Г. Сотников.

2. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1970 г.) — опера по одноименной повести Н. В. Гоголя. Либретто М. Лободина. Опера посвящена памяти Рихарда Штрауса.

1-я театральная постановка состоялась в 1973 г. в Ленинграде, на сцене театра оперы и балета им. Кирова.

БУЦКО Ю. М.

1. «Записки сумасшедшего» (1963—1964 гг.) — опера-монолог для баритона и симфонического оркестра по одноименной повести Н. В. Гоголя. Либретто Ю. Буцко.

1-е концертное исполнение состоялось весной 1971 г. в Москве, в Малом зале консерватории. Исполнители — С. Яковенко (баритон) и М. Гринберг (фортепиано).

2. «Белые ночи» (1918 г.) — сентиментальная опера в 4-х картинах для сопрано, тенора и камерного оркестра по Ф. Достоевскому. Либретто Ю. Буцко.

1-е концертное исполнение состоялось в Москве в 1969 г. Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Г. Рождественского, солисты — Г. Писаренко и А. Мищевский.

3. «Из писем русских художни-

ков» (1974 г.) — музыкальные повести для голоса и оркестра. Либретто Ю. Буцко по письмам и дневникам русских художников.

ВАЙНБЕРГ М. С.

1. «Леди Магnezия» (1975 г., соч. 112) — опера для солистов, детского хора, хора и симфонического оркестра. Либретто М. Вайнберга по пьесе Б. Шоу «Страсть, яд, окаменение или роковой газоген».

ВОЛКОВ К. Е.

1. «Мужицкий сказ» (1969 г.; 2-я редакция в 1974 г.) — телеопера для солистов, хора и симфонического оркестра по мотивам произведений Л. Сейфуллиной. Либретто В. Ковды, Ф. Розинера, Ю. Энтина.

1-е концертное исполнение состоялось в октябре 1971 г. в Москве на ЦТ. Режиссер-постановщик Н. Кузнецов (художественный руководитель постановки Б. А. Покровский), дирижер В. Есипов.

1-я театральная постановка состоялась в июне 1975 г. в Берлине, на сцене Государственной оперы. Режиссер-постановщик Эрх. Фишер.

ГУБАРЕНКО В. С.

1. «Нежность» (ранее — «Письма любви») — монодрама для сопрано и струнного оркестра по новелле А. Барбюса «Нежность». Либретто В. Губаренко.

1-е концертное исполнение состоялось в Киеве (Киевская филармония). Исполнители: симфонический оркестр Украинского радио и телевидения п/у В. Гнедаша, солистка В. Соколик.

1-я театральная постановка состоялась в 1976 г. в Перми, на сцене Пермского театра оперы и балета им. Чайковского. Дирижер

Б. Афанасьев, режиссер Л. Куколев, художник Г. Арутюнов, солистка Л. Соляник.

ЕФИМОВ Ю. П.

1. «Двое в декабре» — телеопера-новелла для двух солистов и симфонического оркестра по одноименному рассказу Ю. Казакова. Либретто Г. Кристи.

1-е концертное исполнение состоялось 4 декабря 1969 г. в Москве по первой программе ТВ. Исполнители: К. Кадинская и М. Решетин, дирижер М. Эрмлер.

КРИВИЦКИЙ Д. И.

1. «Пьер и Люс» (1969—1971 гг.) — опера в семи картинах с прологом для двух солистов-вокалистов, чтеца и симфонического оркестра по одноименной повести Р. Роллана. Либретто Г. Кристи.

1-е концертное исполнение состоялось 28 января 1979 г. в Костроме. Исполнители: оркестр Ярославской филармонии под управлением М. Эрмлера, солисты — Л. Белобрагина и С. Яковенко, чтец — Ю. Катин-Ярцев.

СЕДЕЛЬНИКОВ Г. С.

1. «Бедные люди» (1973 г.) — опера для двух солистов и симфонического оркестра по одноименному роману Ф. Достоевского. Либретто Г. Седельникова.

1-е концертное исполнение состоялось в мае 1974 г. в Москве, в Малом зале консерватории в концерте дипломных работ выпускников МГК.

1-я театральная постановка состоялась на сцене Московского камерного музыкального театра. Постановка Б. Покровского, дирижер В. Агронский, солисты — М. Бугрова и Э. Акимов.

СПАДАВЕККИА А. Э.

1. «Письмо незнакомки» (1974 г.) — моноопера для сопрано и симфонического оркестра по одноименной новелле С. Цвейга. Либретто А. Спадавеккиа.

1-е концертное исполнение состоялось 10—12 марта 1975 г. в Москве, в Октябрьском зале Дома союзов. Исполнители: А. Соболева (сопрано) и В. Сокол-Мацук (фортепиано).

ТАКТАКИШВИЛИ О. В.

1. «Три жизни» (в 1-й ред. «Три новеллы») — оперы для солистов, хора и симфонического оркестра по рассказам М. Джавахишвили. Либретто О. Тактакишвили («Два брата» и «Судьба солдата») и С. Ценина («Чикори»).

1-я театральная постановка состоялась 18 ноября 1972 г. в Москве на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Режиссер-постановщик Л. Михайлов, дирижер Л. Абдуллаев, художник И. Сумбаташвили, хормейстер И. Мертенс, хореограф А. Чичинадзе.

ФЛЕЙШМАН В. И.

1. «Скрипка Ротшильда» — опера для солистов, хора и оркестра по одноименному рассказу А. П. Чехова. Либретто В. Флейшмана.

1-е концертное исполнение состоялось в феврале 1962 г. в Москве на Всесоюзном радио по УКВ. Исполнители: оперно-симфонический оркестр ВР под управлением Д. Далгата, солисты — Л. Болдин, А. Клещева, Ю. Ельников.

ФРИД Г. С.

1. «Дневник Анны Франк» (1969 г., соч. 60) — моноопера в 4-х сценах для сопрано и камер-

ного оркестра. Либретто Г. Фрида. Литературная основа либретто — подлинный текст дневника Анны Франк, в переводе с голландского Р. Райт-Ковалевой.

1-е концертное исполнение состоялось 18 мая 1972 г. в Москве в Доме ученых. Исполнители: Н. Юренева (сопрано) и М. Карандашова (фортепиано).

2. «Письма Ван Гога» (1975 г.) — моноопера для баритона и инструментального ансамбля. Либретто Г. Фрида.

1-е концертное исполнение состоялось 29 ноября 1976 г. в Москве во Всесоюзном доме композиторов (Клуб камерной музыки). Исполнители: инструментальный ансамбль под управлением Ю. Николаевского, солист — С. Яковенко, режиссер — Ю. Катин-Ярцев.

ХОЛМИНОВ А. Н.

1. «Шинель», «Коляска» (1971 г.) — две одноактные оперы для солистов и инструментального ансамбля по одноименным повестям Н. В. Гоголя. Либретто А. Холминова.

1-е концертное исполнение состоялось в Москве во Всесоюзном Доме композиторов (1973 г.). Исполнители: солисты и инструментальный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения, дирижер А. Корнеев.

1-я театральная постановка состоялась в 1976 г. на сцене Московского камерного музыкального театра, режиссер Б. Покровский, дирижер А. Левин.

2. «Двенадцатая серия» (1977 г.) — одноактная опера для солистов, хора и оркестра по мотивам рассказа В. Шукшина «А поутру они проснулись». Либретто А. Холминова.

1-я театральная постановка состоялась в 1977 г. на сцене Московского камерного музыкального театра. Режиссер Б. Покровский, дирижер Г. Рождественский, художник В. Левенталь.

ШАНТЫРЬ Г. М.

1. «Даша» (1969—1970 гг.) — телеопера-новелла для солистов, хора и оркестра по одноименному рассказу Б. Горбатова. Либретто К. Бромберг.

Давид Исаакович Кривицкий

ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА

Зав. редакцией **М. Новиков**
Редактор **Л. Ильина**
Мл. редактор **Л. Михайлова**
Художник **Г. Басыров**
Худож. редактор **М. Гусева**
Техн. редактор **С. Птицына**
Корректор **И. Сорокина**
ИБ № 1822

А07344. Индекс заказа 97110. Сдано в набор 22.06.79. Подписано к печати 23.08.79. Формат бумаги 60X84^{1/16}. Бумага для глубокой печати. Бум. л. 1,7⁵. Печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3,86. Тираж 88 250 экз. Издательство «Знание», 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 700. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

