



Екатерина КРЕТОВА

## ОПЕРА: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РОЖДЕНИЯ, ЛЮБВИ, БОЛЕЗНИ, СМЕРТИ И...

*Многие современные композиторы мне знакомы. И все они хотят написать оперу. А некоторые даже сделали это, и не по одному разу. И режиссеры многие тоже мне знакомы. Некоторые из них даже ставили современную оперу. Но в массе своей они совершенно не хотят этим заниматься. В чем же секрет такого несовпадения интересов? Справедливости ради надо заметить, что данное несовпадение простирается еще и на публику, которая категорически не хочет смотреть/слушать сочинения в жанре оперы, написанные позже 1926 г.*

1926 год – дата написания последней оперы Пуччини «Турандот». Впрочем, есть оперы, находящиеся в «черном списке» у публики, написанные гораздо раньше этой даты: например «Соловей» Стравинского, датированная 1914 годом.

Но, возможно, так было всегда? В том смысле, что современное искусство всегда вначале непонятно публике. И гению приходится с трудом продираться к умам и сердцам зрителей, слушателей, читателей. Сначала не доходит. А потом доходит. Например, «Травиата» – один из самых популярных оперных хитов. А на премьере – провалилась. Или «Кармен» Бизе – вот уж оперный шлягер всех времен и народов. А ведь тоже провалилась на премьере – да с таким треском, что автор после этого слег и умер! Но только вот ведь какая штука: слава к этим сочинениям пришла буквально сразу же: «Травиата» обрела сумасшедший успех через год, а «Кармен» – и того раньше, буквально спустя несколько месяцев. Чего Бизе, увы, уже не увидел.

Так не легенда ли это? Не миф? Насчет того, что гениальное произведение должно пробивать дорогу к восприятию десятилетиями? Мой ответ однозначен: не просто миф, а вранье, маркетинговый ход, разработанный в XX столетии для продажи предметов искусства. Настоящий шедевр очень быстро обретает

свою публику, даже в том случае, если эта публика поначалу шокирована предлагаемым продуктом. Как это случилось с публикой театра Ла Фениче в Венеции, которая впервые увидела на сцене своих современников – Верди перенес время действия «Дамы с камелиями» в XIX в. Так что те кринолины и декольте, которые сегодня мы воспринимаем как знаки «раньшего времени», для зрителей, пришедших на премьеру «Травиаты» были чем-то вроде джинсов. Понадобилось совсем немного времени, чтобы публика оценила драматургические нововведения Верди – психологизм, реалистичность, актуальность – и с восторгом погрузилась в прекрасный мелодизм оперного хита.

Вовсе не такая картина с операми XX в. Ну, никак они не доберутся до сердец, умов, ушей... Идут годы, десятилетия, но коммуникация не только не налаживается, а, пожалуй, даже наоборот: в прошлом их воспринимали лучше. Может быть потому, что у публики была некая мотивация на принятие современного искусства. А теперь, когда оно не современное вовсе? Операм Стравинского, Берга, Прокофьева от 50 до 100 лет. Что же до тех, которые пишутся сегодня – они занимают очень скромное положение в обиходе современного искусства, так как академическая музыка за последние десятилетия вынуждена была здорово потесниться, дав возможность развиваться другим



музыкальным направлениям, отвоевавшим значительные сегменты слушательской и зрительской аудитории. Разве что публика поглупела? Не сбрасывая со счетов и этот спасительный для современного искусства аргумент, все же попытаемся объяснить природу данного явления, исходя из него самого.

### **РОЖДЕНИЕ, РАСЦВЕТ ЮНОСТИ, ПРЕКРАСНАЯ ЗРЕЛОСТЬ И КРИЗИС СРЕДНЕГО ВОЗРАСТА**

Мы точно знаем дату и место рождения оперы. Это произошло 6 октября 1600 г. в Палаццо Питти во Флоренции, где была представлена первая дошедшая до нас *dramma per musica* «Эвридика» Якопо Пери. Так что итальянцы были первыми. Сам термин *opera* появляется позже, да он, собственно, не означает ничего музыкального: в переводе с итальянского – дело, произведение. К середине XVII в. к итальянцам подключаются французы, затем немцы. Большинство опер пишутся на итальянском языке, независимо от национальности композитора. Например, немец Георг Фридрих Гендель, которого считают своим национальным композитором англичане, писал свои оперы на итальянские либретто. Французы предпочитают родной язык: именно на нем свои «лирические трагедии» (так именовалась ранняя французская опера) писали Люлли и Рамо. Немцы (австрийцы) вели себя весьма разнообразно. Ведь даже самые известные оперы Моцарта «Женитьба Фигаро», «Все они таковы» и «Дон Жуан» – написаны на итальянском языке в итальянском жанре оперы *buffa*. Параллельно с этим Моцарт развивает национальный жанр – зингшпиль, оперу с разговорными диалогами на немецком языке. Именно из него впоследствии вырастет жанр австрийской оперетты. В первых десятилетиях XIX в. наступает золотой век оперы. Конечно, речь идет, прежде всего, о великих итальянцах: Беллини, Доницетти, Россини. Они совершенно различны по стилю. Но в их творчестве с наивысшей силой реализуется эстетическая сущность оперного жанра: максимальное раскрытие возможностей человеческого голоса. Прием *bel canto* – это не только технология вокала.

Это суть, душа, божественный смысл, ради которого опера родилась, развилась и достигла своей вершины.

Французы идут своим путем, разрабатывая жанр большой французской оперы (Мейербер) и лирической оперы (Гуно, Бизе, Массне).

При жанровом разнообразии опера все еще не теряет своей основной функции – **быть средством, с помощью которого человеческий голос, воздействие которого на психику не сравнимо ни с каким даже самым замечательным акустическим инструментом, доносит до «реципиента» всю глубину образов, сюжета, драматургии, формы и прочего, что заложено в многокомпонентном произведении, коим является любое, даже самое простое сочинение оперного жанра.**

В конце XVIII в. к трем уже существующим оперным школам несмело присоединяется Россия. А уже в 30–40-е годы XIX в. Глинка, создав (по модели итальянской оперы, естественно) два сочинения на русском языке – «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», сразу становится классиком и основоположником. И вот тут-то началось... Нет... Конечно, в данном случае не русские были виноваты. В тот момент еще у нас и помышлять не могли, что очень скоро станут диктовать Европе правила оперной игры. А тогда только Даргомыжский возьми и ляпни: «Хочу, чтобы звук выражал слово. Хочу правды». И не успев толком насладиться мелодизмом, мы понеслись к правде. То есть к речитативам, сквозному развитию и всему тому, что буквально через полвека привело оперу к смертельному заболеванию.

Конечно, не Даргомыжский тому виной. Виною тому объективное время, диктовавшее свои законы в искусстве. И нарисовался уже Вагнер со своей реформой музыкальной драмы. И уже он провозгласил, что голос – это всего лишь одна из строчек оркестровой партитуры. Но все же он оставался композитором XIX в и, едва ли посягал на основы традиционного музыкального языка в целом и мелодизма в частности. Хотя, как известно, принято считать, что именно в опере «Тристан и Изольда» произошел языковой перелом европейской музыкальной традиции (Э. Курт. Романтическая



гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера). Даже Верди, который при всей своей эстетической оппозиционности по отношению к Вагнеру по-своему реформировал оперные формы и пришел к сквозному интонационному развитию и речитативному стилю в «Отелло» и «Фальстафе», все же не разрушил оперного дома. Но вместе с Вагнером пошатнул его.

В России эту роль сыграл гениальный Мусоргский. Он создал декламационный стиль и оперные формы, которые определили ход развития оперы да и музыкального языка в целом вплоть до сегодняшнего дня. Причем не только для русской музыки, но и для мировой (западной, разумеется). И если бы не великий мелодист Чайковский и в какой-то степени Римский-Корсаков, в России вообще бы не было настоящей оперы, а была бы одна только правда и ничего кроме правды.

Рубеж XIX – XX в – кризис жанра. Перерождающейся опере стало тесно в своих рамках, так же как в свое время крупной инструментальной форме стало тесно в границах сонатности. Последним, но, пожалуй, самым мощным гением, ухитрившимся в границах жанра выразить совершенно новое содержание, стал Пуччини, взлетевший на вершины оперного Олимпа на волне веризма. «Турандот» – это последняя опера. Не только Пуччини. Вообще последняя. Уже нездоровая, с признаками болезни, и от этого еще более прекрасная и как-то трагически притягательная.

В академической музыке кончилась эпоха «ре минора». Кончилась эпоха мелодии. Кончилась эпоха оперы. Впереди – тяжелая болезнь и смерть...

### **БОЛЕЗНЬ, РЕМИССИЯ, СНОВА БОЛЕЗНЬ, АГОНИЯ**

Пусть в этой главе у меня будет раздвоение личности. И мое альтер эго как будто спрашивает довольно агрессивно: значит «Турандот» – последняя опера? То есть «Огненный ангел» Прокофьева – это так, ни о чем... И «Леди Макбет Мценского уезда» тоже можно выбросить... Про Стравинского даже и спрашивать нечего – на помойку. И Рихарда Штрауса – туда же. Про Берга уж и упомянуть

страшно – он вообще в додекафонной технике писал... И все они, эти композиторы, выходит, ничего не стоят. Потому что плебс их слушать не хочет. Так что ли?!

Нет не так. (Это уже я отвечаю.) Стоят эти композиторы ого-го сколько. И были они гениями, которые транслировали средствами музыкального языка объективные и мало понятные обывателю процессы изменения времени, пространства, материи, духа, словом Космоса. И поэтому все, что они делали, было оригинально, ново, наполнено смыслом. Таким, который действительно трудно понять. Потому что и Космос сегодня нам трудно понять – связь, видно, какая-то потеряна. Абонент стал недоступен. Впрочем, это – тема для философов. А мы вернемся к композиторам XX в. Не случайно у всех у них есть аудитория даже сегодня. И не так они однозначны: тот же самый Берг при всей своей приверженности к атонализму и додекафонии такой ре минор (в буквальном, кстати, смысле) забабухал в своем «Воццеке», что романтикам не снилось. И все же аудитория, жаждущая приобщиться к оперной музыке композиторов прошлого века, слишком узка. А это означает, что чего-то они все-таки не поняли, чего-то не услышали. Ведь смог же услышать Рахманинов, который со своим «ре минором» не вписался в композиторский контекст современной ему эпохи настолько, что выживал только за счет исполнительской деятельности, но никак не путем продажи авторских сочинений. Смог услышать Пуленк, написавший оперу «Диалоги кармелиток» в 1957 г., в самый расцвет авангарда буквально на потеху своим коллегам во главе с будущим крестным отцом авангардистской «козла ностра» Пьером Булезом. Пытался реанимировать оперу и Бриттен, который вдруг возродил Англию для академической музыки вообще и оперы в частности. Все это – периоды ремиссии: мнимое улучшение при прогрессирующем заболевании. Было уже поздно – в это время «новые песни придумала жизнь». Причем как раз в Англии. Расцветал рок. А еще раньше мир захлестнул джаз. Появился мюзикл. Появился саундтрек для кино. Многие академические композиторы стали существовать в режиме

двойной эстетической морали: «Вот эту “смурь” я пишу для квартета, который будет слушать двадцать пять моих коллег в Союзе композиторов (только потому, что потом я буду вынужден слушать их “смурь” на фестивале “Московская осень”), а вот эту мелодичную тональную тему – для кино, которое посмотрят миллионы. Да еще и деньги получу приличные». Именно так было с Шостаковичем, а затем Шнитке, Денисовым. Слушать оперу «Жизнь с идиотом» Шнитке – весьма сложно. Петь ее – еще сложнее. Зато многие темы, которые Шнитке написал для кино, украсили его академические сочинения и даже придали им смысл. Как например, тема из «Сказки странствий», вошедшая в альтовый концерт.

Возникли и другие композиторы – те, кто двойной морали не исповедовал. Стала развиваться зона light classic (мало у нас применяемый, хоть и очень внятный термин), которую успешно осваивали такие люди, как Нино Рота, Эннио Морриконе, Майкл Найман, а у нас – Владимир Дашкевич, Алексей Рыбников, Геннадий Гладков, Микаэл Таривердиев, Эдуард Артемьев, из более молодого поколения – Алексей Шельгин, Александр Пантыкин.

Музыка перестала двигаться линейно. Но многие попытались этого не заметить.

Что если представить себе дерево, скажем пальму, которая растет в кадке в зимнем саду. Dorосло оно до потолка и продолжает расти. А расти некуда. Макушка уперлась в потолок, пальма гнется, вот-вот погибнет. Надо поступить просто: срезать верхушку. И дерево начнет давать ростки не по вертикали, а по горизонтали.

Современные композиторы, упрямо и даже как-то тупо пытающиеся сочинить современную оперу, похожи на эту макушку. Они не хотят понимать, что та линия, по которой двигались их предшественники, дошла до тупика. Не потому, что это тупиковая директория, а просто потому, что – приехали! Трамвай дальше не пойдет. Депо.

Приехав в депо, современная опера в последние 20–30 лет движется двумя путями. И оба они доказывают, что жанр пребывает в агонии.

### АГОНИЯ ОРТОДОКСАЛЬНАЯ

В данном тоскливом направлении работают те, кто либо сделал вид, что никаких качественных изменений в области музыкальной жизни за последние сто лет не произошло, либо в силу природного аутизма действительно об этом не догадываются.

Такие композиторы пишут оперы по моделям прошлого. С использованием стандартов XX в. и в соответствии с языковыми нормами прошлого столетия. Понять их по-человечески легко. Ведь они получили в свое время консерваторские дипломы. А это значит, что они – профессиональные композиторы и просто по определению должны писать оперы и симфонии. А вот с профессиональной точки зрения понять их невозможно. Ведь должны они, будучи музыкантами, слышать, что их музыкальный язык бесконечно вторичен? Что их сочинения невозможно отличить одно от другого, а всех их вместе как будто бы создала компьютерная программа, в которую заложили языковые модели Стравинского, Прокофьева, Шостаковича... Так и видится сцена: будущий автор оперы тайно приходит в некий секретный офис. Там сидит программист. Автор делает заказ на стилистику своего сочинения: «Мне, пожалуйста, смесь Мусоргского со Стравинским». Программист ему: «Не кажется ли вам, что это уже устарело? Давайте добавим немного Ксенакиса?» Композитор: «Пожалуй... Тогда уж и Веберна чуть-чуть...» А программист: «Ну, это уже никто не отличит. Зря только деньги потратите».

Панически боясь все того же страшного для современных академистов «ре минора», не умея создать оригинальную мелодию, внятную тему, яркий мотив, композиторы воспроизводят оперные модели прошлого. Не стилизуют, а именно воспроизводят. Атональность делает вторичность менее слышной, менее откровенной. Но опытное ухо, в котором по памяти звучат «Игрок» и «Мавра», не обманешь. Все это повтор, который в XXI в. кажется безнадежным анахронизмом.

Вот свежий пример – «Вишневый сад» французского композитора Филиппа Фенелона.

## Новый театр, старая сцена



Ч. Аюшев – Гамлет,  
А. Иванов – Лаэрт.  
«Гамлет».  
Реж. А. Титель.  
Музыкальный театр  
К.С. Станиславского и  
В. И. Немировича-Дан-  
ченко



Сцена из спектакля  
«Дети Розенталя».  
Реж. Э. Някросюс.  
Большой театр

Его музыкальный язык основан на стандартном наборе средств прошлого века: мягкая атональность (в духе ранних Прокофьева и Стравинского), грамотно разреженная консонантными оркестровыми разрешениями, включение приятно звучащих хоровых эпизодов. Как и большинство своих собратьев, композитор не наделяет партитуру собственными открытиями и в очередной раз доказывает: современная опера – не что иное, чем эпигонство.

Не менее характерный пример с оперой Десятникова «Дети Розенталя», музыка которой не более чем «дублирование» обобщенного музыкального языка XX в.: эдакий микс из Берга, Шостаковича, Стравинского и др. Плюс пародии и цитаты, которым так радуется неискушенная публика в наивном восторге узнавания. «Ничего личного» – таков, видимо, эстетический принцип Десятникова. И не его одного: «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского, «Гамлет» Кобецкина,



«Очарованный странник» Щедрина – все это эклектично, безлико и лишено индивидуальности. Конечно, мастерство Родиона Щедрина, проявляющееся в великолепном выстраивании оркестровой фактуры, стоит несколько особняком. Особенно это понятно, когда композитор работает с цитируемой темой цыганской песни: результат просто грандиозный. Так и хочется предложить композитору работать в тандеме с каким-нибудь талантливым дилетантом, который будет писать яркие темы для серьезной композиторской обработки. Впрочем, Щедрин, вероятно, недолюбливает певцов, иначе невозможно объяснить ту приверженность острым диссонантным интервалам, которыми он насыщает вокальные партии, превращая человеческий голос в орудие смерти для оперной эстетики.

Своеобразный итог данному направлению подвел честный композитор Владимир Мартынов, который произвел критический анализ собственного провала. Речь идет о его книге «Казус Vita Nova»: «Премьера оперы

Сцена из спектакля  
«Мертвые души». Реж. К. Стрежнев.  
Свердловский театр музыкальной  
комедии. Екатеринбург

В. Мартынова “Vita Nova” ... была названа “ключевым(!) событием в современной академической музыке”. Если только воспринять эти слова всерьез, то судьбу последней можно только оплакивать...»

#### **АГОНИЯ ПОСТМЮЗИКЛОВАЯ**

Это направление радостное и вселяющее надежду. Не на реанимацию оперы, конечно, но что гораздо лучше, на ее реинкарнацию. Композиторы, работающие на этом поле, прекрасно знают, что такое джаз, рок, арт-рок, мюзикл, соул, фьюжн, этно, что такое студия ESM, и как пишется музыка для кино. А поэтому в свой языковой арсенал они включают достижения из музыкальной горизонтальной, не упираясь рогом в ограничения, диктуемые так называемым музыкальным



авангардом, который парадоксальным образом откидывает своих апологетов в прошлое. Оперы этих композиторов не только гораздо более современные, но у них есть одно замечательное достоинство: они написаны для людей, для публики, которая способна их воспринять.

Таков «Ревизор» Дашкевича, «Преступление и наказание» Артемьева, такова «Маргарита» Кобекина (этот композитор успевает поработать на обоих полях). Подобное направление обозначилась в русской оперной музыке еще в 80-е годы прошлого века: «Ожидание» Микаэла Таривердиева и «Бег» Николая Сидельникова – вот очень яркие примеры подобного типа оперы. В них используются характерные оперные приемы, прежде всего, опора на академический вокал, но сам музыкальный язык – тональный, насыщенный мелодизмом и внятными тематизмом – тяготеет к сфере light classic. При этом стилистика каждой из этих опер отличается яркой индивидуальностью, свойственной их авторам. Столь же индивидуальна по стилю опера Дашкевича «Ревизор», и, конечно, опера Артемьева «Преступление и наказание».

Почему же это все-таки агония жанра? Да потому, что такая стилистика неизбежно подводит оперное произведение к границе с мюзиклом. И дело не в терминологической игре. Главное отличие оперы от мюзикла – манера вокализации. Стиль light classic не адекватен академической манере пения. Певцы чувствуют это и сами переходят на некий условный «полуэстрадный» прием, который гораздо более точно передает характер интонаций, требующих большей доверительности, разговорной манеры, плавных переходов с речитации на вокализацию (что-то вроде шпрыхезанг в немецкой авангардной музыке начала XX в.). Привязка к тесситурным возможностям пяти основных оперных голосов – сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас – диктует особенности тонального плана партитуры, просчитывания соотношений голосов в ансамблях. Опять-таки это не адекватно материалу, для которого гораздо более важно усилить драматическое, игровое начало, которому бы

очень помогло применение микрофона. И не случайно, «Преступление и наказание» Артемьева демонстрирует необходимость частичного отказа от академического вокала, применения микрофонного пения, что означает фактически, модуляцию в другой жанр. В жанр мюзикла.

### РЕИНКАРНАЦИЯ

В западном музыкальном театре это уже есть – образцы мюзиклов, которые, по своему статусу заняли место опер. Таковы мюзиклы Ллойда Уэббера, Стивена Сондхайма.

У нас тоже есть. Из последних самых сильных образцов – лайт-опера Александра Пантыкина «Мертвые души». Она поставлена как чистый мюзикл Кириллом Стрежневым на сцене Свердловской музкомедии в Екатеринбурге. Но ее можно поставить по-разному. Это произведение взяло от своих родителей – старушки-оперы и молодца-мюзикла – самое лучшее: со стороны оперы серьезность содержания, великолепно выстроенную драматургию, профессиональную оркестровку, сквозное развитие, систему лейтмотивов и тематических арок, со стороны мюзикла – опору на демократичный (при этом совершенно не примитивный) музыкальный язык, работу с жанрами, в том числе жанрами рок-музыки, мюзикловую манеру вокализации, виртуозные переходы от разговорных фрагментов к вокальным, яркий индивидуальный композиторский стиль.

Пусть опера живет в своих классических образцах. Вал публики на «Орфея» и «Фауста», «Травиату» и «Кармен», «Севильского цирюльника» и «Любовный напиток», «Царскую невесту» и «Евгения Онегина», «Валькирию» и «Тоску», не прекратится никогда. Но надо признать, что портал закрылся и не ломиться в него при полном отсутствии поддержки Свыше. Композиторы! Ловите новые трансляции! Развернитесь ухом к сегодняшнему дню и оставьте оперу в покое.