

КАМЕРНАЯ ОПЕРА

Шестидесятые годы были для советской оперы, как и практически для всех других жанров, периодом активных преобразований. Плотина штампов и стереотипов, воздвигнутая в предшествующие десятилетия, прорвалась под напором волны исканий. То была неизбежная ответная реакция на унифицированную трактовку жанра, свойственную 30–40–50-м годам. «Едва ли не самой характеристической чертой ее (оперы. – А. С.) сделалось разнообразие, подвижность форм, составных слагаемых и сценических решений», – пишет исследователь. Мощный толчок к развитию получили ранее существовавшие разновидности – опера-оратория, опера-балет. Одновременно нарождались совершенно новые: теле- и радиоопера, рок- и зонг-опера, мюзикл и опера в духе народного площадного действия, опера, специально написанная для концертного исполнения, и опера, построенная как «игра в оперу». Все названные жанровые модификации – и в этом тоже знамение времени – гибридные, ибо используют ресурсы других музыкальных видов, а также смежных искусств – драматического театра, кинематографа, телевидения, литературно-музыкальной монтажной композиции [9, 76, 71]. В русле этих преобразований вспыхнул интерес и к камерным разновидностям – моноопере, опере-дуэту и т. п.

Наиболее интересные образцы жанра давно уже стали предметом изучения – в научных трудах [10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 3], критических статьях, рецензиях на спектакли и концертные исполнения. Это позволяет отказаться в настоящей главе от целостных аналитических описаний отдельных сочинений и выдвинуть на передний план обобщающие вопросы: культурно-исторический фон, на котором возник новый жанр, его генезис, отличительные признаки.

Жанры рождаются по-разному. Процесс вызревания может растянуться на десятилетия, протекать латентно и сугубо постепенно. Нередко точную дату появления на свет назвать весьма затруднительно, если не невозможно (так было, к примеру, с симфонией, сонатой или концертом). О советской моноопере можно сказать со всей определенностью: она родилась в 1964 году, когда Юрий Буцко, тогда еще студент Московской консерватории, написал «Записки сумасшедшего».

Останься это сочинение единственным образцом, о рождении жанра говорить было бы нельзя. Однако вслед за ним появились вторая моноопера того же автора «Из писем художника» (1974), «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Григория Фрида (1969, 1975), «Письмо незнакомки» Антонио Спадавеккиа (1971). Параллельно с ними создавались оперы с двумя-тремя персонажами – «Белые ночи» Ю. Буцко (1968), «Шинель» Александра Холминова, «Пьер и Люс» Давида Кривицкого (обе 1971) «Бедные люди» Глеба Седельникова (1974) и другие подобные сочинения московских авторов. Вместе с тем, указанная тенденция не была локально московской. Произведения такого рода принадлежат перу екатеринбуржца Владимира Кобекина – «Последние монологи Якова Бронзы» (1973), «Лебединая песня», «Дневник сумасшедшего» (1978), украинца Виталия Губаренко – «Письма любви» (второе название – «Нежность», 1970), латыша Паула Дамбиса – «Письма в будущее» (1974)... Все эти сочинения – лирико-психологической направленности¹.

Монооперы, оперы-дуэты зазвучали в концертных залах, на сценах оперных театров и студий, стали выходить в свет клавиры и грампластинки. Периодическая печать откликнулась на них статьями и рецензиями; перспективность свежей тенденции не раз отмечалась с трибун композиторских съездов и пленумов. О природе нового жанра охотно говорили сами компо-

¹ Оставляем без рассмотрения созданные в этот период комические камерные оперы – «Любовь и Силин», «Повесть о том, как поссорились Иван Петрович с Иваном Никифоровичем» Г. Баншикова (1968, 1970), «Коляска», «Двенадцатая серия» А. Холминова (1971, 1977), «Леди Магнезия» М. Вайнберга (1975) и др., подчиняющиеся иным эстетическим и драматургическим закономерностям.

зиторы. Их высказывания пронизывают два «лейтмотива». Первый: жанр дает возможность углубиться в детальный анализ психологии человека, его сложного внутреннего мира. Второй – единодушная констатация особой «своевременности» камерной оперы².

Появление нового жанра (или возрождение жанра «старого», забытого), стиля, иного художественного явления всегда отвечает определенным духовным потребностям эпохи. В историко-культурном плане советская камерная опера – продукт того времени, когда хрущевская «оттепель» встретила с брежневским «застоем». С этой точки зрения дата «1964» символична: это год смещения Хрущева. И при нем, и первые годы после него в области культурной политики власть была крайне непоследовательной; ее, словно лодку в штормовом море, бросало из стороны в сторону – между разрешениями и запретами, между известными идеологическими послаблениями и рецидивами сталинско-ждановских рефлексов. То было время, когда по мрачной шутке Ильи Эренбурга (которому принадлежит и само метафорически емкое определение «оттепель»), садовниками работали лесорубы. Смягчение нравов было относительным, приоткрывшаяся правда о прошлом строго дозировалась. Свободомыслие, даже художественное, мягко говоря, не поощрялось.

На этом фоне интерес творцов к человеку как личности выглядел, как видно с дистанции времени, парадоксально. С одной стороны, творческие устремления художников вовсе не расходились с постулатами партийно-государственной пропаганды, на все лады твердившей о «безграничном расцвете личности при социализме». С другой стороны, теория «винтика», переодетая в иную фразеологию, продолжала существовать, и на деле всё предпринималось для того, чтобы уже к концу 60-х годов реальная человеческая

² Увлечению малыми формами оперы способствовало выдвижение целой плеяды камерных певцов, приверженцев современной музыки – С. Яковенко, Н. Юреновой, Л. Белобрагиной, А. Соболевой, М. Фатеевой и др. В расчете на их талант и мастерство создавались многие моно- и дуооперы, а также вокальные циклы и иные сочинения.

личность погрузилась в пучину равнодушия и социальной апатии. Песенный лозунг тех лет «сегодня не личное главное» куда более отвечал идеологии власти, нежели поэтическая строчка А. Вознесенского над сценой Театра на Таганке: «Все прогрессы – реакционны, если рушится человек», которая воспринималась партийными чиновниками как крамола.

Композиторские декларации никем не оспаривались, но пристрастное внимание к неповторимости отдельного человека, разбуженное тем лучшим, что принесло хрущевское десятилетие, могло трактоваться – и либеральной интеллигенцией, и консерваторами – как род оппозиции.

Показательно, что традиционная любовная тема заняла в камерной опере достаточно скромное место. Композиторов влекли иные мотивы и образы. Отсюда очевидная тяга к прозе Гоголя, Достоевского, Чехова: в содружестве с русской классической литературой хотелось вновь и вновь утверждать ценность каждой человеческой жизни, достойной участия и сострадания. Ведь в недавнем прошлом, в эпоху «сталинского средневековья», а по сути дела – с Гражданской войны, жизнь была обесценена, а теперь, в 60–70-е годы сама личность ценилась невысоко, попросту мешала. Официально считалось, будто образ «маленького человека», раздавленного государством, остался в XIX веке, тогда как на самом деле жизнь того же Ивана Денисовича была страшнее, чем у гоголевских Акакия Акакиевича и Поприщина.

В смежных искусствах этих десятилетий обнаруживается широкий круг явлений, в чем-то близких камерной и моноопере. На драматической сцене – жанр одноактной пьесы, так называемый театр одного актера, «театр в фойе», «домашний театр». На филармонических подмостках – полуконцертные-полусценические выступления актеров: сольные и дуэтные, моноспектакли, разного рода монтажные литературные композиции, в том числе монографические (основанные, к примеру, на стихах, прозе, дневниках, переписке большого поэта, воспоминаниях о нем современников). Телевизионное искусство (в 1961 году на главной киностудии страны «Мосфильм» соз-

дано новое творческое объединение «Телефильм»), активно ищущее собственную эстетическую специфику, обретает ее в таких качествах как особая доверительность высказывания, максимальная приближенность и к зрителю, и к герою; длительные крупные планы утверждаются в качестве ведущего элемента телевизионного спектакля и фильма. (С этой точки зрения моноопера представляет собой крупный план героя, выдержанный от начала до конца произведения).

Внутри самого музыкального искусства рождение и развитие рассматриваемых оперных разновидностей естественно вписывается в контекст широкого «камерного движения», возникшего еще в эпоху «оттепели», но сохранившего свое значение и для 70–90-х годов. Подъем камерно-ансамблевых, камерно-оркестровых жанров стимулировался целым рядом обстоятельств. Первым среди них следует назвать беспрецедентное по скорости и глубине технико-стилевое обновление. Освоение новейших приемов и средств, принципов организации звуковой ткани настоятельно требовало, или, лучше сказать, остро нуждалось в испытательном полигоне. Камерную музыку недаром принято называть полем стилистических исканий, сферой эксперимента, творческой лабораторией: в звучании одного или немногих голосов (когда «мало нот») композитору легче контролировать творческий результат и при необходимости внести в него коррективы. Не стоит сбрасывать со счета и практические соображения, которые могли подталкивать к созданию подобных опусов: у них, при прочих равных условиях, короче путь к публичному исполнению³.

Неудивительно, что в стойком интересе к произведениям для нескольких исполнителей объединились многие и многие композиторы разных поколений. Благодаря их усилиям камерная музыка, долгое время пребывавшая на далекой периферии общественного внимания, стала примерно с конца 50-х – начала 60-х годов приобретать положение, достойное ее возможностей.

³ Причины и универсальные источники «камернизации» в отечественной музыке этого периода (на материале симфонического творчества) подробно рассматривает М. Арановский [1, 173–179].

Создаются десятки ансамблевых партитур в таких классических видах как струнный квартет, фортепианный квинтет, соната для какого-либо инструмента и фортепиано. Наряду с этим культивируются иные тембровые сочетания, в первую очередь барочного типа, к которым нередко присоединяются современные ударные или восточные инструменты.

Одновременно наблюдается активное вторжение черт камерности на «территорию» симфонизма. В поисках альтернативы «большой» симфонии композиторы обращаются к барочному принципу коллективного концертирования – жанрообразующему принципу *concerto grosso*, к камерному варианту симфонии. Сокращение исполнительских составов, сжатие формы, поиск новых закономерностей композиции и драматургии, позволяющих вместить «больше музыкальных событий на единицу времени», становится одной из доминирующих тенденций эпохи.

Истоки широкого и устойчивого интереса к камерной опере следует искать в периоде конца XIX – начала XX века, когда в течение примерно 20 лет появились «Иоланта» Чайковского, «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова, все три оперы Рахманинова, сочинения ряда других композиторов. Среди них выделился ряд сочинений, созданных по пушкинским «маленьким трагедиям» (как известно, он открывается «Каменным гостем» Даргомыжского), выделился резче обозначенной спецификой «камерности». Важнейшие свойства жанра определились уже тогда: сравнительно небольшая протяженность, рассчитанная на неполный театральный вечер; отсутствие балетных и хоровых сцен; малый, по сравнению с полнометражной оперой – решительно сокращенный состав исполнителей; пониженная роль сюжетной событийности; особо бережное отношение к тексту литературного оригинала; крайне редкое обращение к развернутым, конструктивно закругленным номерам; особый тип вокального интонирования –

ариозный, в котором неразъединимо слиты декламационно-речевое и мелодическое начала.

Отдельными признаками советская камерная и моноопера соприкасается с веристской одноактной оперой-новеллой, отдельными произведениями Р. Штрауса («Саломея», «Электра»), Бартока («Замок герцога Синяя Борода»), Пуччини («Сестра Анжелика»), а из более поздних – Бриттена, идеолога и подлинного рыцаря жанра камерной оперы. Первые образцы собственно монооперы появились на Западе – «Ожидание» Шенберга (1909) и «Человеческий голос» Пуленка (1959)⁴. На советских композиторов, пожалуй, большее влияние имела вторая из них⁵.

К числу прообразов следует также причислить моносцену и сцену-диалог внутри «большой», по преимуществу лирико-психологической оперы. Такие сцены открыли неисчерпаемые возможности для воссоздания жизненных, прежде всего психологических процессов, с органически присущей им противоречивостью и непрерывностью развертывания.

Среди предтеч монооперы, оперы-дуэта и т. п. необходимо упомянуть некоторые жанры камерной вокальной музыки: в частности, песни-сценки в духе Даргомыжского и Мусоргского, а также вокальный цикл, о чем далее сказано подробнее.

Однако, опираясь на соответствующий исторический опыт, отечественное музыкальное искусство 60–80-х годов породило явление, отличающееся подлинным художественным своеобразием, несущее на себе отпечаток времени. Словом, родилась *новая камерная опера*.

⁴ Ж. Кокто, автор одноименной пьесы, послужившей Пуленку первоисточником, создал и другие пьесы-монологи для выдающихся французских актеров – своих современников Э. Пиаф, Б. Бови. Ж. Марэ.

⁵ «Человеческий голос» Пуленка исполнялся в СССР в концертном и сценическом вариантах (первые исполнители Н. Юренева и Г. Вишневская), были выпущены грамзапись и клавиш. За несколько лет до этого на премьере в Париже побывала группа советских музыкантов, моноопера произвела на них глубокое впечатление. В состав делегации входил видный композитор, профессор Московской консерватории С. Баласанян, чьим воспитанником стал вскоре Ю. Буцко.

Даже по названиям советских камерных и моноопер – «Письма...», «Дневник...», «Записки...» – легко заметить, что жанр это тяготеет к формам литературы, новым для музыкального театра, а именно – мемуарно-эпистолярным. При этом жанровые, структурные, лексические особенности первоисточников в либретто, как правило, сохранены (функции либреттиста композиторы, за редкими исключениями, берут на себя). Иными словами, не литературный материал приспособляется к законам традиционно понимаемой «оперности», но сами эти законы подвергаются решительному пересмотру. В таких условиях неизбежно меняются пропорции художественных элементов – музыки, слова, сценического действия. В нашем случае существенно возрастает роль литературной первоосновы произведения.

Уже композиционное строение ряда камерных опер несет на себе явный отпечаток структуры литературного оригинала. Длющаяся всего около 45 минут опера Г. Седельникова «Бедные люди» состоит из тринадцати эпизодов (по авторскому определению, «опера в тринадцати письмах»), «Дневник Анны Франк» Г. Фрида» (50 минут) – из двадцати одного. Оба сочинения строятся как цепь миниатюр, эпизодов, которым трудно подобрать адекватное наименование. Их нельзя назвать номерами, ибо они разомкнуты композиционно и драматургически. Не назовешь их и монологами, сценами – в силу их сжатости. Для классико-романтической оперы такой способ внутреннего членения ненормативен, в то же время он органически присущ соответствующим формам прозы: каждая композиционная единица подобна дневниковой записи или письму.

В ряде случаев воздействие приемов монологической прозы распространяется глубже, определяя важнейшие интонационно-драматургические свойства сочинений. К примеру, «Белые ночи» Ю. Буцко (по одноименному роману Достоевского, едва ли не самому романтическому у писателя) можно определить как «оперу от первого лица». Как известно, в воспоминаниях, дневниках – и в подлинных документах, и в художественных произведениях,

написанных в этих формах, – повествование ведется с одной психологической точки зрения, господствующей надо всеми иными. В субъективном восприятии главного героя представлены и он сам, и другие фигуры, возникающие в его повествовании. Ю. Буцко как бы проецирует эту закономерность на музыкальную драматургию своей оперы, в которой три действующих лица при двух поющих артистах. В партитуре развивается единая интонационная сфера, сфера Мечтателя – ведущего персонажа и одновременно «рассказчика». Ею же характеризуются Настенька и Жилец, ибо они здесь не равноправные действующие лица, а персонажи его воспоминаний. Для выражения этой идеи композитор нашел и чисто театральные, «режиссерские» средства: Жилец сделан двойником Мечтателя, обе партии поручены одному певцу-актеру. Как и у Достоевского, Жилец возникает вначале в Настенькиной исповеди, как фигура «закадровая». Но исповедь эта – «рассказ в рассказе», он подчинен основному – «рассказу Мечтателя», каковым является опера в целом, а потому решен в свете восприятия его главным героем. Узнав о том, что его место в сердце Настеньки занято Жильцом, Мечтатель (мечтатель!) на месте счастливого соперника видит себя. Он отождествляет себя с Жильцом и в кульминационной сцене, когда тот приходит, чтобы навсегда разлучить его с возлюбленной. Введение образа двойника, столь близкого поэтике Достоевского, помогло композитору не только интонационно, но и зрительно «замкнуть» концепцию оперы на фигуре центрального героя.

Хотя типология опер по сюжетно-тематическому признаку признана недостаточно гибкой, все же ею продолжают широко пользоваться. Выбор того или иного сюжета характеризует идейно-художественные предпочтения композитора, в большой мере определяет композиционно-драматургический профиль сочинения. В этом отношении новая камерная опера показательна не менее чем в плане собственно жанровой специфики. Здесь не встретить целых содержательных пластов, официально считавшихся в советской опере

ведущими, с которых принято было начинать аналитические обзоры в академических трудах, отчетных докладах руководителей Союза композиторов, – в частности, сюжетов, связанных с Октябрьской революцией, Великой Отечественной войной (не говоря уже о сюжетах «производственных» или «колхозных»). В изучаемый период тематика такого рода сосредоточена по большей части на противоположном «крае» музыкально-театрального процесса – в опере-оратории. Но если и в «большой» опере наблюдается известная усталость от лобовой подачи патриотической темы, других соцреалистических сюжетов, от диктуемых ими громогласных апофеозов, от назойливого прославления «духа коллективизма», то опера камерная, психологическая отторгает их самой своей природой.

Наиболее традиционны для оперы сюжеты любовно-лирические, использованные В. Губаренко («Письма любви» по новелле А. Барбюса «Нежность»)⁶, Ю. Буцко («Белые ночи»).

Другую группу составляют сочинения, герои которых – личности прежде всего мыслящие. Наделенные глубокой впечатлительностью, они раскрываются не столько в поступках, сколько в осмыслении действительности, в определении своего места и назначения в мире. Таковы герои обеих моноопер Г. Фрида⁷, живописец Константин Коровин («Из писем художника» Ю. Буцко). Все три сюжета взяты не из беллетристики – факт симптоматичный для тех лет, когда тяга к документальности захватила прозу, театр, ки-

⁶ Навсегда расставшись с возлюбленным, героиня решает покончить с собой, но прежде пишет ему письма. Он будет получать их долгие годы – завтра, через год, через 11 лет... В посланиях говорится, что Она постепенно излечивается от пережитого потрясения, начинает улыбаться. И только в последнем письме, датированном так же, как и первое, открывается тайна: «Прошло двадцать лет, с тех пор, как я умерла. Это вчера мы расстались...»

⁷ «Дневник Анны Франк». Семья немецких евреев, эмигрировавшая после прихода Гитлера к власти, застигнута в Голландии фашистской оккупацией. Анна, ее родители, сестра и еще четверо скрываются на тайной квартире – «убежище». События последующих 27 месяцев (1942–1944), пока убежище не было обнаружено полицией, а все его обитатели не отправлены в концлагерь, описаны девочкой в дневнике, который она получила в подарок к 13-летию. Глава семьи Отто Франк, единственный уцелевший, в 1947 году опубликовал дневник дочери, вышедший с тех пор тиражом, превышающим 20 миллионов экземпляров. В 1960 году книга была опубликована в СССР в переводе Р. Райт-Ковалевой.

«Письма Ван Гога». Знаменитый голландский художник прожил всего 37 лет, из которых лишь последние 10 лет занимался живописью. Фактически вся его жизнь, исполненная лишений, преследований, болезней, но в то же время озаренная творчеством, запечатлена более чем в 700 письмах к брату Тео. Композитор отобрал фрагменты, в которых Винсент преимущественно наблюдает и осмысливает жизнь, приходя к глубоким и нетривиальным умозаключениям, раскрывает философскую концепцию своих полотен.

нематограф. Еще одно совпадение, тоже не случайное: главные персонажи – все трое – художники в самом широком смысле слова⁸. Трагические испытания лишь закаляют их, делают мудрее.

В центре сюжетов третьей группы – «маленькие люди», выведенные в операх по «петербургским повестям» Гоголя («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко⁹, «Шинель» А. Холминова¹⁰), по первому роману Достоевского («Бедные люди» Г. Седельникова)¹¹, по рассказу Чехова «Скрипка Ротшильда» («Последние монологи Якова Бронзы» В. Кобекина)¹². Их эмоциональный и интеллектуальный мир ограничен. Реальная действительность жестока к ним, при этом сами они, в той или иной мере, суть ее порождение. Людям изначально зависимым, бедным духовно и душевно, им удастся подняться над окружением, лишь преодолев в себе раба, хама. Лирика присуща и этим сюжетам, но не как данность, а как награда, как знак прозрения, которое приходит порой слишком поздно...

В моноопере, по определению, человек *один* противостоит давлению судьбы и обстоятельств или собственного несовершенства; в опере-дуэте на передний план выходит тема человеческих взаимоотношений. Не заказаны им и публицистические мотивы, о чем свидетельствует хотя бы «Дневник Анны Франк» (впрочем, «публицистика» здесь далека от газетной трескучей

⁸ Это относится и к Анне Франк, чей дневник обнаруживает явный литературный талант автора. «Не каждый писатель сумел бы так описать и обитателей «убежища», и свои переживания, как это удалось маленькой Анне», – отмечал И. Эренбург в предисловии к советскому изданию книги.

⁹ Титулярный советник Поприщин, ограниченный и недалекий, постоянно унижаемый едва ли не всеми окружающими, к тому же безнадежно влюбленный в дочь своего начальника, постепенно сходит с ума. Но в безумии он духовно прозревает, нравственно возвышаясь над своими мучителями.

¹⁰ Гоголевский сюжет подвергнут «инверсии» и превращен в воспоминания умирающего Акакия Акакиевича, в горячечном бреду вновь переживающего перипетии своей трагедии. Гротесково-фантастическая концовка повести заменена зауспокойной молитвой – отпеванием несчастного.

¹¹ Роман создан в форме переписки 47-летнего мелкого чиновника Макара Девушкина и его дальней родственницы, 19-летней Варвары Доброселовой, обеспеченной богатым помещиком Быковым. Всеми силами Макар старается поддержать девушку, в ком видит существо более обездоленное, чем он сам. Переписка длится около полугода – до внезапного появления Быкова, который, «возвращая честное имя», делает Вареньке предложение. Та соглашается...

¹² Яков Иванов со странной кличкой Бронза – гробовщик, человек грубый и черствый, деловито снимающий мерку для гроба с захворавшей жены. Но даже в такой душе таится доброе начало: Яков очень хорошо играет на скрипке. В предсмертном душевном пробуждении к нему одновременно приходят раскаяние за собственную погубленную жизнь и – прекрасная мелодия. Наследником скрипки и этой мелодии становится бедный еврей-музыкант по прозвищу Ротшильд. Горожане, слушая в его передаче музыку умершего Якова, плачут...

риторики, субъективно окрашена). Сверхтему большинства исследуемых произведений можно определить словами «становление личности» – эта формула, изрядно девальвированная советским музыковедением, здесь подходит как нельзя лучше.

II

Родившись на периферии оперного жанра, камерная опера, особенно наиболее «радикальные» ее разновидности – моноопера, опера-дуэт, – оказались в зоне, пограничной с другими жанрами, и устремились навстречу их влияниям. Общая для второй половины века тенденция – расшатывание эстетических границ жанров, тотальная жанровая диффузия – проявилась здесь в особых формах. Среди других жанров, чье воздействие испытывает новая камерная опера, выделяются *вокальный цикл и симфония*.

В советской музыке послевоенных десятилетий, начиная с сочинений Шостаковича («Из еврейской народной поэзии») и Свиридова («Страна отцов»), вокальный цикл занял в жанровой иерархии исключительно важное место, никогда ранее в отечественном искусстве ему не принадлежавшее. Естественно, что моноопера взяла на вооружение черты цикла прежде всего монологического, созданного Бетховеном, Шубертом и Шуманом, с характерным для такого цикла «сквозным» персонажем, элементами последовательной сюжетности. Другие разновидности жанра, в свое время немало позаимствовавшие у оперы и тяготеющие к театрализации отдельной песни-романса, к расширению исполнительского состава вплоть до появления quasi-оперного ансамбля в сопровождении ансамбля инструментального и даже симфонического оркестра (см. [5]), оказались близки опере с двумя-тремя персонажами.

В поэтику новой камерной оперы вошел ряд признаков, указывающих на родственные связи с вокальным циклом. Первый из них – *принцип чередования миниатюр*. Как указывалось выше, он подсказан также формой мему-

арно-эпистолярных жанров литературы, к ней можно прибавить излюбленную поэтами XIX века форму «книги стихов», откуда и черпали литературный материал создатели романтических вокальных циклов. В обеих монооперах Г. Фрида миниатюры даже имеют названия, а в «Бедных людях» Г. Седельникова их отчасти заменяют даты, объявляемые (разговорной речью) самими персонажами перед каждым письмом-эпизодом.

Второй признак – *ослабление театрального начала*, допускающее возможность условно-сценического, «полуконцертного» исполнения. Показательно, что Г. Седельников определил жанр «Бедных людей» как опера-концерт¹³. Эта тенденция зеркально отражает процессы, происходившие в вокальном цикле: там потенциальная сценичность подчас усиливалась настолько, что была готова вырваться наружу¹⁴; здесь же она, напротив, словно уходит вглубь.

Третий признак обусловлен не столько прямым воздействием вокального цикла, сколько более широкой тенденцией – усилением позиций камерных жанров: *в ряде сочинений – чрезвычайно малочисленный для оперы состав исполнителей*. «Письма Ван Гога» Г. Фрида исполняются певцом-баритоном в сопровождении девяти музыкантов (кларнет, фортепиано, две группы ударных, струнный квинтет; последний может быть расширен до струнной группы), и в середине 70-х годов это уже никого не могло удивить. Гораздо более смелой была находка Г. Седельникова: «Бедные люди» написаны для баритона, сопрано и струнного квартета. Отказаться не только от оркестра, но и от большого инструментального ансамбля, – тогда эта идея, что называется, носилась в воздухе. «Я бы не удивился, – заметил остро чувствующий современность основатель Московского камерного музыкального театра Б. Покровский, – если бы сегодня какой-нибудь композитор... написал оперу в сопровождении струнного квартета» [8, 39]. Выдающийся режиссер

¹³ В изданном клавире слово «концерт», к сожалению, редакцией опущено.

¹⁴ Так, в 1959 году была осуществлена телепостановка по вокальному циклу Г. Свиридова на стихи Р. Бернса. В «немецкой тетради № 2» В. Гаврилина имеются ремарки, оговаривающие сценическое поведение певца.

не знал, что к моменту выхода его книги из печати такое сочинение уже существовало¹⁵. Однако и этот «рекорд самоограничения» продержался недолго: созданная вскоре опера В. Кобекина «Последние монологи Якова Бронзы» предназначена всего для четверых исполнителей – певца-тенора, актера-мима, скрипача и ударника.

Четвертый признак – вытекающая из подчеркнутой дискретности (прерывности) формы *трактовка сюжета*, данного как бы пунктиром. Каждая миниатюра фиксирует, в основном, какое-либо одно состояние, одно событие – точнее, воспоминание о нем, его осмысление *post factum* (как указывалось выше, такая особенность присуща также мемуарно-эпистолярным жанрам литературы – роману в письмах, дневнику). Впрочем, повторное переживание произошедшего в иных случаях вплотную приближается к реальному протеканию событий «здесь и сейчас», когда ощущение временной дистанции стирается («Записки сумасшедшего»).

Однако вернемся к принципу чередования миниатюр – основополагающему для вокального цикла. Перенесенный в оперу, он предопределяет важные особенности ее формы и драматургии. В монооперах Г. Фрида, в «Бедных людях» Г. Седельникова каждый отдельный номер тяготеет к образной однородности. Для того чтобы сформировался самостоятельный этап драматургии, необходимо сопряжение контрастных начал. Поэтому в названных сочинениях ту или иную драматургическую стадию образует группа миниатюр, своего рода «микроцикл». Начальный этап, экспозиция-завязка, представляет в этом смысле особый интерес: здесь вокально-циклические закономерности выявлены наиболее отчетливо. Первый поворот, перелом действия осуществляется так, как подсказывает рельеф формы, состоящей из значительного числа сжатых частей, – на грани эпизодов, представляющих противоположные идейно-образные сущности. Завязка становится первой кульминацией действия и выступает своего рода моделью конфликта.

¹⁵ Позднее Б. Покровский включил оперу в репертуар театра.

В «Дневнике Анны Франк» перелом происходит на рубеже 4-го и 5-го эпизодов. Если в двух предшествующих («День рождения» и «Школа») слушатель знакомится с Анной – очаровательным дитя, шаловливой школьницей, а первично-жанровые истоки музыки направляют ассоциации к детской песенке, считалочке, танцу, то уже в № 4 («Разговор с отцом») впервые кратко предвещается материал, характеризующий контрдействие. В № 5 («Повестка из гестапо») он зазвучит в полную силу. Зловещий документ символизирует прямое вторжение в судьбу героини чудовищной машины фашизма. Используемые здесь композитором средства в принципе традиционны для музыки XX века: опора на моторные жанры (токатта, «злые» скерцо и марш, этюд, *perpetuum mobile*), разного рода *ostinati*, динамически и метроритмически подчеркнутые жесткие гармонические вертикали преимущественно с тритоновой основой, наконец, соответствующие приемы звукоизвлечения и темброво-регистражные краски.

Ведущий конфликт «Писем Ван Гога» обозначен противопоставлением уже двух начальных эпизодов, «В мастерской» и «Художник». Контрастируют настроения, переживания, размышления, но не события. Первая часть, пронизанная состоянием глубокой внутренней сосредоточенности, экспонирует сферу сквозного действия. Ее ядро – открывающее монооперу соло альты. Исходя из словесного текста части, ее можно назвать темой одиночества, но в контексте всего сочинения – это и тема творчества, ил как сказал бы сам Винсент, работы. Она одновременно пластична и неустойчива, скрыто напряжена; охватывает огромный, чисто инструментальный диапазон – и при этом наделена выразительностью речевого интонирования; каждый отдельный мотив содержит нисходящие, «гаснущие» обороты – развертывается же она в обратном направлении, за четырнадцать тактов одолевая путь, превышающий четыре октавы. Не будет натяжкой услышать в этой теме символическое воплощение идеи роста, восхождения: «...В человеке живет то же стремление вызреть, что и в зерне», – замечает художник.

Противоположной символикой наполнена музыка следующей части: за безостановочным, мертвенно-механистичным вращением ломаных триольных фигураций, настойчивыми репетициями, хлесткими тяжелыми ударами созвучий в низком регистре угадывается вся та жестокость жизни, которая в сознании героя уподобляется чудовищной мельнице: «Не каждое зерно возвращается в землю, чтоб вновь прорасти. Большинство из них попадает на мельницу».

Любое сочинение, строящееся по сюитному принципу, будь то вокальный цикл или, тем более, опера, если оно задумано как сочинение концепционное, должно быть наделено необходимой мерой внутреннего единства – связями между частями, сквозными драматургическими процессами. Недаром вокальный цикл, обладающий этими качествами, во второй половине XX века обнаруживает явное стремление «стать симфонией» и, действительно, в области вокальной музыки выполняет «ту же функцию, что и симфония в музыке инструментальной» [4, 332]. В XX веке, начиная с Малера, эти жанры активно влияют друг на друга, порождая такие выдающиеся образцы как Четырнадцатая симфония Шостаковича; неудивительно поэтому, что некоторые камерные оперы обнаруживают характерные признаки их обоих.

Обычно, когда говорят о симфонизации оперного произведения (равно вокально-циклического, кантатно-ораториального, балетного и др.), указывают на определенные признаки *жанра* симфонии: контраст интонационных сфер при их единстве, тематическая разработка, сквозное развитие, трансформация музыкальных образов. Сегодня такой подход нуждается в уточнениях. Во-первых, названные принципы, действительно, пришедшие в свое время из симфонии, уже давно стали неотъемлемыми признаками оперы как жанра. Во-вторых, во второй половине минувшего столетия сама симфония переживает период дестабилизации, отступая, как уже указывалось, от установившихся канонов длительности звучания, исполнительских составов,

структуры, то сворачивая в камерное русло, то устремляясь к концертности или вокальным жанрам, – при сохранении «семантического инварианта» жанра, определяемого в специальном исследовании как целостная, обобщенная концепция Человека [1].

Именно с такой атипичной симфонией и контактирует новая камерная опера. Все это существенно затрудняет, а порою делает практически невозможной четкую дифференциацию признаков «чисто» оперных и «чисто» симфонических. Наконец, в-третьих, стремясь показать, какие *новые* черты приобретает симфонизация, следует обратить внимание на присутствие в камерной опере черт не только жанра, но и *формы* симфонии. На более ранних этапах симфонизации оперы подобная тенденция не наблюдаются; в XIX веке – уже намечена с достаточной определенностью (см. [6]), но все же в единичных образцах; с появлением в 1920–1930-е годы таких шедевров как «Воцтек» Берга или «Леди Макбет» Шостаковича, она заявляет о себе со всей определенностью.

В частности, монооперы и другие сочинения с явными признаками монологичности («Белые ночи» Ю. Буцко, «Шинель» А. Холминова, «Лебединая песня» В. Кобекина) содержат и более специфические, нежели в прошлые века, предпосылки к активизации симфонических качеств. Одна из них – уже упоминавшееся единство психологической точки зрения. Известно, что в симфонии, квартете других произведениях концертного плана мы имеем дело со своего рода повествованием, ведущимся от лица «лирического героя», то есть – с одной точки зрения, тогда как в жанрах, театральных по природе (это может быть и опера, и характеристическая песня), она смещается от одного персонажа к другому. Для симфонизма же монологического, лирического указанная особенность является определяющей. Недаром Чайковский называл симфонию самой лирической из музыкальных форм (читай: жанров), музыкальной исповедью души [22, 34], а И. Соллертинский сравни-

вал музыку такого рода с дневником [18, 305]. Естественно, что моноопера соприкасается преимущественно с этим типом симфонизма.

Единство точки зрения в моноопере – мощный жанрообразующий фактор. Нераздельность внутреннего мира героя, взаимосвязанность любых его проявлений обуславливают предельную концентрацию конфликта, что, в свою очередь, предопределяет использование, в качестве ведущего принципа, монотематизма. Последний также более характерен для симфонической музыки (где и нашел впервые последовательное применение), чем для оперы, хотя, возможно, на его формирование оказал воздействие опыт применения в опере лейтмотивов. Все же в тех «больших» операх XIX века, где не без основания усматривают признаки монодрамы, целые пласты интонационной драматургии могут располагаться за пределами монотематического «поля» и выступать по отношению к ведущему конфликту яркой стилевой и драматургической оппозицией. Таковы, к примеру, в «Пиковой даме» Чайковского фоновые эпизоды в первой картине, хоры гостей и певчих в третьей, песенка Томского в седьмой. В моноопере сколько-нибудь нейтральных драматургических пластов нет, интонационное единство достигает степени абсолютной, охватывая интонационно-образную систему сочинения целиком.

Черты формы симфонии проявляют себя в камерной опере на двух масштабных уровнях. Первый из них – придание отдельным эпизодам и сценам типичных признаков традиционных *частей* сонатно-симфонического цикла (сонатного *allegro*, медленной лирической, жанровой и других средних частей, финала). При этом свойства сонатного *allegro* присутствуют, в основном, как и в подавляющем большинстве вокальных произведений вообще, в виде не структурной схемы, а характерных жанровых свойств этой части. К примеру, в одних случаях соседство двух ярко контрастных эпизодов может напоминать сонатную экспозицию. Начальные номера «Писем Ван Гога» Г. Фрида подобны экспозиции с обратным соотношением разделов: медитативно-лирическая главная партия и активно-динамическая побочная, что не-

редко встречается в музыке XX века. В других случаях моменты драматургических переломов ассоциируются с началом разработки. Таковы, в частности, завязки действия в обеих монооперах Г. Фрида. Аналогии с другими частями симфонии еще более наглядны и многочисленны, особенно тогда, когда в чередовании разделов оперной формы угадываются характерные *пары частей*, объединенные симфонической логикой. Примером может служить пара «Пассакалия – Финал», утвердившаяся в композиторской практике благодаря традиции Шостаковича: в «Шинели» А. Холминова это эпизод после сцены со Значительным лицом и предсмертная молитва Башмачкина; в «Дневнике Анны Франк» Г. Фрида – заключительные номера, которые так и названы: Пассакалия и Финал.

Специфика новой камерной оперы, однако, такова, что в ней возможно использование типично инструментальных форм в масштабе не только разделов, но и всего сочинения. К этому располагает, в частности, длительность звучания, зачастую соизмеримая с продолжительностью не самой большой симфонии.

Наиболее показательный пример – «Письма любви» В. Губаренко, соединяющие черты оперного монолога и симфонического *цикла*. Проявляют они себя двояко – на двух композиционных уровнях. С одной стороны, оркестровые интерлюдии, по своей драматургической весомости приближающиеся к вокальным разделам, можно трактовать как рассредоточенный трехчастный цикл, своеобразную камерную симфонию. С другой стороны, и с не меньшим основанием, за основные части «симфонии» можно принять сами монологи с примыкающими к ним интерлюдиями.

Анализ подтверждает наблюдения В. Васиной-Гроссман, сделанные ею на материале камерного вокального цикла: «Наиболее близкие аналогии обычно возникают... не с сонатным аллегро, а с частями лирической, жанровой и финалом» [4, 317]. Мысль эта нуждается лишь в двух уточнениях. Даже в XIX веке, не говоря уже о XX, немало симфоний (квартетов, сонат) не

имеют первого аллегро. Вместе с тем, природа новой камерной оперы такова, что не исключает и подобной возможности.

III

После всего изложенного под сомнение может быть поставлена сама принадлежность монооперы, оперы-дуэта к опере как жанру. Действительно, если в произведении, с одной стороны, отвергнуты привычные атрибуты «большой» оперы (ослаблена театральнo-сценическая, сюжетно-действенная сторона, длительность звучания далеко не дотягивает до полнометражного спектакля, исполнительский состав более чем скромн, отсутствуют хор и балет), а с другой стороны, ему явственнo присущи признаки иных жанров, – правомерно ли такое произведение именовать оперой?

Однако «родовые» качества жанра в камерной опере сохранены. Одни типично оперные свойства в ней даже усиливаются (например, коренящаяся в самой природе оперы тяга к воплощению внутреннего действия, внутренних конфликтов), другие трансформируются, но не исчезают. Анализ показывает, что даже «сверхкамерная» опера сохраняет такое коренное свойство оперы вообще как *многообразие составляющих жанров* – арий, дуэтов, ансамблей, хоров¹⁶. Особенно показательна в этом плане моноопера. В ней, представляющей собой, от начала до конца, речь единственного персонажа, запечатлены и образы внешнего мира (жизненного фона) и образы других лиц, реально не появляющихся на сцене, но фигурирующих в монологе героя.

В ряде сочинений число внесценических персонажей значительно и порой приближается к двадцати. В «Дневнике Анны Франк» это отец, мать, сестра, учитель, супруги Ван Даан, Петер, подруга Лиз, в «Письмах Ван Гога» – брат Тео, Христина, почтальон Рулен, доктор Рей, в «Записках сума-

¹⁶ Термин О. Соколова «составляющие жанры оперы» [17, 150] более точен, нежели привычное наименование «оперные формы».

сшедшего» – директор, его дочь, начальник отделения, говорящая собачонка Меджи (перечислены далеко не все).

«Выход» внесценического персонажа зачастую сопровождается новым, рельефным музыкальным материалом – персонаж получает, таким образом, индивидуальную характеристику. Подобным образом обрисована актриса, виденная Поприциным в театре («Записки сумасшедшего», перед ц. 50): всего шесть тактов музыки выполняют функцию арии второстепенного действующего лица в большой опере. Главное назначение таких арий – послужить поводом для психологической реакции главного героя. Здесь «пение актрисы» напоминает Поприцину о предмете его воздыханий; следующий за «арией» мечтательно-томный семидольный вальс становится лирическим центром сцены.

Нередко внесценические персонажи получают «право голоса» – когда их прямая речь «пересказывается» главным действующим лицом. Соответствующие вокальные фразы выделяются темброво-тесситурно, особой манерой звукоизвлечения и даже сценического поведения. Фраза Барышни «Папа здесь не было?» («Записки сумасшедшего», 1 акт, 2 сцена) исполняется фальцетом и, по ремарке Ю. Буцко, пискляво. «Цитируя» говорящую собачонку, сумасшедший, согласно авторскому указанию, кривляется (2 акт, 1 сцена). Главный персонаж «Монологов Якова Бронзы», перевоплощаясь в грубияна Фельдшера, поет «дурным голосом». Воспроизведенные Анной несколько фраз отца («Дневник Анны Франк», № 5, «Разговор с отцом») соответствуют по драматургической функции балладе (рассказу) побочного действующего лица большой оперы, в которой сообщается важная весть или описывается факт, круто поворачивающий жизнь главного героя. Эпизод предвещает резкую перемену в судьбе героини, конец безмятежного детства и начало страшных испытаний, а вместе с ними – стремительного духовного взросления.

Наиболее активная форма показа внесценических персонажей – воссозданный героем диалог: чередуясь, реплики участников подчеркивают индивидуальную характерность друг друга. В такие моменты театральное начало, таящееся в поэтике монооперы, обнаруживается более открыто.

Первая картина «Якова Бронзы» В. Кобекина содержит три «диалога», **которым соответствуют три основных раздела картины**: Двое из «собеседников» Якова – Фельдшер и Марфа – внесценические персонажи; Ротшильд – персонаж сценический, но немой, характеризуемый только инструментальными средствами. «Появление» всех троих подано выпукло за счет ярких темброритмических или тематических красок, динамики, инструментальных штрихов и т. п. Встретившись с бессердечием и хамством Фельдшера, Бронза, сам человек вспыльчивый и нечуткий, справедливо возмущен («Насажали вас тут, артистов!»). «Диалог» с умирающей женой пробуждает в нем, пусть не сразу и ненадолго, добрые чувства: здесь впервые звучит скрипичная кантилена – «тема вербы», становящаяся во второй картине темой «душевного пробуждения», приобретает значение драматургического итога оперы. Но приходит Ротшильд – и темное, низменное вновь вскипает в душе Бронзы: путь к просветлению не быстр, не прост и не прям. Таким образом, первая картина преимущественно «диалогична» (в отличие от чисто монологической второй), чередование «диалогов» определяет ее форму; образ главного персонажа раскрывается здесь в общении, в его реакциях на других лиц. Они-то и подводят Якова к духовному перелому.

Редкий, но в высшей степени выразительный образец «диалога» двух внесценических персонажей – «Дуэт супругов Ван Даан» из «Дневника Анны Франк». Построен он на многократном обмене репликами и потому достаточно продолжителен. С изумительным комизмом подражает Анна назойливой скороговорке глуповатой мадам Ван Даан и сначала степенным, а потом визгливым от раздражения или срывающимся на злое шипение ответам ее мужа. Детская непосредственность, помноженная на острую наблюдатель-

ность и органическое чувство юмора, позволяют девочке увидеть в будничной перебранке соседней по «убежищу» веселый спектакль, а природный артистизм – блестяще разыграть его «в лицах».

В богатой «диалогами» моноопере Ю. Буцко «Из писем художника» есть даже подобие развитого ансамбля, в котором участвует сам Коровин и пятеро внесценических персонажей с ярко индивидуализированными «партиями» (эпизод «Дискуссия»).

Массовые сцены, так называемые картинные, «отстраняющие» эпизоды, которые справедливо считают особенностью именно оперной драматургии (ибо они практически недоступны драматическому театру) [19, 8], также широко представлены в камерной и моноопере, – разумеется, в редуцированной форме. Для оперы лирико-психологической такие сцены являются фоновыми. Согласно современной теории, фон есть «часть (элемент) художественной структуры музыкально-драматургического целого, которая занимает внешнюю позицию по отношению к основному конфликту, локализована вне основного конфликта и выступает... как условие... среда его реализации» [7, 17]. Фон функционально подвижен и может включаться в развитие основного конфликта. Если при этом элемент фона сохраняет свои исходные функции, происходит «отклонение» функций фона. Если же такой элемент утрачивает фоновые функции, заменяя их функциями развития конфликта, происходит «модуляция», данный элемент перестает восприниматься как фоновый.

Характерно, что в изучаемых разновидностях фон практически всегда драматургически активен, в той или иной мере втянут в течение главного конфликта. Объясняется это не столько тем, что фоновые эпизоды не разыгрываются воочию, а воображаются (вообразить ведь можно абсолютно достоверно), сколько тем, что и такие эпизоды, и образы внесценических персонажей подаются здесь исключительно в свете субъективного их восприятия центральным героем.

Обратившись снова к начальной сцене «Записок сумасшедшего», можно заметить, что встреча с Барышней происходит на улице – совершенно в традициях большой оперы, где завязка лирической интриги часто осуществляется на фоне массовой сцены, с тем, чтобы позднее образы ведущего конфликта разрослись и оттеснили фоновый материал. Эпизод, при всем своем лаконизме, четко распадается на три этапа. Первый – обрисовка улицы, собственно «массово-бытовая сцена» («На улице одни лишь бабы, да купцы, да извозчики попадались мне на пути»). Как и в других сценах оперы, окружение Поприщина характеризуется через огротескованный галоп: окружение героя безумно, как и он сам. На втором этапе – «выход директорской дочери» – фоновый и психологический планы совмещаются: мотив Барышни звучит на фоне уличного галопчика. На третьем этапе фон смолкает (пораженный Барышней, несчастный чиновник просто перестает воспринимать что-либо, кроме нее), кристаллизуется основной, минорный вариант мотива Барышни. Нетрудно вообразить, что на месте этого эпизода, длящегося считанные минуты, в большой опере можно было бы ожидать развернутый «Хор баб, купцов, извозчиков и проч.», затем дуэт и, наконец, арию или ариозо, где герой изливает свои чувства.

Замечательную по живости и яркости изображения картину Нижегородской ярмарки дал Ю. Буцко во второй моноопере, «Из писем художника». Следуя традициям Серова, Римского-Корсакова, Стравинского, давшим в своих произведениях для музыкального театра непревзойденные образцы массовых сцен такого рода, композитор включил в нее и крик зазывалы, и сочно выписанные групповые портреты, и забавные жанровые эпизоды. Характерно, что и тут многоплановая массовая сцена служит фоном для важнейшего события личной жизни героя – встречи с Шаляпиным.

Дважды предстает на фоне массовых сцен Ван Гог в опере Г. Фрида. В № 4, «Едоки картофеля», художник пересказывает сюжет и толкует свое живописное полотно. В сравнении с традиционными народно-массовыми сце-

нами, эта – не вполне обычна. Она безмолвна, крестьяне не поют и не пляшут, поэтому «изобразить» ее можно только при использовании ассоциативных возможностей слушательского восприятия. Музыка, аскетичная и сумрачная по колориту, заставляет вспомнить самую знаменитую ныне картину, в палитре которой преобладают землистые бурые и зеленоватые тона. Строгий рисунок вокальной партии, мерные тяжелые шаги басов, неяркие блики интервалов и аккордов в средних этажах фактуры (рояль, контрабас), ритмичное постукивание малого барабана... В этой сцене в сознание Винсента впервые входит тема суровой простоты крестьянской жизни, символизирующая для него некую высшую мудрость бытия.

Напротив, на узеньких городских улицах, между высокими домами, среди невероятного гама Винсенту неуютно (№ 7, «Антверпен»). Шумное скерцо-токката, словно спотыкающееся из-за аритмии сменяющих друг друга размеров (5/8, 3/4, 6/8), воссоздает лихорадочную суету портового города, за которой герою видится бездуховной праздного времяпрепровождения. Диатонические, песенного склада мелодические фразы в духе вульгарной уличной шансонетки намекают на «действующих лиц» сцены – публичных девок, подвыпивших матросов.

Немногими лаконичными и точными штрихами изображен «именинный чай» в «Шинели» А. Холминова. Подлинная находка здесь – вальсовый мотив (ц. 38), несущий многоцелевую смысловую нагрузку. Во-первых, это, вероятно, отголосок того вальса, который Башмачкин слышал (а, может, даже танцевал) на вечеринке. Во-вторых, в характерных почти для любого вальса интонациях кружения отражается конкретная сюжетная ситуация («Выпил... шампанского – голова *закружилась!*»). В-третьих, в этом вальсе легко просушиваются и сквозные в партии Башмачкина плачевые интонации. Примечательно также, что вальс этот становится лейтмотивом следующего эпизода (Акакий Акакиевич возвращается домой), наподобие так называемых

лейтмотивов картин, то есть выступает в качестве мотива-воспоминания о бале – притом, что сам бал прямо не запечатлен.

Подобные сцены встречаются в «Дневнике Анны Франк» (№ 3, «Школа» и № 7, «У окошка»), «Письмах любви» В. Губаренко (3 сцена, на словах «Один раз я танцевала» и «Вчера любовалась каким-то празднеством...»), дуоопере Д. Кривицкого «Пьер и Люс» (сцена «В Люксембургском саду»).

Фоновую, отстраняющую роль играют также эпизоды или отдельные тематические элементы, рисующие место действия, окружающее пространство, находящиеся в нем предметы: удары колокола в «Дневнике Анны Франк», многочисленные пейзажи в «Письмах Ван Гога» (герой всматривается в природу с профессиональной наблюдательностью), тесная каморка и берег реки – соответственно в двух картинах «Монолог Якова Бронзы».

К разряду фоновых фрагментов следует причислить и различного рода «вставные» номера, исполняемые главными героями и изредка – внесценическими персонажами. Не связанные с основным действием в плане сюжетно-событийном, в музыкально-драматургическом аспекте они обнаруживают либо отклонение их фоновых функций, либо модуляцию в область основного конфликта.

Так, «очень хорошие стишки», распеваемые Поприциным («Записки сумасшедшего», 1 акт, 4 сцена), интонационно включены в сферу безумия, указывают на неразвитость сознания героя, в частности, его художественного вкуса.

Начало «Монолог Якова Бронзы» построено на чередовании реплик, относящихся к основному действию, и фраз напеваемой «про себя» песни «Во поле береза стояла». Песня поется вначале без слов, потом «нечленораздельно» (ремарка В. Кобекина) – остальные фразы исполняются с текстом, обычной дикцией. Возникает типичный для оперы момент полифонии двух планов, действенного и нейтрального. Однако нейтральное здесь настолько втянуто в основное действие, что интонационно вообще никак не выделено.

На этом же материале строится многое в дальнейшем развертывании первой картины, что в контексте целого складывается в образ бездушия и ожесточения. Замещение мелодии народной песни мотивами этой сферы – точный психологический штрих к характеристике гробовщика: он *забыл* песню, как забыл и собственного ребенка, умершего пятьдесят лет назад, как забыл и предал все доброе и чистое в себе.

Совершенно особую роль играет песня (точнее, ее отдельные фразы) в моноопере «Нежность». Разверни композитор четырехстраничную новеллу А. Барбюса в полнометражное оперное либретто, наверное, в первом акте была бы сцена, скажем, в кафе или на бульварах, где герои впервые слышат полюбившуюся им потом мелодию (В. Губаренко цитирует песню Ж. Гюстена «Лунная дорога»). Здесь она выполняла бы чисто фоновую функцию. Позднее же, ближе к концу оперы, уже покинутая возлюбленным, Женщина вспоминала бы ту мелодию как символ утраченного счастья – здесь совершалась бы модуляция фоновых функций. В целом это напоминало бы широко используемый в кино прием перехода музыки внутрикадровой в закадровую. В. Губаренко вводит песню (лишь несколько фраз) без «предыстории», как бы минуя ее первое, сюжетно мотивированное и сугубо фоновое появление. Более того, напев этот составляет центр интонационной драматургии монооперы, вокруг которого и в связи с которым существуют все другие музыкальные образы.

Отдельного рассмотрения заслуживают заключительные сцены «Дневника Анны Франк», «Записок сумасшедшего» и «Шинели». В них также нашли воплощение типично оперные ситуации и связанные с ними драматургические решения.

Моноопера Г. Фрида не заканчивается монологом героини, композитор добавил к нему краткое оркестровое послесловие. Два момента сближают его с фоновыми эпизодами. Во-первых, здесь показано место действия, а не внутренний мир Анны, во-вторых, внешней по отношению к героине являет-

ся сама точка зрения, с которой ведется музыкальное повествование. Картина разгрома убежища фашистами (первый раздел) увидена как бы глазами автора. Второй раздел неизобразителен, это скорбное надгробное соло тромбо-на¹⁷, авторская эмоциональная и этико-философская оценка событий. Подобное нередко встречается в большой опере в моменты гибели главных героев, когда авторским комментарием становится оркестровое проведение лейттемы погибшего персонажа, звучание закулисного хора и т. п.

Заключения «гоголевских» опер Ю. Буцко и А. Холминова также содержат авторский комментарий-послесловие. В «Записках сумасшедшего» голоса автора и героя сливаются. На грани Финала развитие образа Поприщина делает крутой поворот: теперь все истинно человеческое в нем, задавленное привычкой и страхом, выходит на первый план, болезненное перестает быть отталкивающим и отступает в тень. А в музыке Эпилога уже ничто не напоминает о помешательстве чиновника, пелена безумия словно спала с него¹⁸. Музыкальный материал Финала и Эпилога ярко контрастирует предстоящему. Это две темы, близкие русской народно-песенной сфере: более распевная, лирическая, изложенная политонально (она обрамляет Финал), и более оживленная, поддержанная музыкой колокольчиков («Дайте мне быстрых, как вихрь коней!»). Далее, это напевно-декламационный плач («О, Боже мой...») и, наконец, словно издалека доносящийся сурово-трагический перезвон колоколов в Эпилоге.

Действие переходит из плана субъективно-личностного в эпически-обобщенный. Совершается нечто подобное тому, что Б. Асафьев называл «переключением смысла», «когда люди превращаются в судей самих себя, в голос истории» [2, 118]. Монолог Поприщина словно усилен хором народа, традиционного носителя позитивной идеи оперы (вспомним хотя бы Финал

¹⁷ Та же тема, порученная тому же инструменту, звучала ранее в эпизоде «Сон» (№ 11), где Анна оплакивала подругу Лиз, трагическую судьбу которой теперь разделила.

¹⁸ Ю. Буцко решительно отходит от литературного первоисточника, опуская ударную заключительную фразу («А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»), которой Гоголь напоминает о безумии героя.

«Катерины Измайловой» Шостаковича). О подразумеваемом присутствии народа говорит и более объективный характер лирики, и появление в тексте образов, символизирующих в поэтике русского фольклора вечные этические ценности, незыблемые основы бытия: тройка, родной дом, матушка, Россия. Из каморки мелкого чиновника, из казенных кабинетов департамента, из палаты желтого дома действие вырывается на простор, а «семантика пленэра» также ассоциируется с массово-хоровой сценой. Финальное переключение смысла, чутко услышанное музыкантом в повести Гоголя¹⁹ и претворенное им в духе оперных традиций, сообщает «истории болезни» чиновника социальную масштабность, далеко выводя ее за рамки индивидуальной судьбы.

Рупором авторской точки зрения в финальном разделе «Шинели» выступает Голос молящейся женщины, справляющей панихиду по Башмачкину²⁰. Напрашиваются аналогии с типичными для русской оперы сценами отпевания, хорами-плачами²¹ – с тем важным уточнением, что выход за пределы собственно монолога здесь реален, а не подразумевается, как в чистых образцах монооперы.

Так в специфических жанровых условиях преломляется традиционная для русской оперной классики повышенная роль финальных хоров-резюме (причем не только в исторической драме или эпической сказке, но также в опере бытовой и психологической). Весьма показательны в этом отношении известные слова Чайковского из письма к либреттисту «Чародейки»: «Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия кончилась всенародно... чтобы народ при этом был?» [21, 435].

¹⁹ «Это не сумасшедший чиновник безнадежно плачет в заключение, – писал В. Шкловский, – это Россия хочет “родиться”, хочет “быть”, хочет стать и будет» [23, 445].

²⁰ А. Холминов также заканчивает оперу по-своему, отказываясь от гоголевского фантасмагорического финала.

²¹ Хоровую природу женского соло верно почувствовали постановщики, поручавшие эту партию то невидимому хору (концертное исполнение в Колонном зале Дома Союзов, 1973, режиссер Ю. Богатыренко, музыкальный руководитель А. Корнеев), то ансамблю монашек в черном (Московский камерный музыкальный театр, сезон 1975/76, режиссер Б. Покровский, дирижер А. Левин, художник М. Ушац).

Камерная опера, в том числе опера-монолог, несмотря на очевидную ограниченность ресурсов, способна отобразить круг жизненных явлений более широкий, чем кажется на первый взгляд. Внесценические персонажи, образы фона, в частности, людской массы, значительно раздвигают содержательные горизонты жанра, обеспечивают многоплановое – истинно оперное – воссоздание действительности. Все то, что окружает главных героев, представлено пусть отдельными, но характерными элементами, легко узнаваемыми и мысленно отождествляемыми с их прообразами. Косвенная обрисовка окружения реализуется в формах, эквивалентных традиционным составляющим жанрам оперы.

Если в пору становления изучаемого жанра в отечественной музыке могло сложиться представление о том, что он начисто лишен качеств театральности, сценичности, то теперь уже ясно: в нем формируется театральность нового типа. Примечательно в этой связи, что многие сочинения в 80–90-е годы перешли с концертной эстрады на театральные подмостки. К примеру, «Дневник Анны Франк» неоднократно ставился в Голландии, Германии, Австрии, США, а в 1985 году – в Воронежском театре оперы и балета²²; «Письма Ван Гога» обрели сценическую жизнь годом раньше в театре «Эстония» (Таллинн)²³.

В своих лучших образцах, камерная опера есть все же опера, притом опера второй половины XX века, отмеченная печатью тех же исканий, что и современный ей драматический театр, кино, а также камерно-вокальные, симфонические и иные музыкальные жанры, печатью нового художественного мировосприятия.

²² Дирижер В. Васильев, солистка А. Тырзыу.

²³ Дирижер В. Пяхн, солист Х. Мийльберг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л., 1979.
2. *Асафьев Б.* Русский народ, русские люди // Избранные труды. Т. 4. М., 1961.
3. *Баева А.* Опера // История современной отечественной музыки. Вып 3 (1960–1990) / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М., 2001.
4. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. М., 1979.
5. *Курьшева Т.* Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
6. *Мазель Л.* Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского // Советская музыка. 1958. № 9.
7. *Мугинштейн М.* Переменность драматургических функций фона в опере-драме: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981.
8. *Покровский Б.* Об оперной режиссуре. М., 1973.
9. *Сабина М.* Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе: статьи, интервью / Сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова. М., 1981.
10. *Сабина М.* Опера // История музыки народов СССР (1968–1977) / Гл. ред. И. В. Нестьев. Т. 6. Кн. 1. М., 1995.
11. *Сабина М.* Опера-оратория и моноопера // Советский музыкальный театр: Проблемы жанров / Ред.-сост. М. Е. Тараканов. М., 1982.
12. *Селицкий А.* «Бесподобный тип оперы...» // Советская музыка. 1978. № 1.
13. *Селицкий А.* Глеб Седельников // Композиторы Москвы: Сб. статей. Вып. 4 / Сост. И. В. Лихачева. М., 1994.
14. *Селицкий А.* Монологические формы прозы и драматургия «малой оперы» // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69 / Отв. ред. В. М. Цендровский. – М., 1983.

15. *Селицкий А.* Моноопера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных (межвуз.). Вып. 44. / Отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. М., 1979.
16. *Селицкий А.* Советская моноопера: трансформация родовых признаков жанра // Музыкальный театр: События, проблемы / Ред.-сост. М. Д. Сабина. М., 1990.
17. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
18. *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
19. *Тюлин Ю.* От редактора-составителя // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
20. *Цукер А., Селицкий А.* Григорий Фрид: Путь художника. М., 1990.
21. Чайковский на оперной сцене. М.–Л., 1940.
22. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма. М., 1951.
23. *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961.

*История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб,
Композитор 2005.*