Некоторые особенности оперного жанра

Если спросить любого артиста оперы, о чем он мечтает, то он наверняка ответит — о создании полноценного музыкального образа советского человека, человека сталинской эпохи.

Вл. И. Немирович-Данченко в своем завещании Музыкальному театру писал в 1942 году: «Советское музыкально-сценическое произведение... — это самое важное и самое интересное и органически самое близкое современному театру. И самое благодарное для осуществления художественных задач нашего театра».

Советский оперный театр прошел большой путь по созданию современного оперного спектакля. Нельзя упрекнуть наших композиторов в недостаточной активности: ими написано уже около семисот опер, большинство из которых так или иначе было поставлено нашими театрами. Но многие ли из этих опер завоевали признание зрителей, многие ли удержались в репертуаре? Увы, весьма немногие.

В одних случаях, как это имело место с операми «Леди Макбет» Д. Шостаковича, «Великая дружба» В. Мурадели и некоторыми другими произведениями, народ решительно отверг новый оперный спектакль из-за его принципиальной творческой порочности. В других случаях профессиональная беспомощность авторов приводила к серьезнейшим идейно-художественным дефектам в произведении, к искажению в нем советской действительности. Ярким примером этого может служить опера «От всего сердца» Г. Жуковского. Иногда, несмотря на хорошую музыку, спектакль не мог удержаться на сцене из-за слабого либретто. Такова, например, опера Кабалевского «Мастер из Кламси», музыка которой с успехом исполняется в симфонических концертах. Напротив, велико-

лепный, полный волнующего драматизма сюжет «Надежды Светловой» И. Держинского не получил полноценного оперного воплощения главным образом потому, что музыка этого произведения крайне неровна. Наряду с сильными сценами здесь есть целые акты легковесной, а временами пошловатой, с явным налетом эстрадной музыки, которая только компрометирует сюжет, относящийся к эпохе блокады Ленинграда гитлеровскими полчищами.

Несомненных же удач было очень немного: «Тихий Дон» И. Держинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, три-четыре произведения на исторические темы.

* * *

Оперное произведение мы обычно рассматриваем как единство музыки и либретто. Музыкально-вокальные образы создаются на основе сюжета и литературного текста. Хочется спросить: дает ли литература драматургический материал нашим либретто основу для творческой фантазии композитора? Большей частью не дает. Думаю, что Д. Кабалевского в его работе над оперой «Мастер из Кламси» больше вдохновлял роман Ромея Роллана, чем то либретто, которое, по существу, погубило успех оперы. К сожалению, наши крупные писатели и драматурги почти не интересуются либретто — этой чрезвычайно важной и ответственной отраслью литературы.

Какие же требования мы предъявляем к оперному либретто? На этот вопрос трудно ответить с исчерпывающей полнотой, можно лишь наметить основные положения и высказать отдельные конкретные пожелания.

Действие в оперном либретто должно быть концентрированно, уплотнено, диалоги и монологи — отточены до предельной лаконичности

и выразительности. Тексты арий и ансамблей должны активно развивать действие, вести вперед основную идею пьесы. Нельзя дробить действие на мелкие куски. Автору необходимо отчетливо видеть сверхзадачу своего произведения и его сквозное действие, безжалостно отбрасывать все, что не входит непосредственно в русло сквозного действия или не представляет собой контрдействия. Либреттисту крайне важно ясно наметить архитектуру пьесы, найти логичную, драматургически действенную расстановку арий, песен, ариозо, дуэтов, ансамблей, хоров, определить кульминацию как каждого действия, так и всего спектакля, решить финалы актов и спектакля.

Самое же важное — это образы действующих лиц и прежде всего — образ центральной, ведущей фигуры пьесы.

Мне кажется, что недостатком оперы «Семья Тараса» является неясность образа основного действующего лица. В сущности говоря, трудно понять, кто герой этого произведения. Если вся семья, то это слишком расплывчато. Тарас? Едва ли он является тем полноценным образом положительного героя, ради которого могла быть написана опера. Да он и не ведет основную линию пьесы. Настя и Павка? Но им отведена далеко не главенствующая роль. Не правильнее ли было бы поставить в центре оперы образ Степана? Насколько ярче тогда раскрылась бы идея патриотизма советских людей, насколько строже стала бы драматургическая концепция! Кстати говоря, и в характеристике Степана легче было бы избежать черт схематизма, от которых авторам так и не удалось избавиться этот образ. Ведь сейчас образ Степана создан в одном эмоциональном плане. А подлинно реалистический образ не может быть таким: характер человека гораздо многограннее.

Несчастье наших «положительных героев» в том и заключается, что у них все заранее решено, все давно продумано, а сердце заброшено от каких бы то ни было личных симпатий и антипатий. Ошибок положительные герои, как пра-

вило, не совершают, от любви к женщине «застрахованы» и говорят лишь прописные истины. Конечно, на такой драматургической основе композитору трудно создать глубокий и убедительный музыкальный образ.

Классики придерживались иных творческих методов. Вспомним Сусанина в гениальной опере Глинки. Вот классический тип оперного героя! Этому великому патриоту свойственны многообразные черты живого человека. В его характеристике, помимо героики, есть и любовь к детям, гамма оттенков мыслей и чувств.

При создании оперы необходимо уложить сюжет в ограниченное количество картин (не более семивосьми, так как шестипиравский частая смена мест действия абсолютно невысказима в опере). Либреттист должен помнить, что музыка, непосредственно эмоционально воздействуя на зрителя, позволяет надолго задержать внимание публики на том или ином важном эпизоде пьесы, что было бы невозможно в драме. Например, в сцене письма в опере «Евгений Онегин» Татьяна одна удерживает в напряжении внимание публики в течение чуть ли не получаса.

Огромную роль в либретто играют также отточенность и ясная индивидуализация языка каждого персонажа.

Чисто фонетически автор либретто должен учитывать интересы певца и не перегружать исполнителя сочетанием невзрачных звуков, избегать на высоких нотах узких гласных (и, у, ы). Чрезвычайно важно в интересах доходчивости текста рифмовать слова, раскрывающие основную мысль: в соответствии с этим композитору легче будет найти и распределить естественные музыкальные акценты.

Текст оперного либретто не может содержать в себе даже в малейшей степени прозаизмы и бытовизмы, литературная форма выражения музыкального текста должна по природе своей быть музыкальной. Можно ли петь о тракторе, о комбайне, об экскаваторе? Не только можно но и нужно; однако важно, чтобы эти слова являлись не декоративным аксессуаром, а необходимым элементом

драматургического конфликта, служили бы развитию действия. В оперном спектакле зрителя интересует не труд сам по себе и тем более не орудия труда, а человек труда, его современные мысли и чувства, его отношение к труду и к людям в процессе труда.

Советскому человеку свойственны большие и глубокие чувства. Но вместе с тем, нашим людям свойственны и некоторые пережитки буржуазной идеологии, в борьбе с которыми создается человек грядущего коммунистического общества. Каким же языком должен говорить композитор о мыслях, чувствах и делах советского человека?

Да прежде всего языком своего сердца, близким и понятным народу. Воздействовать на слушателя способно лишь искреннее чувство автора и исполнителя. Все идущее от холодного рационализма не способно взволновать никого. Но это не значит, что талантливый музыкант легко и свободно, без труда изливает в звука свои чувства. Лишь путем огромного труда, благодаря строжайшей требовательности к себе можно создать подлинно прекрасное художественное произведение. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что истинно прекрасное всегда рождается в муках.

Оперному композитору надо много знать. Надо знать выразительные возможности человеческого голоса, надо уметь наиболее выгодным образом использовать наиболее естественный регистр каждого голоса и пользоваться им предельными верхами и низами лишь в исключительных случаях. Много ли предельно высоких нот в партии Онегина? Да всего лишь две, из коих вторая завершает всю оперу; зато публика по достоинству и оценивает эту ноту.

В современных операх мы часто слышим, как певец либо натравывается на предельно высокой tessiture, либо задыхается на несвойственно низком для данного голоса регистре. Публика чувствует лишь муки певца, а оценить его вокальное мастерство не способна, так как эти упражнения противостественны.

В речитативах необходимо следить за тем, чтобы повышение и пониже-

ние мелодической линии соответствовало естественным интонациям человеческой речи, согретой теми или иными эмоциями или мыслями. Интервалы в речитативе должны быть особенно удобными для человеческого голоса и располагаться в спокойном, не напряженном регистре. Кстати говоря, не будет ничего зазорного, если композитор обратится к певцу для проверки написанных сцен. П. И. Чайковский и другие классики часто поступали именно так.

Огромную роль в опере играет звучание хора. И. Держинский удачно использовал песенную форму для хоров в своих операх «Тихий Дон» и «Поднятая целина». Однако песня сама по себе еще не может быть основой для действенного использования хора в народной массовой сцене. В этом отношении в опере Хренникова «В бурю» хор использован много богаче и действеннее (например, хор «Изверги проклятые» или рассказ Фрола Баева о Ленине с поддержкой хора).

Композитор должен хорошо знать природу хорового пения. Небольшой хор может отлично звучать, и, наоборот, огромный хор не произведет должного впечатления, если в оркестре свирепствует стихия ударных и медных инструментов. Композитор должен учитывать, что характер аккомпанирующих музыкальных инструментов может либо помочь певцу, либо мешать ему, — третьего не дано.

Певец и режиссер черпают материал для своей творческой фантазии в богатстве мелодического рисунка, в гармонических красках, в ритмическом разнообразии, в контрапунктическом столкновении голосов, в оркестровой палитре. Работая над ролями Бориса Годунова, Германа, Татьяны, поражаешься неисчерпаемой глубине чувств и мыслей, заключенных в музыке этих произведений: сколько ни работай — не исчерпаешь до конца этого богатства. А как часто приходится иметь дело с советской оперой, где все характеристики действия, мысли и чувства персонажей приходится, что называется, «высасывать из пальца».

Оперный композитор, помимо чисто

музыкальных задач, должен учитывать и сценические требования, вытекающие из логики развития действия. В этом смысле композитору необходимо «видеть» свое произведение глазами музыкального режиссера. Например, надо, чтобы музыка давала возможность исполнителю войти, уйти, пройти нужное расстояние, успеть совершить то или иное сценическое действие (увидеть, услышать, понять, продумать). Необходимо уметь «подать» исполнителя. Посмотрите, например, как великолепно Мусоргский «подает» первый выход Бориса в прологе оперы. В опере Хренникова «Фрол Сдобеев» первый выход Фрола музыкой никак не подготовлен, да и выходит он без всякой надобности; вышел, спросил «где мой друг Савка», и все. Зато после его первой арии написан огромный кусок превосходной музыки, во время которой Фролу буквально нечего делать. Не решен и финал этой оперы — весьма красивый, но абсолютно бездейственный и потому кажущийся «бесконечным». Подобные недостатки досадно нарушают цельность произведения.

В заключение — два «организационных» пожелания. Первое, чтобы у композитора и либреттиста была полная договоренность при создании произведения во всем, вплоть до самых мелочей. Это абсолютно необходимо. И второе — нельзя ли сначала написать оперу, а затем нести ее в театр? Ведь если театр, приступая к постановочной работе над новой оперой, получает от авторов не отточенное до предела произведение, а, так сказать, «полуфабрикат», — неизбежно начинаются бесконечные переделки, которые часто приводят к нарушению цельности, искажению формы произведения.

В создании полноценной советской оперы одинаково заинтересованы как композиторы, либреттисты, так и творческие работники театров. Поэтому нам нужно ближе, с полным доверием, подойти друг к другу, дружнее работать и учиться друг у друга.

Д. КАМЕРНИЦКИЙ,
заслуженный артист РСФСР.