

Г. Геодакян

О специфике оперного образа

Затянувшееся отставание советского оперного искусства уже долгие годы серьезно беспокоит советскую общественность. Одна из причин этого отставания несомненно связана с недостаточной разработанностью основных вопросов оперной драматургии, оперной эстетики. Ряд интересных, содержательных работ, появившийся за последние годы, способствовал в значительной мере активизации теоретической мысли в этой области. Однако они, естественно, не могли восполнить весь имеющийся пробел. Почти неразработанной осталась и узловая проблема специфики оперного образа, создания характера героя в опере.

Выяснению некоторых общих теоретических вопросов, связанных с этой узловой проблемой оперной драматургии, и посвящена данная статья.

* * *

Реалистическое искусство располагает богатейшими возможностями раскрытия характера героя.

Несомненно также, что различные виды искусства имеют особые, только им присущие методы правдивого создания характеров. Принципы создания характера в опере непосредственно вытекают из особенностей оперного жанра, как специфической формы художественного отражения действительности.

Характер героя в опере создается специфическими средствами оперной драматургии. Понятие оперной драматургии означает, что в основе ее лежат закономерности драматического искусства, но определенным образом преломленные, переосмысленные благодаря участию музыки, как решающего фактора раскрытия идеи оперного произведения. Если можно так выразиться, «диалектика взаимоотношений» драматического и музыкального искусств в опере заключается в том, что основные закономерности драматического искусства сохраняются и в опере, но при этом они принимают такую особую форму, которая помогает музыке, дает ей наибольшие возможности своими средствами выразить идейно-эмоциональное содержание произведения.

Драматическую природу оперного жанра недооценивать никак нельзя. Известно, что великими оперными композиторами были не просто гениальные музыканты, а музыканты-драматурги. И там, где терпели поражение авторы-музыканты, гениально одаренные, но обладающие слабым драматическим даром (Шуман, Шуберт), одерживали победу люди, имеющие музыкальные способности куда более скромные, но наделенные

исключительным чувством сцены, своеобразным музыкально-драматургическим чутьем (Мейербер). Весь путь Чайковского как оперного композитора также подтверждает это положение. Не случайно он пишет уже в зрелые годы: «Я долго воображал, что мне о сценичности думать нечего и что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто. Только опыт научил меня, что для успеха и прочности судьбы оперы необходимо обдуманно относиться к подробностям сцены»¹.

Отличительной чертой драмы является ее действительность. Об этом еще на заре рождения драматического искусства говорил Аристотель, который определил драму как «подражание действию действом, а не рассказом», об этом же уже в наши дни писал М. Горький: «Драма должна быть строго и насквозь действительна».

Это отличительное свойство драмы сохраняет и опера. Великие оперные композиторы придавали действительности оперы огромное значение. Характерно высказывание Чайковского: «Нужно, чтобы не было растянутости, чтобы интерес действия не охлаждался, чтобы разделение на сцены было сделано обдуманно»².

Как первый и главный недостаток своей оперы «Воевода», Чайковский отмечает: «Сюжет никуда не годен, т. е. он лишен драматического интереса и движения»³. «Опера — действие, и в ней всякое качество человеческое должно обрисовываться действием»⁴, — писал С. Танеев.

Действенность показа героя в драматическом искусстве требует, чтобы характер героя раскрывался в конкретных действиях, поступках. И в этом смысле логика поведения героя, логика его поступков в раскрытии характера героя имеют важное значение. Это положение можно показать на любом примере классического оперного репертуара. Игнорирование его ведет к отходу от реалистического искусства.

Герой оперы действует всегда в определенной сценической ситуации. Автор не в состоянии показать на сцене всю жизнь своего героя. Он что-то из этой жизни показывает непосредственно на сцене, о чем-то только рассказывает, многое, конечно, совершенно выпускает. Чтобы раскрыть характер героя во всей силе и определенности, автору необходимо в сюжете, композиции произведения устранить все случайное и второстепенное, что не способствует максимальному выявлению характера. Опыт классической оперной драматургии показывает, что авторы всегда тщательно выбирали именно такие моменты жизни героя, ставили его в такие отношения с другими персонажами, в которых наиболее полно раскрывались характеры героев. В этом и проявлялось, прежде всего, мастерство композитора-драматурга.

¹ „Переписка П. И. Чайковского с М. М. Ипполитовым-Ивановым и В. М. Зарудной-Ивановой“, „Искусство“, кн. IV, стр. 142, письмо от 7 июня 1886 г.

² Письмо к М. М. Ипполитову-Иванову от 7 июня 1886 г., „Искусство“, кн. IV, стр. 142.

³ „П. И. Чайковский об опере“, стр. (3).

⁴ П. И. Чайковский, С. И. Танеев, Письма, стр. 27

Как пример исключительно тонкого мастерства раскрытия характера героя через логику сценических ситуаций, в которые он поставлен, можно назвать «Хованщину» Мусоргского. Вспомним образ Голицына. Его основная характеристика дается во втором действии. Начинается действие с эпизода чтения писем Голицыным (тонкий штрих, говорящий о «просвещенности» князя). Уже из чтения Голицыным первого письма (от царевны Софьи) выясняется, что он является влиятельным лицом в государстве, что он тесно связан с царевной, которая любит его; здесь же подчеркивается характерная черта этого образа — хитрость, лицемерие. Он ведет двойную игру с царевной: пользуясь ее расположением, он использует все выгоды, вытекающие из этого расположения, но он готов в любую минуту покинуть ее, если этого потребуют обстоятельства. У этого человека нет ничего «святого», его единственное стремление — сохранить свое положение влиятельнейшего человека в государстве. Это стремление и составляет движущую пружину развития образа.

Следующий эпизод — прием немецкого пастора — помогает Мусоргскому показать «западничество» Голицына, его желание порисоваться своей «культурой», «просвещенностью». В гениальной сцене гадания раскрывается истинное лицо князя — человека темного и суеверного. Следующий за этой сценой известный «спор князей» лишь подчеркивает, что, в сущности, за всеми разговорами о спасении родины и народа (особенно об этом любит говорить Голицын) скрывается страсть к личному возвышению, страсть к власти. На пути реализации этого стремления его ничто не может остановить, он для этого не брезгает никакими средствами. Об этом ярко свидетельствует последний эпизод, когда выясняется, что Голицын приказал своим клевретам убить Марфу, боясь как бы она не проговорила о своем пророчестве по поводу грозящей князю опалы и ссылки.

Так разоблачается мелкая, темная и жестокая душа этого авантюриста, а вместе с ним, в сущности, разоблачается и все «гнусное заседание у Голицына, где всяк лезет в цари и волостители»¹, и в этом разоблачении, в исчерпывающем раскрытии сложного характера Голицына важное место занимают те типические обстоятельства, сценические ситуации, в которых действует князь.

На примере образа Голицына видна и другая важная особенность раскрытия характера в опере. Мусоргский постепенно выявляет характер героя. Образ не показывается сразу же в «готовом», законченном виде, он постепенно **вырастает** на глазах зрителя-слушателя. Мусоргский, таким образом, искусно используя особенность оперы, как временного искусства, показывает героя в различных ситуациях, в которых проявляются **разные** стороны его характера. Тем самым характер героя раскрывается полно и глубоко, во всей его жизненной сложности и многосторонности. Кроме того, слушатель как бы сам вовлекается в процесс познания героя.

¹ Мусоргский, Избранные письма, Музгиз, 1953, стр. 119.

Временная природа оперного искусства дает также возможность показать развитие характера героя, его жизненный путь, судьбу. Это очень важно, потому что в логике развития характера мы познаем логику развития жизни.

Мусоргский не только гениально раскрывает типическую сущность образа Голицына, как представителя одной из реакционных сил старой, уходящей допетровской Руси, но он показывает и судьбу этого героя. Голицына ссылают. И в этом факте ярко обнаруживается обреченность тех социальных сил, художественным обобщением которых выступал образ Голицына. Таким образом, Мусоргский прослеживает тенденции развития типического характера в жизни, раскрывает его общественную ценность.

Однако для полного раскрытия характера еще совершенно недостаточно убедительно и умело показать логику поступков героя, обрисовать те типические обстоятельства, в которых он действует. Уже из предыдущего анализа образа Голицына было видно, что раскрытие характера этого персонажа отнюдь не ограничивалось теми сценическими ситуациями, в которых он находился. Определенная ситуация, например чтение Голицыным писем, давала возможность судить о его характере также на основе той душевной, психологической реакции, которую вызвала данная сценическая ситуация. Мы словно заглянули в душевный мир героя, «подслушали» его сокровенные мысли и чувства, и именно это позволило нам делать определенные выводы о личности князя. Поэтому, как ни важна сама по себе та или иная сценическая ситуация, тот или иной поступок героя, еще важнее как эта ситуация воспринимается им, какой душевный резонанс она получает.

Гениальная формулировка Пушкиным внутренней сущности драмы ярко и точно раскрывает это положение:

«Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоклет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущение — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведывать страстями и душой человека.

Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹.

Это положение Пушкина стало краеугольным камнем всего последующего развития русского реалистического театра и оперы. Оно составило и зерно известной системы Станиславского. Пройдя и развиваясь от основоположника русского реалистического театра Пушкина до Станиславского, обобщившего в известной мере весь опыт этого театра, оно явилось как бы «сквозной линией» развития всей русской классической драматургии.

¹ «Пушкин и театр», Москва, 1953, стр. 393. Подчеркнуто нами — Г. Г.

Без «истины страстей и правдоподобия чувствований» не может быть, конечно, никакого исчерпывающего раскрытия характера в реалистической драме. Именно в этом смысле следует понимать и Станиславского: «Искусство создает жизнь человеческой души»¹.

Действительно, искусство мертво, когда оно не рассказывает правду о человеческой душе. Какими бы высокими и благородными ни были идеи автора, какое бы они ни имели важное общественное значение, они не будут волновать в искусстве, если не станут живыми мыслями и чувствами живого человека, если раскрытие их не будет правдивым рассказом о жизни человеческой души, со всеми ее радостями, муками, любовью, страданием, борьбой.

Особое значение имеет это положение в оперном искусстве. Правдивый показ душевных состояний героя приобретает исключительное значение в раскрытии характеров в опере. Это, конечно, связано со спецификой музыки, как особого вида искусства, играющей в опере первенствующую роль.

Ценные мысли об особенностях раскрытия характера в опере оставил Белинский. Он писал: «Орлеанская дева» и «Мессинская невеста» Шиллера суть по преимуществу лирические драмы, в которых действие совершается не само для себя, но имеет значение оперного либретто, и которых сущность составляют лирические монологи, высказывающие основную идею каждой из них. Это поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений — что особенно можно сказать об «Орлеанской деве»². Связывая жанр лирической драмы с оперой, Белинский здесь, как видим, отличительной чертой раскрытия сущности характера в опере считает лирический монолог. В этом определении Белинского как бы конкретизируется его известная мысль, что «в опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которою отзовется или отгрянет оно из глубины духа действующего лица»³.

Характерны в этом отношении и высказывания русских композиторов-классиков, считавших оперное искусство искусством преимущественно лирическим, лирическим, конечно, не в смысле своего характера, а именно определенного лирического принципа, метода раскрытия оперных образов, через всемерное обнаружение, выявление внутреннего мира, переживаний героев. Вот что, к примеру, писал Чайковский о Шпажинском, авторе либретто «Чародейка», подчеркивая специфические особенности оперного жанра и его отличие от драмы: «Он (т. е. Шпажинский — Г. Г.) отлично знает сцену, но к оперным требованиям еще мало прилагодился. У него слишком много слов, слишком преобладает разговор над лиризмом»⁴. По совершенно иному поводу, но та же мысль звучит в словах Римского-Корсакова в его предисловии к клавиру оперы «Сервилля»: «В ли-

¹ Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, Москва, 1953, стр. 286.

² Белинский, Собр. сочинений в трех томах, 1948, т. 2, стр. 52.

³ Там же, стр. 13.

⁴ П. И. Чайковский об опере*, стр. 95—96 (подчеркнуто нами — Г. Г.).

рических моментах оперы находящиеся на сцене, но не занятые пением, артисты отнюдь не должны отвлекать слушателей от пения излишней игрой и движениями, так как оперное произведение есть прежде всего музыкальное произведение»¹. И, наконец, можно привести аналогичное высказывание Серова. В письме к Островскому, писавшему либретто оперы «Вражья сила», Серов отмечал: «...в сцене объяснения Груши с Петром, при музыкальной разработке, оказался недочет...— совершился перелом, кризис. Минутный столбняк, который тут находит на Петра, после вогласа «Жена...» — в музыкальной драме — еще не все, что требуется. **Внутренний лиризм** в душе Петра должен же проступить наружу»².

Лирический монолог в драматическом искусстве — могучее средство раскрытия внутреннего мира героя. Нет особой нужды подробно останавливаться на вопросе, какое огромное значение имеет **непосредственное обнаружение** (в монологе) мыслей, чувств, стремлений героя для верного понимания сущности его характера. Важнее показать, какие стороны душевного мира героя раскрываются в опере преимущественно **музыкой** и какова их роль в раскрытии идейного смысла характера, его сущности.

Обратимся сначала к примеру из драматического искусства. Как известно, музыка часто звучит и в обычной, разговорной драме, играя в ней существенную, важную роль. В «Бесприданнице» Островского, например, песня главной героини Ларисы в III действии является кульминацией в развитии этого образа. Трагическая обреченность героини, смятение чувств, полное душевное одиночество в мире пошлых, жестоких Кнуровых, Вожеватовых, Паратовых находит свое выражение в этой песне, звучит как «сгусток» чувств, давно пережитых, но не высказанных словом, которые здесь, наконец, прорываются, раскрывая всю боль, тоску и обреченность этой измученной души.

Почему же Островский обратился к музыке, или, ичаче говоря, какова конкретная драматическая функция песни в раскрытии образа главной героини пьесы? Показав средствами собственно драматического искусства образ героини во всем ее индивидуальном своеобразии, раскрыв важнейшие черты ее характера, автор в песне передал то **основное, ведущее эмоциональное состояние** героини, которое сложилось в ходе драматического действия. Музыка помогла обобщить и выразить в яркой, образно-наглядной форме **характерное эмоциональное состояние** героини, чувство трагического одиночества, которое глубоко раскрыло одну из важнейших сторон идейного содержания образа. Эту основную функцию — выражение существенного, определяющего эмоционального состояния героя — музыка выполняет и в опере преимущественно в построениях **лирико-монологического** типа. Песня — самый обобщенный и наименее индивидуализированный жанр в построениях **лирико-монологического** типа, в которых раскрывается характер в опере. В песне главное — выражение общего настроения, как определенного итога, результата обобщения предшествующих

¹ «Композиторы „Могучей кучки“ об опере», Музгиз, 1955, стр. 374.

² «Островский и русские композиторы», стр. 128.

эмоциональных состояний, действия героя, а не раскрытия его конкретного индивидуального переживания.

Ария, ариозо, монолог, каватина и т. д. также являются построениями лирико-монологического типа в опере, однако, прежде чем перейти к их рассмотрению, кратко остановимся на некоторых общих выразительных возможностях музыки в раскрытии характеров героев.

Важной особенностью музыкальной речи оперных героев является ее характеристичность, образность¹.

Музыкальная фраза героя в опере передает не только смысл данной реплики (например, «Добро пожаловать, сиятельнейший князь» — Мельник — «Русалка» Даргомыжского) или выражаемое то или иное чувство (например, «Он!.. Да, он! Меня предчувствие не может обмануть!» — Наташа — «Русалка»). Благодаря интонационной, тембровой, динамической, ритмической организованности, которую получает слово в опере, возникает возможность точной передачи различных, иногда тончайших оттенков произнесения данной реплики. Здесь речь идет о роли интонационной изобразительности², имеющей в партиях оперных героев важное значение. Воспроизведение музыкой речевой интонации героя раскрывает, конкретизирует существенные черты его облика, характера. Это происходит потому, что речь оперного героя, его манера высказываться определенным образом организуется, закрепляется. А, как известно, в манере высказываться ярко проявляются конкретные черты, особенности индивидуального облика человека.

Наиболее отчетливо в индивидуальном способе выражения (в определенном строе речи героя) раскрывается его темперамент, возрастные различия; могут также раскрываться и некоторые стороны характера (добродушие, волевая собранность, решительность, мягкость и т. д. и т. п.), различия национального, социального порядка (правда, в последнем случае значение речевой интонации в раскрытии национальной и социальной определенности характера не так велико, как это принято обычно думать, эта определенность в опере достигается в основном иными средствами).

Музыкальная организация строя речи героя, манеры его высказываний отчетливо вскрывают определенный строй чувствований героя, тем самым значительно конкретизируют его образ, способствуют яркому показу, выделению индивидуального своеобразия характера. Индивидуальная манера высказываться, сохраняющаяся обычно во всей партии героя в опере, способствует созданию единой сквозной музыкальной характеристики героя, способствует реализации неременного условия реалистического показа героя в опере как определенного характера.

Таким образом, могущественная сила музыки в изображении характеров проявляется в том, что музыка в опере придает казалось бы «обычной» реплике, фразе героя особую «наполненность» содержания, особую

¹ Разумеется, здесь речь идет о музыкальном языке реалистических произведений оперного искусства.

² Этот термин мы заимствуем из статьи Ванслова «Понятие интонации в советском музыкознании» («Вопросы музыкознания», ежегодник, вып. 1, стр. 198).

выразительность. Музыка здесь рельефно подчеркивает, как бы обнажает и смысл высказывания (что говорится) и индивидуальную манеру высказывания (как говорится, каков строй чувствований героя).

Благодаря такой концентрации выразительных средств в опере иногда даже небольшая реплика может показать характер героя во всем его индивидуальном своеобразии. Напомним первые фразы Собинина «Радость безмерная!», Алмаст — «Взгляни, какой закат кровавый», Ленского — «Прелестно здесь...», Зигфрида — «Хой-хо! Хой-хо! Возьми его! Ну же, Мишка, хватай скорей» и т. д.

Характерной чертой воспроизведения в опере индивидуальных особенностей человеческой речи является то, что лишь в исключительных случаях это воспроизведение получает самодовлеющее, определяющее значение в музыкальных характеристиках героев (как, например, в «Женитьбе» Мусоргского, некоторых операх Прокофьева, Шостаковича и др.). Обычно речевая интонация как бы растворяется в музыкальной фразе, определяющее значение сохраняют специфические закономерности чисто музыкального порядка, речевая интонация придает высказываниям героя лишь своеобразный индивидуальный колорит.

Исключительно значение использования широко бытующих музыкальных жанров в создании типических характеров в опере. Это в свое время прекрасно понимал Глинка. Неслучайно первый речитатив Сусанина (речитатив, ставший классическим примером национально-характерной музыкальной речи героя в опере) он построил на основе русской народной песни (песня лужского извозчика). Характерно, что и Чайковский, показывая обобщенный образ лирического героя — Ленского — в его первом речитативе, обращается к использованию типичнейших проявлений романсовости в русской музыке, т. е. также к использованию бытующего музыкального жанра. Даже у таких характерных персонажей, как Варлаам, Мисаил, Пимен, хозяйка («Борис Годунов»), Мельник, Сват («Русалка»), Досифей («Хованщина»), Пансий («Чародейка»), Гришка Кутерьма («Сказание о граде Китеже») и т. д., в музыкальной речи которых немаловажную роль играет воспроизведение речевой интонации, при внимательном анализе нельзя не обнаружить ведущее, определяющее значение музыкальных интонаций, принципы строения музыкальной речи, часто идущих от музыкальных жанров (народная песня, духовное пение, народный танец и т. д.).

Таким образом, можно утверждать, что использование в музыкальной речи оперного героя элементов бытующих музыкальных жанров проявляет его национальную и социальную определенность, способствует обобщению, выделению ведущих, типических черт его характера.

Говоря о песне, как об определенном построении лирико-монологического типа в опере¹, мы отмечаем исключительные возможности музыки в

¹ Оговоримся, что под определением лирико-монологического построения нами подразумевается всякое развернутое высказывание героя в опере, выражающее его внутренний душевный мир. Оно, конечно, не соответствует собственно термину «монолог», применяемому в оперной драматургии.

раскрытий таких эмоциональных состояний героя, которые выступают как итоговые, «сущностные». В этом сильная сторона песни. Но выделяя основное, типическое в душевном состоянии героя, песня в значительной степени нейтральна к индивидуальному своеобразию героя. Поэтому песня и выступает или как итог развития образа, уже показанного («Песня об умирающем лебеде» — Марии — «Пан-воевода», «Песня об иве» — «Отелло»), или же, наоборот, как своеобразная экспозиция характера, тоже подчеркивающая основное в герое, что в дальнейшем будет раскрыто более индивидуализированно (Любаша — «Царская невеста», Кармен — Бизе).

Мы отметили также замечательные возможности музыки (благодаря музыкальной организации строя речи героя, его манеры высказываний) в раскрытии индивидуального своеобразия характера.

Таким образом, можно сказать, что музыка может раскрывать и обобщенные эмоции (для которых главное — не в индивидуальной характерности) и тончайшие оттенки чувства, определенный, индивидуально-характерный строй чувствований героя.

В опере, в основном, применяются такие формы музыкального выражения, в которых эти выразительные возможности музыки как бы сливаются воедино. Одной из таких форм является также построение лирико-монологического типа — ария. Если о песне говорилось, что в ней выражается одно основное ведущее настроение или эмоциональное состояние героя, то ария выражает конкретное переживание героя, развитие этого переживания, смену настроений, чувств. Потому ария всегда индивидуально-характерна.

В этой связи следует особо подчеркнуть соответствие арии, как определенной музыкально-драматической оперной формы, специфическим возможностям именно музыкального жанра.

Музыка с ее богатейшими динамическими возможностями, пожалуй, единственное из всех искусств, которое в состоянии наиболее полно и непосредственно (в смысле адекватно) передать тончайшую динамику человеческого переживания. Отсюда могучая и непререкаемая сила эмоционального воздействия музыки, выделяющая ее среди других искусств.

Музыка передает динамику человеческих эмоций в двух аспектах. С одной стороны, музыка выражает динамический характер самого переживания, т. е. показывает — является ли данное переживание или эмоциональное состояние лирическим, созерцательным или бурным, стремительным, страстным и т. д. и т. п. С другой стороны, музыка может передать и динамику развития чувства, переживания. В песне, например, музыка выражает динамику характера эмоционального состояния, но это именно статическое состояние (хотя и качественно определенное), но не развитие, становление какого-либо чувства, переживания. В арии же музыка передает как динамический характер переживания, так и динамику его роста, развития, изменения. Это значительно расширяет выразительные возможности арии в раскрытии внутреннего мира героя, во всей его сложности, многогранности и индивидуального своеобразия.

Основное значение арии в опере (так же, как и песни) — выражение главного, ведущего, типического в эмоциональном мире героя.

В арии композитор выбирает **определенное**, характерное для данного персонажа переживание, т. е. он определяет предмет переживания. Но в переживании человека (даже если оно характерно для понимания его сущности) есть что-то главное, определяющее и что-то второстепенное, маловажное. Композитор как бы заостряет в типическом переживании это типическое, «сущностное».

В музыке арии переживание (даже если оно и типично, как предмет) не предстает в своем «сыром» виде (как в жизни), а определенным образом **«организуется»**. В литературном жанре, например, когда писатель описывает портрет какого-либо типического героя, он не останавливается подробно на всем облике, а **выбирает** какие-то характерные черты. При этом **чувственная конкретность** внешности героя сохраняется. Через описание мы **видим** именно его портрет, а не нечто общее, абстрактное; однако выделение главного в облике, на чем останавливает наше внимание автор, помогает верно понять сущность описываемого. Так и в выражении переживания музыкой. Переживание в музыке оперы сохраняет свои конкретно-чувственные черты (это именно **переживание**), но это «организованное» переживание. В качестве примера можно привести выход Антонины в первом действии «Сусанина». Предмет переживания — чувства молодой девушки, ожидающей своего жениха. Предмет переживания — достаточно характерный для образа Антонины-невесты. Но в жизни такое переживание сложно, текуче.

Глинка в арии выделяет то, что считает самым характерным для этого переживания, он выделяет два момента — **светлую скорбь**, связанную с разлукой (каватина), и радостное чувство скорой встречи с возлюбленным (рондо). Как же Глинка выделяет эти чувства? В каждом отдельном случае, т. е. в двух основных разделах арии Антонины, Глинка дает яркий определенный тематизм, определенный ритм, темп, фактуру и т. д. Так через определенную организацию музыкального материала мы воспринимаем и «организованное», «очищенное» переживание героя.

В этой возможности **выделить и закрепить** в индивидуальном переживании героя моменты существенные, типические и заключено основное значение таких форм в опере, как ария или другие построения лирико-монологического типа (ариозо, каватина, песня и т. д.). Дело в том, что и речитатив в опере может выражать переживания героя. Но речитатив передает «текучее» в переживании. Гибко отражая тончайшие изменения в душевном состоянии героя, речитатив благодаря своей природе («речитатив, будучи лишен определенного ритма и ясно-очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма» — Чайковский¹) не выделяет, не обобщает характерное, «сущностное» в душевном состоянии. Это может сделать только развернутая музыкально-драматическая форма, в которой существенное в переживании героя определенным образом организуется

¹ «П. И. Чайковский об опере», стр. 141.

и музыкально (через организацию мелодического рисунка, фактуры, ритма, структуры и т. д.). Поэтому и такие развернутые построения лирико-монологического типа выступают как **основное средство** в раскрытии **типического** в характере героя.

Таким образом, можно даже утверждать, что выделение и закрепление существенного в переживании героя, возможное в закругленном «номерном» построении (или в развернутой музыкально-драматической форме), является важнейшей и основной особенностью типизации жизненных явлений в опере. Именно этим и обусловлено то исключительное значение, которое уделяли классики оперы построениям «номерного» типа. В этом фактически и заключается значение известного принципа «крупного штриха», одного из краеугольных принципов эстетики русского оперного реализма. В этом принципе выражена не только демократичность русской классической оперы, адресовавшей свои произведения массовой аудитории, но и главное — стремление в герое раскрыть наиболее существенные типические черты, показать в герое типический характер.

Ария раскрывает чувства и устремления героя, возникшие не по ходу действия, а сложившиеся ранее. Поэтому ария почти всегда портретна — так определяется драматическая функция арии в книге Б. М. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики»¹. В этом определении верно раскрывается значение арии, как обобщающей характеристики героя в опере. В арии почти всегда через индивидуальное переживание раскрывается главное, ведущее в герое, что определяет сущность, идею характера. Благодаря этому ария выступает преимущественно как основное средство характеристики героев, сформировавшихся, определенных, неизменных.

Особое место занимает ария в раскрытии характеров главных героев в операх Глинки, в созданном им жанре эпической оперы.

В дальнейшем развитии русской оперы принципы раскрытия характеров героев значительно изменяются и обогащаются. Это было обусловлено тем, что в оперу пришли новые герои, раскрыть характеры которых простым повторением глинкинских приемов уже было невозможно.

С «Русалки» Даргомыжского начинается интенсивное развитие нового жанра в русской оперной классике — жанра лирико-психологической оперы.

Главные герои «Русалки» раскрываются как сложные, часто противоречивые (князь) характеры, данные в развитии и становлении. Сущность сложного характера раскрыть в одной арии невозможно. Ария, как основное средство музыкальной характеристики главного героя в операх Глинки, уступает свое место целому ряду более мелких ариозно-речитативных построений, раскрывающих сущность героя по ходу развития образа. Такой метод музыкальной характеристики героя, позволяющий исключительно гибко передавать сложную и разнообразную гамму человеческих чувств и переживаний, становится ведущим не только в жанре лирико-пси-

¹ Б. М. Ярустовский, *Драматургия русской оперной классики*, стр. 272.

психологической оперы. Так строится, например, и образ Бориса в народно-музыкальной драме Мусоргского. Характерно, что он проникает даже в эпическую оперу — можно вспомнить образ Гришки Кутерьмы из «Китежа»: характер этот раскрывается композитором явно в плане лирико-психологической оперы.

Подобную эволюцию в методе характеристики оперных образов можно обнаружить и в армянском оперном искусстве. В первой армянской опере — «Аршаке Втором» Т. Чухаджяна — каждый из ведущих героев (в том числе и главный герой — Аршак Второй) имеет свою центральную арию. Эти арии ярко портретны, в них с наибольшей полнотой раскрываются ведущие черты образов героев. Таковы, например, героическая ария Аршака в последнем действии, мягко-лирическая ария Олимпии, мстительно-злобная — Тирита и т. д.

Разумеется, музыкальная характеристика такого героя, как Аршак, в опере не исчерпывается одной арией. Образ Аршака в опере раскрывается довольно многогранно. Он показан и как преданный патриот, храбрый полководец и как грозный судья, беспощадный к врагам, и, наконец, как человек, охваченный любовной страстью к Парандзем. Вместе с тем Аршак — натура исключительно цельная. Именно это дает возможность композитору, выделив наиболее существенные и постоянные свойства характера данного героя, ярко и выпукло обрисовать его образ в центральной арии.

Совершенно иная картина в опере А. Спендиарова «Алмаст», несмотря на то, что «Алмаст», как и «Аршак Второй», написана в жанре «исторической оперы» и, казалось бы, по методу характеристики героев не очень уж должна отличаться от произведения Т. Чухаджяна.

Образ главной героини оперы А. Спендиарова — Алмаст, в отличие от образа Аршака, является глубоко противоречивым. Раскрыть сущность противоречивого образа Алмаст в одной центральной арии вряд ли было возможным, поэтому А. Спендиаров обратился к иному методу музыкальной характеристики главной героини. В партии Алмаст преобладают формы ариозно-речитативные и монологические, т. е. по сравнению с классической арией формы более «сквозные», «текучие», менее обобщенные и концентрированные. Сложный и противоречивый характер Алмаст в опере раскрывается в интенсивном развитии на протяжении всего произведения в ряде построений лирико-монологического типа. Среди них отметим монолог Алмаст во II действии («Как мне тооку переупрямить»), ее два ариозо в III действии («Веселый смех его так чист и звонок» и «О, мой милый, обещаю, ты вернешь нам дни Тиграна») и ариозо в финале («Не цвесь цветку угрюмых скал в теплице»).

Метод психологически-углубленного показа сложного развивающегося характера нашел исключительно многообразные формы воплощения в операх различных композиторов — классиков, даже в различных операх одного композитора. Но вместе с тем в этом методе было и то общее, что объединяло композиторов-классиков, в чем выражалась реалистическая сущность этого метода раскрытия характеров. Как бы полно и гибко ни по-

казывали композиторы-классики смену различных эмоциональных состояний героя («текущее» в переживании), какой бы «сквозной» характер ни имели музыкальные построения в опере, композиторы-классики всегда выделяли в сложных, «текучих», «переливчатых» переживаниях героя какие-то основные опорные моменты, «узлы», выделяли характерное, типическое в переживании. Главное, ведущее в эмоциональном состоянии героя на данном этапе развития характера выделялось обычно в закругленном построении ариозного типа (яркий тематизм, фактурная, метроритмическая организованность, **структурная определенность**). Как видим, и в этом методе раскрытия характера сохранена та основная особенность типизации жизненных явлений в оперном искусстве, о которой речь шла в связи с арией. Здесь следует только дополнить, что ариозные построения, раскрывающие главное в эмоциональном состоянии героя на данном этапе развития, могут выразить сущность сложного, противоречивого, формирующегося характера только в общей своей совокупности на протяжении всей оперы. Образ героя, следовательно, раскрывается в ряде построений лирико-монологического типа, показывающих различные стороны его характера.

Выше отмечалась своеобразная «диалектика взаимоотношений» драматического и музыкального искусств в оперном жанре. Теперь можно конкретизировать это положение. Если в драме автор создает определенные драматические ситуации, которые заставляют героя действовать определенным образом и в цепи таких характерных действий раскрывается сущность героя, то в оперном искусстве драматические ситуации призваны прежде всего вызвать со стороны героя определенную эмоциональную реакцию, цепь таких выделенных, характерных эмоциональных состояний героя и раскрывают его сущность.

В пределах одной статьи, естественно, нет никакой возможности более или менее полно осветить все вопросы, касающиеся специфики оперного образа, создания характера героя в опере. Так, почти ничего не сказано о значении речитативных построений, оркестровых характеристик и т. д. Основное внимание в настоящей статье было уделено вопросу вокальных построений лирико-монологического типа, которые в ряду многих других музыкально-сценических средств художественной выразительности, создающих характер героя в опере, выступают, на наш взгляд, как основное и наиболее специфическое средство характеристики оперных образов.

Такое пристальное внимание к вопросу о значении развернутых вокальных форм в музыкальной характеристике оперного героя отнюдь не является умозрительным и случайным, а имеет непосредственное отношение к современной оперной практике. Известно, что модернистская оперная эстетика, борясь против классических оперных традиций, основной свой удар направила на развенчание развернутых вокальных форм. Считая безнадежно «устаревшим» применение в опере таких форм, как ария, развернутое ариозо, ансамбль и т. д., модернистская эстетика призывала к созданию целиком «речитативной» оперы. Подобные тенден-

ции проявились в известной степени и в советской опере, тормозя ее успешное развитие.

Создание полноценных советских опер невозможно без восстановления и утверждения реалистических оперных традиций.

Чтобы успешно решить эту задачу, необходимо не слепо копировать классические образцы оперной музыки прошлого, а стараться исходить из тех основных закономерностей, которые естественно сложились в ходе исторического развития оперного жанра и определяют самую природу этого жанра.

Тщательная и глубокая разработка вопросов, связанных с определением основных закономерностей оперного жанра, несомненно поможет нашим композиторам успешнее справиться с трудностями, стоящими на пути создания советской классической оперы. А именно этого уже давно ждет от них советский народ.