



УДК 792.54(4) : 792.01 “312”

*Марина Черкашина-Губаренко*  
**ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ  
МЕНЯЮЩЕГОСЯ МИРА<sup>1</sup>**

*Рассматривается современная практика европейской оперной сцены. Анализируются три модели функционирования оперы (в виде стационарных театров, в системе стаджоне и как фестивальной акции). Выявляется присущая оперной индустрии иерархия ценностей. Прослеживаются пути обновления постановочного стиля оперных спектаклей.*

**Ключевые слова:** опера, фестиваль, спектакль, репертуар.

*Марина Черкашина-Губаренко*  
**ОПЕРНИЙ ТЕАТР У ПРОСТОРИ МІНЛИВОГО СВІТУ.** Розглядається сучасна практика європейської оперної сцени. Аналізуються три моделі функціонування опери (у вигляді стаціонарних театрів, у системі стаджоне та як фестивальної акції). Виявляється притаманна сучасній оперній індустрії ієрархія цінностей. Простежуються шляхи оновлення постановочного стилю оперних вистав.

**Ключові слова:** опера, фестиваль, вистава, репертуар.

*Marina Chercashina-Gubarenko*  
**THE OPERA THEATRE IN A SPACE OF THE WORLD OF CHANGES.** The modern practice of European opera stage is considered in the article. The author analyses three model of function of opera theatre (as a constant company, system of stagione, as a festival action) and reveals values of the opera industry. Under discussion are the new Opera performances.

**Keywords:** opera, festival, show, repertory.

Опера с самого своего зарождения была искусством, парадоксально соединяющим противоположные устремления. Элитарная замкнутость придворных спектаклей довольно быстро трансформировалась в демократизм «оперы для всех» и в постоянную тенденцию к захвату все новых территорий. Оперные войны подогревали интерес публики к этому виду искусства, которому было тесно в своих национальных рамках. Первая из европейских оперных школ, итальянская, вскоре

<sup>1</sup> Данная статья является вступительным разделом к авторской монографии с одноименным названием, которая готовится к публикации.

приобрела универсальное значение. К такому же универсализму тяготеи и соперничающие с ней новые школы, предлагавшие свои модели притягательного для разной аудитории жанра.

Может ли такое сложное и дорогостоящее искусство, как опера, не ощущать на себе следов экономических трудностей, которые переживает современный мир? В разных странах и в разных театрах на этот вопрос дают противоположные ответы. Кто-то характеризует состояние современной оперы как предсмертную агонию. Некоторые европейские политики предлагают сокращение государственного финансирования оперных театров и даже ставят под сомнение целесообразность существования такого по видимости элитарного искусства. Однако с подобной попыткой поправить экономику за счёт одного из уникальных образцов высокой культуры явно не согласны оперные меломаны. Многие из них в летнее отпускное время отправляются на известные в Европе оперные фестивали. Одни до краёв заполняют такие огромные залы, как Арена ди Верона с её 35 тысячью мест, как летний театр на воде под открытым небом в Брегенце. Другие оказываются счастливыми обладателями билетов на оперные вечера в городе В. А. Моцарта Зальцбурге, в Мекке музыки Р. Вагнера Байройте, в уникальном фестивальном театре маленького английского местечка Глайндборн.

Европейский оперный театр функционирует в наше время в трёх основных разновидностях. Это стационарные репертуарные театры большего либо меньшего масштаба, многие из которых имеют долгую историю и солидный международный авторитет. Это театры, работающие по итальянскому принципу стаджоне. Исполнители набираются в них под конкретную постановку, премьеры которой проходит заранее оговоренное число раз, а затем спектакль завершает свою жизнь. Наконец, это фестивальные театры и театральные площадки.

Концепция Зальцбургского летнего фестиваля, сегодня самого масштабного и престижного среди подобных европейских праздников серьёзного искусства, начала складываться девяносто лет назад. На первом этапе вклад в её формирование внесли такие выдающиеся деятели в области музыки, литературы и театра, как режиссёр-новатор Макс Рейнхард, композитор и дирижёр Рихард Штраус, писатель



и оперный либреттист Гуго фон Гофмансталь. В послевоенные годы в течение сорока лет всё определяла личность руководителя фестиваля, всемирно известного дирижёра Герберта фон Караяна. При нём фестиваль обрёл свой нынешний формат, включающий три главных художественных проекта: оперные спектакли, концертные программы, драматические театральные постановки. Моцарт выступал при этом в роли единственного и неповторимого Короля музыки, как бы окружённого многочисленной музыкально-театральной свитой. Эта основная идея сохраняется и до нынешнего дня, хотя каждый новый руководитель предлагает свои новшества как реакцию на вызовы времени. Так, сменивший в 1991 году Герберта Караяна на посту интенданта бельгийский импрессарио Жерар Мортье отреагировал на театральный режиссёрский бум, который вызвал решительную ломку канонов академических оперных спектаклей и был связан с вторжением в оперу современной режиссуры. Ж. Мортье сделал ставку на известность, порой скандальную, таких режиссёров, как П. Шеро, К. Марталлер, П. Штайн, постановки которых вызывали бурные дискуссии в прессе и поддерживались радикально настроенными критиками. Но эта новая тенденция, продолжающая действовать и сегодня, никак не уменьшила важнейшей роли, которая при планировании фестивальных программ придаётся участию в них звёзд и суперзвёзд.

Европейские летние фестивали, пропагандирующие серьёзное искусство, отличаются удивительным разнообразием масштабов, целей и задач, а также степенью международной известности. Центром некоторых из них становится, как в Зальцбурге, в Байройте, в Пезаро, выдающийся композитор прошлого. Долговременный фестивальный проект нередко возникает и по инициативе яркой многосторонней личности современного творца, способного собрать значительные силы и сконцентрировать их в каком-либо привлекательном для летнего отдыха месте. Туристический аспект тесно связан с художественным буквально во всех без исключения фестивалях. При этом учитываются интересы местных жителей и заинтересованность властей в развитии многообразной тематики, отражающей историю края и его достопримечательности.

Оперные фестивали стали неотъемлемым атрибутом туристического летнего сезона в Европе. Они проходят и в крупных музыкальных центрах, и в маленьких курортных городках, в стационарных помещениях или на открытом воздухе в окружении живописной природы и старинной архитектуры, часто выполняющей роль естественных декораций.

Фестиваль на юге Франции в Экс-ан-Провансе был основан в 1948 году. Репертуарная политика на протяжении его истории менялась. Сначала преимущество отдавалось операм В. А. Моцарта. Постепенно всё большее внимание стали привлекать оперы и музыка эпохи барокко. С середины 1970-х годов в репертуаре появились и традиционные оперы XIX века. Всегда изюминкой фестивальных программ оказывались редко исполняемые оперы или новые произведения современных авторов. Так, в 2002 году новинкой стала мировая премьера оперы Петера Этвёша «Балкон», написанной по пьесе французского драматурга начала XX века Жана Жене. Дирижировал спектаклем и готовил премьеру сам композитор.

Стефан Лисснер, который руководит фестивалем, одновременно курирует музыкальную программу фестиваля *Wiener Westwochen* и совместно с Питером Бруком возглавляет парижский театр Буфф дю Нор. С провансальским фестивалем сотрудничают известные режиссёры, в том числе сам Питер Брук, поставивший в 1998 году моцартовского «Дон Жуана» совместно с Клаудио Аббадо. Большой резонанс вызвали также постановки покойного Герберта Вернике («Фальстаф», «Прекрасная Елена»), Люка Бонди («Поворот винта», «Геркулес» Г. Генделя), немецкого хореографа Пины Бауш («Замок герцога Синяя борода»). Из известных дирижёров здесь выступали Пьер Булез, Марк Минковски, Вильям Кристи. Постоянно сотрудничает с фестивалем сумевший ярко о себе заявить дирижёр Даниэль Хардинг. Из русских опер здесь были поставлены «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Похождения повесы» И. Стравинского и «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева.

Инициатива создания другого уникального фестиваля, который проходит в маленьком тирольском селении Эрл в живописном горном



массиве северной Австрии, принадлежала известному австрийскому дирижёру и одновременно оперному режиссёру, композитору, педагогу, талантливому организатору Густаву Куну. Эту идею он осуществил в 1997 году и связал с реализацией масштабной международной программы подготовки молодых исполнителей, как начинающих, так и уже успевших заявить о себе. Творческая молодежь, которая нуждается в поддержке и в совершенствовании своего мастерства, в настоящее время получает шанс выступить на фестивале, предварительно пройдя курс обучения в Академии Монтеграля, также детища Густава Куна.

Рихард Вагнер явился центральной фигурой оперной части Тирольского фестиваля. Успешно была решена сложная задача подготовить и исполнить всё «Кольцо нибелунга». Густав Кун трактовал центральную часть вагнеровского оперного наследия как грандиозную семичастную структуру. Кроме самой тетралогии она охватила фестивальные постановки «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мастерзингеров», двух опер, написанных в паузе между окончанием прерванного после второго акта «Зигфрида» и завершением всей тетралогии, а также включила как эпилог «Парсифаля». В качестве достойных спутников вагнеровской музыки на фестивале были исполнены «Фиделио» Л. Бетховена и две оперы Рихарда Штрауса – «Гунтрам» и «Электра»: первая из них была создана композитором в ранние годы и отмечена сильными вагнеровскими влияниями, вторая же стала ярким манифестом новых тенденций в музыкальном театре начала XX века.

Оперное фестивальное движение в Европе крепнет и ширится. Старожилы Байройта вспоминают о незаполненных залах на спектаклях Фестшпильхауза в начале 1950-х годов. Теперь же для того, чтобы попасть на фестиваль в Байройт, нужно посылать заявки и ждать их выполнения в течение нескольких лет.

Как никакое другое искусство, опера способна привлечь разноразнонациональную публику универсальностью языка музыки, красотами прекрасного пения, особого рода театральными эффектами, связанными с яркой зрелищностью, пышностью, с экзотикой оперных сюжетов и причудливостью исполнительских традиций. Здесь мужчины



нередко поют женскими голосами, а женщины изображают мужчин-воинов и безусых юношей поры первой влюблённости. Здесь девушки порой выглядят зрелыми матронами, а любовь теноров к своим избранницам и вовсе не знает возрастных границ. Здесь торжествует возведенная в высшую степень театральность, что удивительным образом сочетается с подлинностью воссозданных человеческих драм, с надрывающим сердца слушателей накалом страстей, с глубиной проникновения в сокровенные тайники жизни и загадки бытия.

Сегодняшний оперный театр превратился в некий мировой концерт, в котором сложилась своя иерархия ценностей. Поэтому каждый крупный центр европейской оперной жизни можно считать зеркалом, в котором отражаются общие закономерности современного оперного процесса. Практика мировой оперной сцены связана со сменой и постоянным обновлением не только состава исполнителей, но и руководителей коллективов. Это препятствует застою, создаёт живой обмен идей. Основа театра – принцип коллективного творчества. Работая на разных сценах и с разными исполнителями, дирижёры и режиссёры проверяют свои эстетические пристрастия, вносят коррективы в собственные замыслы, учатся общению с различной публикой.

XX столетие, которое ещё недавно воспринималось как живая незавершённая современность, сегодня окончательно стало историей. Это позволяет обозревать разные этапы четырёхсотлетнего существования оперного искусства как бы с птичьего полета. XIX столетие целеустремлённо шло путём формирования идеала музыкальной драмы с непрерывно развивающимся действием и подчинением всех искусств единой цели. Такую непрерывность обеспечивал симфонический оркестр, который разросся до больших масштабов. Вокальные голоса должны были органично вписываться в этот единый звуковой поток. При этом музыка трактовалась как главное средство реализации драмы. Самостоятельные пути решения названной задачи были предложены Дж. Верди и Р. Вагнером – представителями соперничающих между собой итальянской и немецкой оперных культур. Вместе с тем, в этот период границы распространения оперы существенно расширились благодаря становлению молодых национальных оперных



школ. В масштабах всей Европы и всего мира наступил конец безусловному господству итальянской оперы, характерному для первых веков оперной истории. На рубеже XIX и XX веков творчество Р. Вагнера, достигшее пика популярности уже после смерти композитора, стало восприниматься как квинтэссенция всего нового и передового. Однако XX век начался в европейском оперном мире альтернативной репликой, с которой выступил представитель французской оперной школы Клод Дебюсси, написавший оперу по пьесе бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда».

Французская культура всегда по-своему реагировала на попытки завоевания её художественного пространства самонадеянными конкурентами. И если можно утверждать, что без вагнеровской поэмы любви и смерти «Тристана и Изольды» не было бы уникального творения К. Дебюсси, то именно опера «Пеллеас и Мелизанда» стала началом обновления, захватившего все без исключения европейские оперные школы.

Итальянская опера отреагировала на утрату приоритетов по-своему. Последним сугубо итальянским по происхождению стилевым направлением и последним оперным жанром, который зародился в Италии, можно назвать веризм и веристскую музыкальную драму. А синтез веристских тенденций и наивысшего взлета театра Дж. Верди, в свою очередь, породил такое самобытное явление, как оперный театр Джакомо Пуччини. Именно произведения Дж. Пуччини остаются на протяжении всего XX века самым ярким свидетельством связей прошлого и настоящего итальянской оперной культуры. Среди всех радикальных поисков и смелых экспериментальных проб, которыми отмечено оперное творчество этого беспокойного взрывчатого века, театр Дж Пуччини сохранил сугубо итальянскую коммуникативную идею «оперы для публики», не утратив при этом своей новизны и высоких художественных достоинств.

Долгое время стимулом для композиторского творчества служил преимущественный интерес оперной публики к новым произведениям. На удовлетворение такого интереса была направлена деятельность театральных импрессарио. Под новый репертуар специально

подбирались певцы, а оперные партии создавались в расчёте на их голоса и таланты. Особенно востребованные итальянские композиторы, такие, как, к примеру, Дж. Россини или Г. Доницетти, едва успевали дописать одну партитуру, как их уже торопили новые заказчики и театры. Отсюда следовали поражающие воображение быстрые темпы работы над новыми сочинениями, а также солидные списки созданных опер.

Ситуация кардинально изменилась к началу XX века. Премьеры произведений радикальных новаторов сопровождались скандалами, в то время как в текущем репертуаре стали появляться оперы, казалось бы, давно и навсегда сданные в архив. Одновременно с этим в ходовом оперном репертуаре закрепилось до двух десятков названий, к которым неизменно обращалось большинство оперных театров разных стран. Это были некоторые наиболее часто ставившиеся произведения В. А. Моцарта, а также популярных композиторов XIX века. Кроме Дж. Верди, в такой интернациональный список входили «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Вертер» Ж. Массне, две-три более доступных оперы Р. Вагнера. Интересно, что в стереотипном репертуаре прочно укрепились и две веристские одноактные оперы «Сельская честь» П. Масканьи и «Паяцы» Р. Леонкавалло, а также оперы Дж. Пуччини, в особенности «Богема», «Тоска» и «Чио-чио-сан». Из русских опер чаще всего ставился и ставится «Евгений Онегин». Триумфы Фёдора Шляпина и парижских «Русских сезонов» С. Дягилева вызвали интерес к творчеству М. Мусоргского, прежде всего, к «Борису Годунову». Из произведений русских композиторов XX века в мировом оперном репертуаре постепенно завоевали прочное место оперы С. Прокофьева. Не только высокими художественными достоинствами, но и политической подоплёкой постоянно подогревается интерес к «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерине Измайловой») Дмитрия Шостаковича. Творчество чешских композиторов чаще всего представляют «Проданная невеста» Б. Сметаны и оперы Леоша Яначека.

Не прошли мимо оперного искусства XX века поиски новых театральных форм и общий процесс обновления, который переживал





драматический театр. Наряду с музыкальной драмой, за которую ратовал Р. Вагнер, вопреки его категорическим утверждениям актуальными оказались также иные виды театральной эстетики. При этом главным, что отличает современную оперную жизнь от тенденций, характерных для прошлых эпох, стало превалирование интерпретаторского, то есть театрально-сценического аспекта, над новой оперной продукцией, место которой в театральном репертуаре сведено теперь до минимума. Центром внимания становится не столько само произведение, чаще всего хорошо известное, сколько его конкретная постановка, особенно если в ней участвуют знаменитые режиссёры, дирижёры и вокальные звёзды. Подобные процессы нарастают, как снежный ком, с развитием средств массовой информации и звукозаписывающей техники.

За последние десятилетия минувшего и в начале нынешнего веков параллельно с повсеместным утверждением стереотипного ходового репертуара передовая поиска переместилась на новые позиции. Из архивов и библиотечных хранилищ были извлечены и возвращены на театральные подмостки десятки произведений, ключ к которым казался давно утраченным, а имена их некогда знаменитых авторов упоминались разве что на страницах специальных книг и научных исследований. Если Рихард Вагнер критически оценивал оперную историю и ратовал за музыку будущего, то в наше время самые важные открытия оказались связаны с возвращением к прошлому. Было выяснено и доказано театральной практикой, что первый великий оперный композитор Клаудио Монтеверди жил и создавал свои шедевры за сто пятьдесят лет до того, как родился В. А. Моцарт. Был открыт на оперной карте богатейший материк под названием «опера барокко». Были развеяны укоренившиеся неверные представления о творчестве многих композиторов. Г. Генделя знали и ценили как автора монументальных ораторий, но его оперы считали безнадежно устаревшими и не имеющими шанса заинтересовать публику, воспитанную на «Травиате» Дж. Верди, «Фаусте» Ш. Гуно, произведениях Р. Вагнера, П. Чайковского, М. Мусоргского, Дж. Пуччини. Теперь же оперы Г. Генделя ставятся во многих театрах и воспринимаются как яркие новинки.



Возрождение оперы барокко и режиссёрское обновление современного оперного театра позволяют по-новому осмыслить многие явления оперной истории. Сегодня не представляются актуальными споры приверженцев музыкацентристкой либо драмоцентристкой концепций. Активность авторской режиссуры, новая эстетика современного оперного спектакля позволяют интерпретировать оперу, в первую очередь, как феномен театральный, основанный на взаимодействии трёх семиотических практик. К привычному сочетанию «слово и музыка» или же «драма и музыка» добавляется ещё один компонент – театр, который не сводится к драме как родовому понятию и к законам её словесного оформления.

В новых семиотических исследованиях подчеркивается довербальная природа театра, его связь с жестом и игрой. Театр как семиотическая практика представляет альтернативу глобальному влиянию на традиционное европейское мышление законов вербального языка с его линейностью и причинно-следственным развертыванием, с иерархической цепочкой «означающее – знак – означаемое». Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций. В отличие от этого, драма как особый род представляет собой борьбу с неотвратимым диктатом времени, движение в непрерывном временном потоке, направляемое волевым устремлением и целеустремлением. Музыка, понимаемая в качестве особой семиотической практики, напротив, обладает беспредельными ресурсами для манипуляций со временем и его трансформаций. В ней как бы постоянно затевается и возобновляется игра со временем. Пространство существует здесь как виртуальная категория и воспроизводится с помощью изменения объёма звучания, громкостной динамики и других приёмов.

Если ввести общую для всех трёх семиотических практик категорию сюжета как процесса развёртывания театрального представления, то можно сказать, что оперный спектакль развёртывается на основе полифонического взаимодействия театрального, драматического



и музыкального сюжетов. Они не находятся в иерархических отношениях. Вопреки утверждению Рихарда Вагнера, музыка не должна быть в опере средством реализации драмы. В рамках театрального спектакля каждый компонент выполняет свои особые функции. Музыкальный и драматический сюжеты находятся в ситуации постоянного соперничества, перехвата инициативы. Это соперничество разворачивается в театральном игровом пространстве. Как и в полифоническом многоголосии, каждый из трёх сюжетов сохраняет в опере самостоятельность. Основная тема может переходить из одного пласта-голоса в другой, либо они могут совмещаться, как в контрастной полифонии. Один из них может временно попадать на второй план нашего восприятия, как бы выключаться или останавливаться.

Отказ от иллюстративности стал важной приметой современной оперной режиссуры. Спектакль сочиняется как самостоятельный и новый художественный текст, которому предстоит войти в резонанс с двумя уже существующими в произведении пластами. При этом он трактуется именно как практика, процесс живого порождения нового смысла. Само оперное произведение теряет при этом замкнутый характер и свойства своего рода «священного письма» с зашифрованными значениями, которые его интерпретаторы должны угадать и раскрыть, уподобляясь ученым-герменевтикам. Вместе с тем, прежние подходы имеют свои преимущества и тоже не сбрасываются со счетов. Интерпретаторско-герменевтические подходы, связанные с культивированием принципа исторической достоверности, все ещё господствуют в большинстве оперных театров бывшего СССР, да и во многих театрах мира. Критерии оценок каждого такого спектакля формируются на основе соблюдения верности партитуре и авторскому замыслу, включая исполнение ремарок, воссоздание исторических реалий в оформлении и обстановке. Но их оборотной стороной нередко оказывается музейно-реставраторское отношение к оперным ценностям прошлого.

Эстетика и постановочный стиль спектаклей, которые мне довелось посмотреть в Мюнхене, Байройте, Зальцбурге, Лейпциге, Будапеште, Пезаро, Петербурге, Москве и других европейских оперных



центрах, свідетельствували о стремлении их создателей любыми путями установить контакт с сегодняшней публикой и насытить постановки реалиями сегодняшнего дня. Опера для всех – это динамичный современный театр, который не имеет ничего общего с торжественной пышностью и статикой музейных экспозиций. Девиз здесь – преодоление дистанции, некоторый оттенок фамильярности в подходе к классическим шедеврам. Такая настроенность более всего отражается в режиссуре, во внешнем облике постановок и трактовке образов персонажей. Принцип историзма перестал быть обязательной догмой, а часто просто отбрасывается как устаревший. Представители авторской режиссуры или, как его принято называть, «режиссёрского театра» предлагают трактовать оперный спектакль как текст, открытый в интертекстуальное пространство культуры и свободно использующий самые различные её коды. На первый план тогда выходят иные эстетические установки: подчёркнутая театрализация и карнавализация сценического действия, иронический комментарий, демифологизация возвышенного стиля «высоких» оперных сюжетов и их супер-героев.

УДК 130.02 : 78.01

*Олександр Гужва*

## МОВА МУЗИКИ

*Становлення музичної мови розглядається разом із народженням самої духовності, здатної осягти Всесвіт; у цій скерованості на відтворення образу світу мова музики об'єднує можливості різних мистецтв, оскільки й несе у собі цілісне уявлення про світ та людину.*

*Ключові слова:* мова музики, прмова, метамова, символ, симфонія, симфонізм.

*Александр Гужва*

***ЯЗЫК МУЗЫКИ.** Становление музыкального языка рассматривается вместе с рождением самой духовности, способной постигнуть Вселенную; в этой направленности на воссоздание образа мира язык музыки объединяет*