

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА КАК ОБЪЕКТ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

IMAGINEA ARTISTICĂ A PERSONAJULUI DE OPERĂ CA OBIECT DE
INTERPRETARE COMPONISTICĂ

THE ARTISTIC IMAGE OF THE OPERA CHARACTER AS AN OBJECT OF
COMPOSITION INTERPRETATION

ВАЛЕРИЙ БЕНДЕРОВ,

Заслуженный артист Украины,

солист Одесского национального академического театра оперы и балета

Статья посвящена проблемам методики целостного анализа художественного образа оперного персонажа как объекта композиторской интерпретации. Впервые в музыковедении рассматриваются средства создания данного образа авторами оперного произведения – либреттистом и композитором. Предлагаются также основные аналитические направления, дающие возможность представить художественный образ оперного персонажа в наиболее полном виде. Главные положения статьи иллюстрируются примерами из мировой оперной литературы.

Ключевые слова: опера, художественный образ, персонаж, целостный анализ

Articolul este dedicat problemelor metodologiei analizei integrale a imaginii artistice a personajului de operă ca obiect de interpretare componistică. Pentru prima dată în muzicologie se examinează mijloacele de realizare a unui chip concret al personajului creat de libretist și compozitor — autorii operei. De asemenea se propun principalele direcții de analiză, care fac posibilă prezentarea imaginii artistice a personajului de operă în forma cea mai completă. Ideile de bază ale articolului sunt ilustrate cu exemple din literatura operistică mondială.

Cuvinte-cheie: operă, imagine artistică, personaj, analiză complex

The paper considers the methodologic problems of an all-round analysis of the image of an opera character as the object of compositional interpretation. For the first time in musicology there are examined the means of expression of a given character created by the librettist and composer — the authors of the opera. The author presents the main directions of this analysis that give the possibility to present the artistic image of the opera character in the most complex form. The main principles of the paper are illustrated by examples taken from world opera literature.

Keywords: opera, artistic image, character, complex analysis

Художественный образ оперного персонажа имеет сложную синтетическую природу. Он складывается из двух компонентов: 1) результата творческой деятельности либреттиста и композитора, зафиксированного в тексте оперы и существующего независимо от последующей сценической жизни; 2) конкретного сценического воплощения, создающегося исполнителями: дирижером, режиссером и артистами (солистами-певцами и оркестрантами). Первый компонент, заложенный в партитуре оперы, неизменен, второй зависит от определенного исполнительского состава; при этом он может соответствовать замыслу авторов оперы, а может и существенно расходиться с ним, превращаясь иногда в полную свою противоположность.

В настоящее время по поводу необходимости соответствия друг другу этих двух компонентов возникают ожесточенные споры. Часто оперные режиссеры стремятся быть изобретательными, даже изощренными в воплощении классических сценических образов, демонстрируя необузданную фантазию, что само по себе, конечно, похвально, поскольку обогащает оперную сцену. Действительно, в ряде случаев оперная режиссура пополняется интереснейшими находками, делающими сценическое воплощение оперы более интересным и содержательным. Однако не всегда стремление к новаторству «любой ценой» приводит к хорошим результатам, поскольку популистские средства оперной режиссуры, как правило, не являются художественно оправданными, позволяющими адекватно раскрывать содержание и идейную концепцию оперы, доводить до слушателей-зрителей истинный замысел оперы, то есть намерения либреттиста и композитора.

Оставляя в стороне вопрос об обязательности следовать авторскому замыслу, выразим уверенность, что в любом случае исполнители должны понимать художественную сущность сценических образов в композиторской их интерпретации. Поэтому разработка методики целостного анализа художественного образа оперного персонажа является чрезвычайно актуальной.

В музыковедческой и театроведческой литературе характеристике оперных героев уделено, казалось бы, достаточно внимания (прежде всего, в трудах по оперной драматургии [3; 10; 11; 12]), однако данные работы во многих отношениях устарели, при этом они, как правило, описывают общие драматургические приемы и выразительные средства. Мы же преследуем иную цель — идти от конкретного образа, характеризуя приемы и средства, создающие именно его. В монографиях по творчеству отдельных композиторов — творцов оперных произведений — авторы, как правило, не уделяют должного внимания анализу образов действующих лиц, так как это не является их основной задачей. Многочисленные же высказывания по этому поводу оперных дирижеров [5; 1], режиссеров [6; 7; 8] и артистов [9; 4], несмотря на их большую ценность, не имеют системного характера.

Итак, целостного представления о методике анализа художественного образа оперного персонажа в настоящий момент не существует. В данной статье предлагается, как один из возможных, следующий план, определяющий направления анализа художественного образа оперного персонажа:

1. анализ первоисточника данной оперы — литературного или какого-либо другого;
2. характеристика эпохи, в которую была создана опера (как с точки зрения музыкально-исторического процесса, так и с позиции социально-исторической перспективы, что позволит определить актуальность и степень исторической достоверности образа);
3. краткая характеристика творчества композитора — создателя оперы;
4. выяснение места оперы в творчестве данного автора и в музыкально-историческом процессе в целом;

5. определение жанра оперы;
6. выявление концепции, идейного содержания оперы;
7. раскрытие драматургической роли персонажа в опере;
8. характеристика оперного либретто, связанного с данным персонажем и выявление степени его соответствия музыке;
9. определение национальной специфики образа;
10. выявление типа образа (лирический, трагический, комедийный, драматический, эпический); степень его индивидуализации;
11. выяснение взаимодействия данного персонажа с другими действующими лицами оперы;
12. характеристика оперных форм, в которых задействован данный персонаж (сольных, ансамблевых, хоровых сцен, оркестровых эпизодов); анализ вокальной партии: соотношение кантилены и речитатива, раскрытие средств мелодики (интервалика, лад) и ритма;
13. характеристика тем, относящихся к данному персонажу (лейттем, лейтмотивов, тем-реминисценций, лейтинтонаций);
14. рассмотрение отдельных сторон музыкальной композиции с точки зрения их роли в создании художественного образа оперного персонажа:
 - темп;
 - общая tessitura вокальной партии;
 - гармонические средства;
 - роль оркестра;
15. исполнительские трудности вокальной партии данного персонажа.

Поскольку в ограниченных рамках статьи прокомментировать с одинаковой степенью подробности все направления анализа невозможно, остановимся более детально на некоторых из них.

Как известно, первоисточники оперы могут быть литературными, историческими, мифологическими, основанными на изобразительных видах искусства. В любом случае прототип действующего лица, будь то реальная историческая личность или вымышленный литературный герой, представляет огромный интерес для правильного понимания образа оперного персонажа. Если персонаж — лицо историческое, то, как отмечал Ф. Шаляпин, знание истории поможет «глубже и всесторонне прочесть ... замысел /авторов оперы — В. Б./», тем более, если создатели оперы отошли от исторической правды, вошли с ней «в сознательное противоречие... тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла» [9, с. 66]. Если же оперный персонаж имеет прототипом литературного героя, то их сравнение ярко выявляет специфику оперного персонажа, который в любом случае отличается от своего первообраза.

Без сомнения, первоисточник является одним из важных компонентов оперного образа, пусть даже кардинально переосмысленного композитором и либреттистом. Анализируя первоисточник (один или несколько, как, например, в музыкальной драме Р. Вагнера *Тристан и Изольда*), необходимо отчетливо представлять время его создания и эпоху, в которой происходит действие. Выдающийся артист Е. Нестеренко подчеркивал, что при подготовке той или иной роли «знать литературные источники *совершенно необходимо*. И не только знать, но и тщательно изучить их, потому что только так можно лучше и глубже понять замысел композитора, определить, какие стороны привлекли его, почему он отступил от текста литературного первоисточника, изменил его или использовал лишь какую-то его часть» [4, с. 35]. Следует учитывать и личность самого автора первоисточника, неизбежно накладывающую отпечаток на характер создаваемых образов. Так, например, герои А. Пушкина значительно отличаются от персонажей И. Тургенева или Ф. Достоевского, хотя они жили в одной стране, в один и тот же период.

При анализе необходимо учитывать время создания оперы, так как любая историческая эпоха неизбежно накладывает отпечаток на характеры персонажей. Как пишет Б. Покровский, «величайшие произведения оперного искусства как бы обобщают, концентрируют в себе все лучшее из достижений эпохи, обогащая, углубляя, очищая от всего мелкого или случайного ее стилевые черты... Поэтому изучать оперное произведение, его драматургию, его стилевые черты нельзя без параллельного изучения эпохи, породившей этот стиль» [8, с. 19–20]. В этом плане очень показательны сравнения опер, написанных в разные эпохи, но с одними и теми же персонажами. Например, весьма любопытны различия в трактовке образа Бориса Годунова в опере немецкого композитора И. Маттезона, созданной в 1710 г., и в сочинении русского «кучкиста» М. Мусоргского, возникшем спустя полтора столетия. При подобных сравнениях различия выявляются чрезвычайно рельефно.

Следует обращать внимание также на изменение времени действия оперы по сравнению с литературным первоисточником, как это происходит, например, в *Пиковой даме* П. Чайковского — перенос действия из пушкинской эпохи в екатерининскую играет значительную роль в формировании концепции произведения.

Личность композитора и стилевые особенности его творчества при анализе находятся, естественно, в центре внимания. Играет роль и национальная специфика, проявляющаяся как в литературном первоисточнике, так и в самой опере. Необходимо знать эстетические установки художественного направления, к которому принадлежит композитор, тематику его творчества, типичные образные сферы и основные черты стиля. Особенно ярко выявляются различия в образах героев при сравнении их в операх, написанных на один и тот же сюжет, по одному и тому же литературному первоисточнику и даже на одно либретто, но разными композиторами, особенно в случае их принадлежности к различным национальным культурам. В этом плане интересно сравнить, например, персонажи многочисленных оперных интерпретаций мифа об Орфее, опер И. К. Баха,

К. В. Глюка, Н. Йомелли, Д. Скарлатти и других композиторов на либретто П. Метастазियो *Милосердие Тита*, опер *Отелло* Дж. Россини и Дж. Верди, *Виндзорские проказницы* О. Николаи и *Фальстаф* Дж. Верди, *Манон* Ж. Массне и *Манон Леско* Дж. Пуччини, *Богемы* того же Пуччини и Р. Леонкавалло. Подобных примеров можно было бы привести много.

Касаясь любого аспекта анализа произведения, необходимо представлять значение его автора в мировой культуре, а самого опуса — в творчестве данного художника. Нужно также детерминировать жанр и идейную концепцию оперы, поскольку при неверном их определении невозможно адекватно исполнить сочинение (что часто происходит в современных оперных спектаклях, когда режиссер игнорирует творческую волю автора).

Роль действующих лиц в опере, естественно, неодинакова. Оперные персонажи могут быть главными, второстепенными и третьестепенными. По нашему мнению, к главным персонажам относятся те, которые являются участниками основных конфликтов оперы и выразителями концепции произведения; к второстепенным — не играющие существенной роли в раскрытии конфликта, но имеющие достаточно протяженные вокальные партии, например, Данкайро и Ромендадо в *Кармен* Ж. Бизе, гости в *Садко* Н. Римского-Корсакова, дьяк Мамыров в *Чародейке* П. Чайковского; к третьестепенным — имеющие по ходу действия только несколько незначительных фраз, например, Няня в *Князе Игоре* А. Бородина или Паж в *Риголетто* Дж. Верди.

Персонажи могут быть показаны композитором с различной степенью глубины. Естественно, главные лица обычно представляются более персонифицированно, нежели второстепенные, хотя и последние могут получать яркое воплощение, например, уже упомянутые гости из *Садко* или Мамыров¹. Поэтому при анализе образа оперного персонажа необходимо определить его роль в опере и степень рельефности.

Естественно, степень индивидуализации того или иного оперного персонажа зависит и от эпохи создания произведения. В эпоху барокко и классицизма персонажи, как правило, являлись носителями определенных типизированных качеств и чувств, а не яркими индивидуализированными личностями (оперное творчество В. Моцарта представляет собой исключение — как известно, новаторство композитора заключается, в частности, в создании глубоко индивидуальных образов). В последующие эпохи в некоторых случаях композитор, стремясь к обобщению, нарочито не ставит перед собой задачи создания неповторимо индивидуальных образов, как, например, в опере *Орестея* С. Танеева. В любом случае при анализе образа оперного персонажа необходимо выяснить степень его индивидуализации и причины, обуславливающие ее.

¹ Иногда второстепенные персонажи оказываются более индивидуальными и яркими, нежели главные, например, в *Силе судьбы* Дж. Верди, но это является скорее недостатком оперы, нежели ее достоинством.

Анализируя либретто, необходимо выяснить его художественную ценность и степень самостоятельности как литературного произведения: написано оно стихами или прозой, как соответствует литературному первоисточнику (если таковой имеется), а главное — определить долю вербальных средств в создании образа персонажа. Огромную роль играет лексика, показательная для того или иного героя. Однако в любом случае она будет менее значительна, нежели созданная музыкальными средствами. При этом вокальная партия и музыка в целом может соответствовать смыслу текста, а может и противоречить ему — подобные случаи часто встречаются в опере. Как утверждает Б. Покровский, «именно соотношение текста с вокальной его интерпретацией, с интонацией, характеризующей тот или иной персонаж, можно считать “фокусом” оперного искусства» [8, с. 25].

Одной из задач анализа образа оперного персонажа является прослеживание его многообразных и, возможно, меняющихся взаимоотношений с другими действующими лицами. Виды взаимоотношений могут быть следующими: *противопоставление*, разнообразные формы *конфликта* (внутренний, внешний, глобальный, локальный и т. п.), *сопоставление* и *единство*. В свою очередь, конфликтное начало может быть многообразным. Например, образу Бориса Годунова в опере М. Мусоргского свойственны: внутренний конфликт с собственной совестью, внешнее противостояние царя с народом в целом и с представителями различных его социальных слоев: Пименом, Юродивым, Шуйским, Отрепьевым, Варлаамом, польской шляхтой.

Конфликт может быть и одноплановым, что присуще, как правило, комическим операм. В эпических операх внешний конфликт часто заменяется противопоставлением героев друг другу. Например, в *Князе Игоре* сопоставляются три различные формы монархической власти, представленные Игорем, Кончаком и Владимиром Галицким. Между двумя последними конфликта нет, однако данные образы невольно сопоставляются. Естественно, что на протяжении оперы взаимосвязи между героями могут меняться: между друзьями возникают конфликты (взаимоотношения Онегина и Ленского из оперы П. Чайковского), чувства развиваются (как, например, у Тангейзера в одноименной опере Р. Вагнера или у Снегурочки в опере Н. Римского-Корсакова).

От типа оперы (номерная или со сквозным развитием, речитативная или кантиленная) зависит характер вокальной партии персонажа, образ которого анализируется. При этом необходимо определить количество и типы оперных форм с участием данного действующего лица: сольных, ансамблевых и хоровых номеров, пантомимических и балетных сцен, акцентируя при этом вопрос, каким образом выявляются черты личности персонажа в них. Следует учитывать и косвенную характеристику персонажа, даваемую другими действующими лицами, в то время, когда персонаж может на сцене и не находиться (характеристика Германа в *Пиковой даме* П. Чайковского, о котором впервые зритель узнает из беседы Чекалинского с

Суриным; при этом важную роль играет и оркестр с его мрачным колоритом, создаваемым аккордами кларнетов и фаготов в низком регистре).

Как известно, оперный персонаж могут характеризовать музыкальные темы разного уровня: локальные, ситуационные, лейтмотивы, темы-реминисценции (этот аспект характеристики образа действующего лица достаточно разработан в трудах по оперной драматургии [3; 10; 11], поэтому мы на нем не останавливаемся).

Чрезвычайно важным средством выразительности при создании образа персонажа является темп, поэтому необходимо проследить соотношение темпов на протяжении всей анализируемой вокальной партии: из этого можно понять темперамент действующего лица, проследить изменения его эмоциональных состояний. Например, до осознания Онегиным вспыхнувшей любви к Татьяне (в конце шестой картины третьего действия *Евгения Онегина* П. Чайковского) в его партии использовались только умеренные темпы (ария в третьей картине — *Andante non troppo*, высказывание *Мой дядя самых честных правил* — *Moderato*), что соответствует созданию спокойного, рассудительного и хладнокровного характера. Ариозо же *Ужель та самая Татьяна*, в котором происходит коренная трансформация образа Онегина, начинается в темпе *Allegro moderato* и в результате *accelerando* доходит до *Allegro giusto*; в этом же темпе звучит ариозо *О, не гони! Меня ты любишь* из последней картины оперы. Как видим, в создании столь разительного изменения образа Онегина темп играет существенную роль.

Тесситура как средство музыкальной характеристики также играет большую роль в создании образа персонажа. Как пишет С. Бородавкин, «определенная тесситура характеризует темперамент персонажа, его внутреннее состояние в данный момент, особенности речи. Имеет значение как тесситура всей вокальной партии в целом, так и тесситура отдельных оперных номеров или сцен, а также иногда небольших фрагментов и даже отдельных фраз и звуков. Большую роль играют и изменения тесситуры на протяжении совсем небольшого временного промежутка, то есть наличие скачков или же преобладание плавного голосоведения» [2, с. 104–105]. В качестве примера сошлемся на партию Квартального надзирателя из оперы *Нос* Д. Шостаковича, которая предназначена для тенора, поющего в предельно высокой тесситуре — некоторые фразы его в сцене с цирюльником звучат во второй октаве. Так его вокальная речь имитирует крик, что и хотел подчеркнуть композитор: данный персонаж в разговоре с зависимыми от него людьми не может не срываться на крик. В то же время в беседе с майором тесситура полицейского вполне нормативная.

Гармонические средства весьма активно участвуют в создании образа персонажа. В этом можно убедиться, сравнивая, например, образы Тамино и Папагено из *Волшебной флейты* В. Моцарта. В обеих ариях Папагено задействованы простейшие автентические обороты. В совокупности с мелодией, близкой народной, создается образ простоватого парня с примитивным представлением о любви как чувстве, при котором не играет роли ее объект —

лишь бы была молодая. В то же время партия Тамино сопровождается значительно более сложной и изысканной гармонией, представляя этого персонажа как утонченного молодого человека, для которого любовь — сугубо избирательное чувство к определенной особе. Еще один показательный пример значительной роли гармонии в создании образа видим в ариозо Руслана из оперы М. Глинки *Времён от вечной темноты*. Здесь при повторении слов *Не будут говорить о нем* звучит прерванный оборот с VI «шубертовой» ступенью, показывающий всю глубину «вечной темноты» и переживаний героя, философски осмысливающего неумолимый ход времени и свою роль в нем.

Образ персонажа создают и оркестровые, тембровые средства. По справедливым словам Б. Покровского, «инструментовка оперы, ее оркестровые краски... дают возможность уловить тончайшие детали в авторской характеристике героев, в психологическом обосновании их чувств и поступков» [8, с. 27]. Так, первая яркая характеристика Радамеса в *Аиде* Дж. Верди создается именно оркестровыми средствами: в начале оперы в речитативе *Ах, если б я был избран и мой вещей сон сбылся бы*, предваряющем романс *Милая Аида*, фанфарные сигналы труб и тромбонов подчеркивают героическую грань образа. Но как только Радамес вспоминает свою любимую, на смену медным духовым приходит мягкое звучание струнных. Так оркестр углубляет характеристику образа, создаваемого вокальной партией.

Другой показательный пример — характеристика Сергея в третьей картине первого действия оперы *Леди Макбет Мценского уезда* Д. Шостаковича. Сергей хочет показаться Катерине «чувствительным» человеком, таким романтиком, но плясовая фактурная формула, возникающая в оркестре: «порхающая» флейта, «стаккатирующие» кларнеты с участием малого кларнета, — в высшей степени разоблачают его подлинную сущность. В этом случае оркестровая партия контрапунктирует вокальной в тематическом и смысловом отношениях (в отличие от предшествующего примера из *Аиды*).

В *Орфее и Эвридике* К. Глюка до третьего действия Эвридика характеризуется только инструментальными средствами — знаменитым соло флейты. Подобных примеров можно было бы привести множество.

Определение типа персонажа в соответствии с содержанием музыки (лирический, драматический, эпический, героический, трагедийный, комический; зачастую — смешанный) — одна из итоговых задач анализа образа оперного персонажа. При помощи целостного анализа в соответствии с указанными направлениями формируется четкое и исчерпывающее представление о данном образе в том виде, как его задумал композитор. На основе подобного представления становятся ясными и задачи сценического воплощения образа.

Библиографические ссылки

1. АКУЛОВ, Е. *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: ВТО, 1978. 455 с.
2. БОРОДАВКИН, С. *Тесситура как средство музыкальной выразительности*. Одесса: ВМВ, 2005. 134 с.

3. ДРУСКИН, М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Ленинград: Музгиз, 1952. 344 с.
4. НЕСТЕРЕНКО, Е. *Размышления о профессии*. Москва: Искусство, 1985. 184 с.
5. ПАЗОВСКИЙ, А. *Записки дирижера*. Москва: Музыка, 1966. 562 с.
6. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Об оперной режиссуре*. Москва: ВТО, 1973. 308 с.
7. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Размышления об опере*. Москва: Сов. композитор, 1979. 280 с.
8. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие*. Москва: Изд-во ГИТИС, 2009. 88 с.
9. ШАЛЯПИН, Ф. *Маска и душа. Мои сорок лет на театрах*. Москва: Союзтеатр, 1990. 320 с.
10. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Оперная драматургия Чайковского*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. 242 с.
11. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Драматургия русской оперной классики*. Москва: Музгиз, 1952. 376 с.
12. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. В 2 кн. Кн. 1. Москва: Музыка, 1971. 359 с.
13. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. В 2 кн. Кн. 2. Москва: Музыка, 1978. 263 с.