

подчинена идее театрализации, своими истоками уходящей к традициям белорусской «батлейки».

Ведущиеся в русле индивидуализации драматургических решений поиски национально-характерных моделей симфонической драматургии важны не только сами по себе, но и как отражение более широкого процесса формирования нового драматургического мышления, приведшего в 80-е гг. к созданию в белорусской музыке новых драматургических типов и рожденных ими новых, нетиповых симфонических форм.

### Примечания

<sup>1</sup> *Аршовский М.* На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983. С. 50.

<sup>2</sup> *Бобровский В.* К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 58.

<sup>3</sup> *Саливей Л. М.* Белорусская народная баллада. Мн., 1978. С. 4—5.

<sup>4</sup> Там же. С. 36.

<sup>5</sup> Народные баллады. М.; Л., 1963. С. 13.

<sup>6</sup> *Ерофеев В.* Мир баллады // Воздушный корабль. М., 1986. С. 11.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Саливей Л. М.* Указ соч. С. 32.

<sup>9</sup> Подробнее о строении «Альпийской баллады» см.: *Савицкая О. П.* О принципах композиции симфоний Е. Глебова // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Мн., 1982. Вып. 1. С. 17—23.

<sup>10</sup> *Мазель Л.* Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960. С. 185.

<sup>11</sup> *Сыров В. Н.* Симфоническое творчество Б. Тищенко: Проблемы драматургии и стиля. Автореф. дис. ...канд. искусств. Л., 1981. С. 20.

Р. Г. КОЛЕНЬКО, канд. искусств. (МИК)

## О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Г. ВАГНЕРА «ТРОПОЮ ЖИЗНИ»

Существует мнение, что уровень развития оперного жанра, его художественная и общественная значимость, режиссерский и исполнительский состав оперных театров во многом характеризуют уровень развития музыкального искусства, а также культуры в целом. Действительно, опера — это синтез не только разных чисто музыкальных жанров, но и других видов искусств, и воплощение ее в живом спектакле требует концентрации творческих сил многих художников: композитора и драматурга-либреттиста, режиссера и дирижера, солистов, хора и оркестра, словом, всего того огромного коллектива, который зовется оперным театром и который должен быть коллективом единомышленников.

Если под этим углом зрения рассматривать белорусскую музыкальную культуру в ее историческом развитии, то картина получается весьма неоднородная: с одной стороны, четко выявляется тенденция роста количества оперных произведений, их жанровой и тематической многоплановости, с другой стороны, состояние оперного жанра на данном этапе оставляет желать лучшего. Мы далеки от мысли отожд-

дествлять количественный признак с качественным, т. е. количество созданных опер с их художественно-идейной значимостью, тем не менее, как известно, опыт, накапливаемый при создании оперных произведений, обогащает не только ее творца, но и всю музыкальную культуру в целом.

За 60 лет существования белорусского советского музыкального искусства, начиная с 20-х и по 80-е гг., было создано более 30 различных по тематике и жанру опер, в том числе телеопера, радио-оперы, оперы для детей и так называемые большие оперы (основная часть). В 20-е гг., в период становления профессиональной музыкальной школы, появились две первые белорусские оперы — «Освобождение труда» Н. Чуркина и «Тарас на Парнасе» Н. Аладова. К концу 30-х гг. написаны еще две оперы: «У пушчах Палесся» А. Богатырева и «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого, которые сыграли большую роль в развитии белорусского оперного жанра. Военные и первые послевоенные годы дали семь опер, по содержанию прямо или косвенно связанных с военной тематикой. Две из них — «Алеся» Е. Тикоцкого и «Андрей Костеня» Н. Аладова имели долгую сценическую жизнь благодаря неустанной работе авторов над их совершенствованием и созданием новых редакций (например, шесть редакций оперы «Алеся», последняя сделана и поставлена в 1967 г.).

В 50—60-е гг. в белорусскую музыку пришло новое поколение композиторов, среди которых и Ю. Семеняко, ставший впоследствии одним из наиболее плодотворных оперных авторов (ему принадлежат четыре оперы, написанные в 60—80-е гг.). В это двадцатилетие было создано шесть опер, разнообразных по содержанию и в большинстве своем не связанных с военной темой.

За последнее двадцатилетие, начиная с 1967 г., композиторы разных поколений создали рекордное количество опер — 14: Е. Тикоцкий — «Анна Громова» (1970), Д. Лукас — «Дочь пограничника» (1969), Г. Вагнер — «Утро» (телеопера, 1967) и «Тропою жизни» (1980), Ю. Семеняко — «Когда опадают листья» (1968), «Зорка Венера» (1970) и «Новая зямля» (1980), С. Кортес — «Дж. Бруно» (1977) и «Матушка Кураж» (1980), Д. Смольский — «Седая легенда» (1978), Л. Шлег — «Тараканище» (1972), «Коваль — золотые руки» (1978), «Колядки» (1975), Н. Устинова — «33 богатыря» (1982).

Даже такой беглый обзор развития оперного жанра в белорусской музыке дает основание сделать вывод, что композиторы уже обладают достаточно богатым и разнообразным опытом как в претворении классических традиций русской советской оперы, так и в поисках современного решения тематики оперных произведений, жанровых особенностей, стилевых направлений и интонационных формул. В целом процесс развития белорусской оперы можно считать плодотворным, что вселяет определенную уверенность в будущем жанра. Однако существует немало и отрицательных явлений, тормозящих этот процесс. Из них прежде всего следует отметить недостаточную активность нашего оперного театра как единственного в республике постановщика белорусской национальной оперы. Театр должен быть для

композиторов творческой лабораторией и ответственной сценой, на самом же деле это далеко не так. Те оперы, которые были поставлены театром, в репертуаре долго не задерживаются, в лучшем случае идут один-два сезона, а затем бесследно исчезают. Так, на протяжении ряда последних лет в репертуаре сохраняются одна, максимально две национальные оперы, а более половины написанных опер (особенно детских) вообще не поставлены и еще ждут своего воплощения и своего слушателя. Проблема современного оперного жанра в нашей республике является волнующей: она требует глубокого самостоятельного исследования, которое невозможно в рамках данной небольшой работы.

Сценическая судьба оперы Г. Вагнера «Тропюю жизни», последней из написанных им, наиболее удачна: с года первой постановки она каждый сезон неизменно входит в репертуар театра. (Во время гастролей нашей оперы в Москве в 1985 г. она с успехом прошла на сцене Большого театра и получила положительные отзывы.) Думается, что удача этого сочинения во многом предопределена литературным первоисточником — глубокой, философски окрашенной и своеобразной по форме драматической повестью В. Быкова.

Теме Великой Отечественной войны в белорусской опере посвящено несколько произведений. Первым откликом на военные события была опера Е. Тикоцкого «Алеся», созданная в 1944 г. Четырьмя годами позже Н. Аладов написал оперу «Андрей Костеня», посвятив ее партизанской деятельности героя белорусского народа Константина Заслонова. В 1955 г. появляется первая детская опера Г. Пукста «Марынка», повествующая о белорусской девочке Маринке, спасшей в годы войны пионерский флаг. А спустя 25 лет появилась опера Г. Вагнера «Тропюю жизни», написанная по повести «Волчья стая». Либретто оперы, сделанное А. Вертинским и С. Штейном, отличается четкий драматургический замысел, ясная логика в строении крупных и малых частей, динамически насыщенное, эмоционально и сюжетно оправданное следование сцен друг за другом.

Одной из особенностей композиции повести В. Быкова является использование в ней принципа, подобного тому, по которому строятся такие формы, как рондо в музыке и рондо в поэзии. Для этой формы в музыке, как известно, характерно чередование одной темы или нескольких небольших тем, связанных между собой единством образного содержания, сходством жанровых признаков, близостью тонального плана и структуры, с контрастными эпизодами — новыми темами-образами. Причем первое и последнее проведение рефрена (главной темы рондо) чаще всего наиболее близки друг другу, что создает тематическое обрамление, своеобразную арку, скрепляющую и цементирующую всю композицию.

Повесть В. Быкова строится как ряд воспоминаний о войне главного героя Левчука, вынесшего из вражеского окружения только что родившегося и сразу оставшегося сиротой сына своего командира Платонова. Левчук приезжает в город для встречи со ставшим уже взрослым Виктором Платоновым, и переживания, связанные с этими военными событиями, обрушиваются на него с новой силой и остро-

той. Повесть состоит из 17 глав, содержание которых пронизано переходами из настоящего в военное прошлое. Тема современной действительности выполняет функцию рефрена в сюжете повести, а прошлого — военных лет и партизанской жизни Левчука — контрастных эпизодов. (Интересно, что текст, повествующий о настоящем, набран иным шрифтом по сравнению с текстом, который повествует о военных событиях. Очевидно, автор и этому придавал особое значение.)

В первой части повести 12 глав. Первая и девятая главы посвящены современности, — это рефрен; вторая — восьмая и десятая — двенадцатая — военной жизни, — это контрастные эпизоды. Во второй части, названной «Волки», пять глав — с тринадцатой по семнадцатую. Здесь господствует повествование о военных событиях, в современную жизнь автор возвращает нас лишь на краткий миг в самом начале части. Этот эпизод не обособлен в отдельную главу, очевидно, чтобы не нарушать динамики в развитии повествования. Последняя глава полностью посвящена современности, образуя с началом первой единую по времени арку наподобие тематической арки в музыкальном рондо.

Таким образом, схема композиции повести Быкова «Волчья стая» имеет ясно выраженные «рондальные» черты, укладывающиеся в семичастную структуру:

I часть			
1 глава	2—8 главы	9 глава	10—12 главы
современность рефрен А	война эпизоды В	современность рефрен А	война эпизоды С
II часть			
13 глава	14—16 главы	17 глава	
современность война	война	современность	
рефрен эпизод А Д	эпизоды Д	рефрен А	

Либреттисты и композитор почти точно следуют за сюжетной канвой повести, сохраняя «рондальный» принцип. Думается, что и В. Быков и Г. Вагнер, настойчиво сопоставляя настоящее и прошлое, утверждают главную мысль: никто не забыт и ничто не забыто, прошлое присутствует в настоящем, настоящее должно помнить о прошлом. В этом состоит связь и преемственность времен, в этом проявление вечных понятий добра и зла, патриотизма, преданности и предательства, великой ценности жизни каждого человека. И в утверждении, что прошлое живет в настоящем и во многом определяет его, особый пафос повести, подчеркнутый в опере музыкальными средствами и получивший в результате общечеловеческое обобщение и более глубокий философский смысл.

Драматургия оперы в отличие от драматургии первоисточника содержит более частое обращение к слову современников, в роли которых выступает квинтет солистов. Этому ансамблю придается в опере особое значение: на всем ее протяжении он выступает в качестве своеобразного комментатора происходящих событий. Каждое его появление останавливает напряженно развивающееся действие, ибо представляет собой момент подведения итога, оценки событий с точки зрения нашего современника. Именно квинтет современников и выполняет функцию рефрена в рондообразной композиции оперы, в основе которой лежит многократное противопоставление рефрена тематически контрастным эпизодам — образам войны.

Начинается и заканчивается опера, как и повесть В. Быкова сценой жизни обычного современного двора, окруженного многоэтажными домами. Однако если в повести во многих главах (2—8, 10—12, 14—16) военные события следуют друг за другом без возвращения к современности, то в опере дело обстоит несколько иначе: квинтет солистов, олицетворяющий наше время, появляется довольно часто, осмысляя и объясняя военные события с точки зрения наших современников.

Развернутым начальным рефреном, состоящим из нескольких сюжетно объединенных и близких по образному содержанию тем, можно считать интродукцию — экспозицию оперы. Она содержит следующие непосредственно друг за другом небольшое оркестровое вступление и три незамкнутые, но относительно самостоятельные в тематическом и тональном отношении сцены: первая — диалог Левчука с ребятами (ц. 5), вторая — разговор его с соседкой (ц. 18) и третья, наиболее обособленная, — квинтет современников «Я перед вами с памятью своей» (ц. 31). В последующем развитии оперы рефреном является только квинтет современников. В первой части он четырежды включается в действие и приостанавливает драматически насыщенное повествование, благодаря чему образуется семичастное рондообразное строение:

А		В		А		С	
рефрен		эпизод		рефрен		эпизод	
<b>интродукция- экспозиция</b>	<i>оркест- ровый раздел</i>	<b>партизан- ский ла- герь</b>	<i>оркест- ровый раздел</i>	<b>квинтет совре- менников «До- рога партизан- ская»</b>		<b>выход из окруже- ния</b>	
1—37	38—39	40—51	52—55	56—59		60—109	

А		D		А	
рефрен		эпизод		рефрен	
<b>квинтет современников «Еще неизвестно, кто больше живой»</b>		<b>сожжен- ная де- ревня</b>	<i>оркестровый раздел</i>	<b>квинтет современников «Среди войны огромной мировой»</b>	
110—115		116—129	130—131	132—142	

Во второй части оперы большое место занимают воспоминания о войне. Начинается она, как и первая часть, сценой мирной жизни двора. Однако здесь отсутствуют развернутые бытовые картины, как в интродукции-экспозиции, а есть лишь краткое напоминание о том, когда в действительности происходят события. Небольшое оркестровое вступление и ариозо Левчука, проникнутое одной мыслью-вопросом, являющейся своеобразной лейттемой оперы. «Кто ты теперь, Виктор Платонов, какой ты и кем ты стал?» — это повторяющийся рефрен композиции. Он органично переходит в следующие эпизоды — воспоминания о военной жизни. Рондальный принцип сохраняется и в этой части оперы при том же функциональном распределении содержания: рефрен — квинтет современников, усиленный хором; эпизоды — военные сцены. В результате вторая часть представляет собой пятичастную рондальную структуру, завершающуюся светлым оптимистичным финалом.

Таким образом, опера Г. Вагнера «Тропую жизни», состоящая из двух частей-действий, — пример оригинальной оперной драматургии. Характерная ее черта — выдержанный на протяжении всего произведения рондальный принцип. Суть его состоит в чередовании контрастных музыкальных образов, неоднократном повторении определенной сценической ситуации и возвращении к связанному с ней музыкальному персонажу — квинтету современников. Известно, что во многих классических операх, особенно русских, используются рондальные формы в качестве основы построения отдельных разделов, сцен, картин. В опере Г. Вагнера рондальный принцип пронизывает все произведение, скрепляет его и организует в четкую и ясную композицию.

Особенностью рондального принципа в этой опере является то, что рефрен выполняет функции двух различных уровней: структурного и драматургического. Первый из них как низший отличается однозначностью, а второму — уровню высшего порядка — свойственна эмоциональная и смысловая многозначность. В начале оперы после эпизода первой встречи партизан с немцами, которых привел предатель Кудрявцев, следует развернутая хоровая сцена «Суд современников», начинающаяся словами «Еще неизвестно, кто больше живой, а кто еще больше мертвый». Она воспринимается как символ ненависти и глубокого презрения к подобного рода человеческой низости. Это не вызывающий сомнений в справедливости суровый приговор изменнику Родины, звучащий из уст наших современников.

В финале первой части оперы находится одна из ее лучших картин. Она создана Г. Вагнером на высоком эмоциональном и духовном подъеме и подчеркнута впечатляющим режиссерским решением. Это картина «Плач сожженной деревни». После удивительно проникновенного хора сожженных жителей «Мы стали пеплом» и сцены рождения нового человека — Виктора Платонова вновь звучит голос современников. Но это уже не суровый приговор предателю, а, образно говоря, слово из будущего о важности и необходимости каждой новой жизни, о ее праве на безоблачное мирное небо, яркое солнце и светлое счастье:

Среди войны огромной мировой  
И, значит, на виду у самой смерти  
Родился человек, комок живой,  
Комочек жизни маленький и светлый,  
Да будь услышан его первый крик  
Среди всех криков, ужасов и стонов!  
Да будет светел материнский лик,  
Лик партизанской горестной мадонны.

Именно такого рода итоговые разделы и определяют образно-эмоциональную многозначность рефрена, придают ему большую глубину философского осмысления и обобщения. Они являются наиболее сильными частями оперы, и в них проявился талант Г. Вагнера как театрального композитора, глубоко понимающего и чувствующего внутренние законы и сущность оперной драматургии.

В. А. АНТОНЕВИЧ, канд. искусств. (БГК)

## О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА (20—30-е гг.)

История становления белорусской композиторской школы — это в значительной степени история развития и совершенствования связи «композитор—фольклор». От первых профессиональных опытов до произведений современности белорусская музыка являет собой пример теснейшей связи профессионального и фольклорного, индивидуального и народно-массового.

Протекающий на всем пути становления композиторской школы ступенчатый процесс освоения ресурсов народной песенности отражает характерные особенности, общее состояние национального стиля на том или ином этапе исторического развития, уровень национального профессионализма в целом.

Стержнем в процессе развития связи «композитор — фольклор», одним из главных показателей уровня становления композиторской школы является характер соотношения индивидуального (авторского) и фольклорного как звеньев этой связи.

Начальный этап формирования композиторской школы Белоруссии — двадцатые годы — по ряду особенностей идентичен соответствующему периоду истории развития других национальных композиторских школ СССР. Общей является главная установочная посылка образования национальной композиторской практики — сочетание местных музыкальных традиций (творчества народа) с профессиональными традициями, существующими в другой, родственной национальной культуре (в данном случае — в русском композиторском творчестве конца XVIII—XIX в.). Сходны эстетические позиции в отношении к фольклору как к незаменимой данности, «готовому» музыкально-образному феномену, перенос которого в условия композиторского творчества, в профессиональные жанры означает рождение новой музыкальной реальности. Идентичны творческие рычаги объединения народно-массового и профессионального начал. В част-