

А. А. Бармак

*Российский университет театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

РЕЖИССЕР, АКТЕР И СЛОВО В ОПЕРЕ

Аннотация:

Статья посвящена проблеме существования актера в оперном спектакле. А также вопросам репетиционного периода работы над оперным спектаклем, который, по мнению автора, необходимо поменять коренным образом. Автор говорит о методе действенного анализа в музыкальном театре — методе, до сих пор в оперном театре неизвестном. Неумение режиссера предложить или добиться от актера-певца верного физического поведения на сцене, отсутствие разбора музыкальной драмы — беда современной оперы. Это и приводит к обесцениванию спетого слова в опере. А именно спетое слово является венцом творения режиссера и актера в опере.

Ключевые слова: режиссер, актер-певец, действенный анализ, слово, штамп, дирижер, композитор, музыка.

A. Barmak

*Russian University of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

OPERA: DIRECTOR, SINGING ACTOR, WORD

Abstract:

The article is devoted to the question of the existence of an actor within an opera performance. It also deals with the particular nature of rehearsals, which, as the author claims, is perceived to be in need of transformation as to methodological basis used. The author explains at length the method of active analysis in its application to the musical theatre, the method yet unknown in opera. The inaptitude of an opera director to suggest an appropriate manner of artistic scenic behavior, to help the singing actor unfold the required interpretation onstage, the lack of musical drama study is deemed as the main bane of contemporary opera. These drawbacks lead to the underestimation of the uttered word in opera culture, which should be, in effect, the reflection of the utmost mastery of an opera director and an opera singer.

Kew words: director, singing actor, active analysis, word, cliché, conductor, composer, music.

Раньше, чем непосредственно поговорить о роли слова в опере, то есть о роли слова в сценическом творчестве актера-певца, надо бы по возможности кратко коснуться некоторых из тех бесчисленных проблем, с которыми сталкивается оперный театр сегодня. Проблем важных, но многих, к сожалению, в оперном театре оставляющих равнодушными. И все эти проблемы так или иначе связаны с огромным значением в оперном театре спетого слова. Именно произнесенное слово в драматическом спектакле, а в нашем случае — спетое слово в опере включает в себе весь смысл огромной работы театрального коллектива по созданию оперного спектакля.

Условимся сразу, что мы называем оперой вообще весь поющий музыкальный театр, то есть тот театр, искусство которого основывается на музыкальной драматургии и где пение является одним из основных выразительных средств актера. В этом смысле рок-опера, мюзикл, оперетта — все это суть опера, то есть все это есть музыкальная драматургия. Законы музыкальной драматургии едины и в опере, и в оперетте, и в мюзикле. Стой поправкой, что в мюзикле в музыкальную драматургию произведения входят еще и хореографические номера, в отличие от, скажем, оперетты, где танец не создает сюжет, не несет смысловой, действенной, событийной нагрузки.

Так же как и в жизни, слово обладает на сцене огромной силой. Немые сценические искусства — пантомима, мимическая драма, балет — бывают совершенными в своем роде, но попробуйте ввести в них сказанное или спетое слово — все их очарование разрушается. Такие попытки были, в частности, балеты М. Фокина на музыку И. Стравинского — не получилось, не прижилось. Слишком уж сильно воздействие слова — оно в известном смысле уничтожает танец, даже в балетах такого хореографа как М. Фокин. Слово мешает танцу — оно всегда выразительнее. И не потому, что слово поэтично, а танец неинтересен. Напротив, в данном случае слова произносятся как будто бы самые обыкновенные, а хореография Фокина гениальна. Но если что-то можно выразить в слове, то зачем же это еще и танцевать?

Привычка свыше нам дана, сила инерции велика, в искусстве оперы это особенно заметно. Одна из самых первых и самых важных проблем, тесно связанная со значением спетого слова,

это незнание артистом оперы хотя бы основ актерского мастерства. Неумение артиста оперного театра правильно существовать на сцене, отсутствие у него правильной актерской школы, — консерватории актерскую школу не дают, — отсутствие суммы навыков, школы, заменяется навыками сценического опыта, часто опыта негативного, опыта, так сказать, понаслышке, с чужого голоса, иногда буквально, из чужих рук. Неважно, будут ли это холодные руки режиссера, заставляющего повторить рисунок сценической жизни, найденный или сочиненный им когда-то для другого актера или придуманный в ветхозаветные года другим актером и ставший со временем неким канонем. Или будут это добрые руки старшего товарища по сцене, с чистым сердцем передающего молодому актеру весь груз собственных сценических штампов. И то, и другое — все неверно, все заставляет молодого артиста отказываться от собственных размышлений, собственного понимания, ощущения, чувствования роли.

Наряду с этим приходится говорить и о частой беспомощности режиссера, не способного создать правильную физическую жизнь актера на сцене, выстроить верное сценическое поведение актера в событиях, данных автором в его музыкальной драматургии, то есть отсутствие школы режиссерской. Надо очень хорошо понимать, что музыкальная режиссура, как бы ни была сложна эта профессия, всего лишь направление собственно режиссуры, является только частью целостного искусства режиссуры. Для того чтобы ею успешно заниматься, надо очень крепко взять в процессе обучения всю сумму знаний и навыков классической режиссуры, из которых умение работать с актером — одно из самых важных. Велика и педагогическая составляющая работы оперного режиссера, он должен в процессе репетиций воспитывать актера, прививать ему навыки сценического самочувствия, недополученные им в музыкальном учебном заведении и столь необходимые ему для плодотворной работы над образом.

Очень часто так называемые современные оперные спектакли, поражающие зрителя всякого рода новациями, на самом деле все та же самая старая пыльная оперная рутина, надоевшая уже давно, бывшая рутиной много лет назад, но сегодня нагрянувшая к нам в новом обличье. Именно обличье. Классическая

опера идет, как правило, нынче в современных декорациях или в таких сценических конструкциях, которые вообще не предполагают не только какого бы то ни было исторического адреса, но и смысла. Артисты одеты в современные костюмы, но правильно существовать на сцене как не умели, так и не умеют. Все прежние много раз осмеянные сценические повадки, наивная игра лицом, на театральном жаргоне это называется мордикулированием, нелепые описательные жесты, обязательное хождение под музыку и т.д., как были, так и остались прежними.

В музыкальном театре очень хорошо научились подчинять музыку прежде всего певцу. Отличным образом приспособились существовать за счет музыки.

Вот что мы в той или иной вариации видим в оперном театре: артист выходит на сцену, складывает руки на груди, на нее же опускает подбородок, старательно морщит лоб — все это означает, что артист погружен в глубокие раздумья. Вернее сказать, что артист старательно изображает погруженного в раздумья персонажа. Если он хочет показать, что он думает о чем-то, что вызывает у него гнев, он старательно хмурит брови. Если он хочет показать удивление — изо всех сил подымает брови вверх и т.д. В системе Дельсарта один из его рьяных поклонников и последователей С. М. Волконский находил, кажется, сто восемьдесят четыре позиции бровей, так или иначе соответствующих тем или иным эмоциональным состояниям человека, и советовал актеру, без тени юмора, выучить их наизусть. Но что нашему певцу Дельсарт с его ста восьмьюдесятью четырьмя позициям бровей, что ему советы Волконского! Иногда большей частью он стоит на авансцене неподвижно, вперив грозный взор в дирижера, как будто ожидает от него очередного подвоха, или, наоборот, глядит на дирижера, выгнув брови дугой, мол, кто это тут размахивает руками, да еще и не в такт. Бывает и так, в редких, правда, случаях, что артист то быстро, но медленно, в зависимости от темпов музыки, ходит от портала к portalу, туда и обратно, но, конечно, только в паузах между пением. Но и эти редкие передвижения в паузах между пением даются ему, видимо, нелегко, учитывая его физическую несвободу, деревянные ноги, скованные бедра. Ходит он вдоль ramпы в глубоких раздумьях, то гневно посматривая на дирижера, то глядя на него искоса, как героиня

песни Соловьева-Седого и Матусовского, будто удивляясь самому факту его существования. Что же касается мышечного зажима у певца, то он бывает такой силы, что иногда просто диву даешься, как это вообще становится возможным для него безболезненным сам процесс извлечения звуков. Ведь дыхание его не свободно, хоть и старается он дышать по всем правилам, которым его учили, и в соответствии с теми приемами, которым его натаскивали в консерватории. Потом понимаешь удивительную с точки зрения физиологии вещь — голос существует у него сам по себе, голос не связан с жизнью тела, он отделен от тела, он не является, как это должно быть, продолжением тела, не изнутри его идет. Поэтому, как это ни странно, голос не живой, он механический, он голосом что-то не до конца ему понятное изображает, помогая себе при этом самой примитивной мимикой, описательными жестами, которые должны передавать, конечно, не то, что на самом деле в данный момент испытывает действующее лицо, а какую-то эмоцию вообще.

С уст певца не сорвалось ни одной ноты, превратившейся в долгожданный красивый звук, который так жаждет услышать публика, только ради этого звука и пришедшая в театр, его мрачный взгляд (или удивленный, или какой еще, выбор, прямо скажем, не велик, все суть штамп и изображение) уставился в дирижера, и все его существо устремлено к тому, чтобы вовремя вступить и успеть взять дыхание. Он больше ни о чем не думает, он средний певец и бездарный актер, но то, что он думает о дыхании, делает его еще хуже. Занимаясь дыханием, контролируя его, он занимается собой, вместо того, чтобы заниматься тем, что его окружает на сцене, прежде всего партнером, предлагаемыми обстоятельствами, событиями, задачами и таким образом задышать нормально. Он не понимает, что нет ни правильного, ни неправильного дыхания, а есть, вернее, должно быть, дыхание нормальное, ведь дышать — это значит жить, в этом смысле нормальное дыхание это есть дыхание в данную секунду, в данный момент свободного, раскрепощенного, прежде всего физически раскрепощенного человеческого тела. Все его сценическое поведение, как мы уже поняли, — это набор штампов и заимствований, не одухотворенных мыслью и чувством. И если чья-то душа, по словам одного из героев Толстого, и «раздражена» музыкой, то

только не его. Он добросовестно выучил ноты, и это все. Он не знает языка, на котором собирается исполнять арию. Текст партии, не роли, а именно партии он выучил по слуху с пленки или диска, через наушники, пока летел в самолете. Но публика этого не знает и не хочет знать. Она уже обманута и воспринимает его как талантливого артиста. Самое замечательное, что и артист непоколебимо уверен в своей талантливости. А все это происходит только потому, что в тот момент, когда певец стоит на авансцене, готовясь взять ноту, из оркестровой ямы поднимается и захватывает зал волна потрясающей, гениальной музыки! Она создает настроение зрительного зала, она его «раздражает»; в это эмоциональное поле, которое возникает благодаря музыке, попадает и артист. В этом сильном эмоциональном поле прячется актерская бездарность. Интересно, что так прятаться она может довольно долго. Красивый голос и чистые ноты — этого довольно часто более чем хватает той странной, но, увы, достаточно многочисленной категории зрителей, которые приходят в музыкальный театр, чтобы доставить себе чисто физиологическое удовольствие от красоты звука, обаяния тембра голоса певца или певицы. А если к этому еще и прибавляется красота декораций и костюмов? Вот тогда и получается «опера», не как прекрасный, один из самых высоких видов искусства, а как синоним чего-то напыщенного, неестественного, фальшивого.

В одном относительно молодом и по сути своей молодежном оперном театре-школе в сцене так называемого Ларинского бала в «Евгении Онегине» режиссер требует от артистов двигаться под музыку. Ему и в голову не приходит, что под музыку в этой сцене могут двигаться только те, кто танцует, да и то только тогда, когда прибудет военный оркестр. В начале сцены его только с нетерпением ожидают. Так как же прикажете двигаться под музыку, если музыки еще нет. Ту музыку, которая звучит в оркестре Чайковского ни Онегин, ни Ленский, ни Татьяна не слышат. И Ленский вовсе не думает о том, в какой тональности он пошлет вызов Онегину. Артисты часто хотят сыграть музыку, режиссер ее поставит, а это невозможно. Можно и нужно — разобраться в музыкальной драматургии. А этого режиссер не умеет, тем более начинающие артисты — их этому не учили. И вот спектакль, который играют молодые артисты, спектакль, который должен

быть весь пронизан ощущением молодой жизни, вспомним, что сама опера была написана композитором для молодых людей, студентов, становится пыльным, старческим. Та же опера на сцене прославленного театра идет в современных костюмах, как будто бы в банкетном зале современного ресторана или богатого особняка нынешнего нувориша, со всеми приметами дурного вкуса, претендующего на что-то изысканное, все это на первый взгляд действительно похоже на нынешнюю не очень обаятельную жизнь не очень симпатичных людей. Особенно хорош в этом спектакле хор, все те же старые знакомые — бояре, правда, без бород и кафтанов, воины Радемеса, правда, не окрашенные морилкой и натянувшие брюки, но со всей присущей и боярским бородам и древним египетским гражданам в морилке, и без брюк тонкостью актерской игры. Только стали они еще более неприятными, выглядят еще более фальшиво, потому что во всем этом переодетом старье есть претензия на современность. Существовать на сцене всегда нужно предельно правдиво и в морилке, и без оной. Бояре в охабнях и с приклеенными бородами, если только они правильно жили на сцене, были, право слово, симпатичнее безбородых и одетых в современные костюмы, но не умеющих жить на сцене. Подлинную сценическую жизнь, настоящее сценическое общение, взаимодействие партнеров встретить сегодня в оперном театре почти невозможно. Что касается слова — то, как не был понятным текст, поющийся артистами, так он непонятным остается и в самых ультрасовременных постановках. У солистов бывает трудно понять текст в ариях, дуэтах, что ж говорить об ансамблях, тем более о хоре. Изумительный квинтет в «Пиковой даме», очень важный текст, сложное, тонкое общение действующих лиц у Чайковского: он с поразительным психологизмом «расписал» всю партитуру сценического действия, поведения персонажей, общения в своей музыкальной драматургии. Часто ли мы в этой сцене слышим не только редкостно красивый музыкальный ансамбль, видим не просто вырванный из стремительно развивающегося действия оперы «стоп-кадр» (легче всего превратить этот полный драматизма кусок сценического действия именно в «стоп-кадр»), справедливо полагаясь на гениальную музыку Чайковского — вывезет неумелого постановщика, но видим ли настоящее, а не

обозначенное мизансценой столкновение человеческих судеб? Доходят ли до нас взаимоотношения действующих лиц, раскрывающиеся в верном с точки зрения подлинного сценического общения и актерских задач, действенно интонированном спетом слове. И это в русской опере. Что же говорить об операх иностранных, которые сейчас повсеместно исполняются, как говорят, не понимая всей нелепости, а в условиях творческого учебного процесса просто-напросто вредности сказанного, на языке оригинала. Язык оригинала — это язык искусства и никакой другой. Итальянская, французская, немецкая, чешская, польская, венгерская, испанская, английская, финская оперы идут сегодня на сцене оперного театра. Когда же артисту выучить столько языков? Подумать только — оперный артист должен быть полиглотом! Скажем откровенно, часто артисты, исполняя партию в той или иной популярной итальянской, французской или немецкой опере, просто не понимают слов, которые произносят, смутно представляя себе подлинное содержание текста, ведь слово никогда не однозначно. И, стало быть, от них ускользает вся глубина и многозначность слова, данная чаще всего в оттенках, нюансах, понятных исключительно носителю языка. Слово всегда имеет под собой определенное содержание, которое, собственно, и дает артисту-певцу основание для той или иной, часто совершенно неожиданной смысловой интонации. Слово рождает ассоциации. Ассоциации — тонкий, но очень сильный инструмент в творчестве актера. Тут нужна долгая кропотливая ювелирная работа с подстрочником, нахождение подлинных смыслов того, что лежит за словом. Того, что Станиславский называл подтекстом. В известном смысле и того, что Шаляпин называл изнанкой роли. Без такой длительной и кропотливой работы исполнение партии на языке оригинала становится делом бессмысленным. Сыграть же роль на чужом языке — дело исключительно трудное. Что же говорить о зрителе, который не знает языка, на котором исполняется опера. Вот ему и приходится довольствоваться в лучшем случае красивыми голосами, наслаждаться прекрасной музыкой и любоваться оригинальными сценическими декорациями, если, конечно, они выполнены талантливым и понимающим музыку художником. И все этому мешает бегущая строка перевода, которая, если и не

корява в литературном отношении, то, конечно, не точна смыслу поющего текста и не адекватна содержанию сцены. Да и все время наблюдать бегущие или время от времени вспыхивающие надписи на экране утомительно, чувствуешь себя как в зале аэропорта у доски расписания полетов, и для зрения не очень полезно. Так опера превращается в развлечение, высокого рода, но всего лишь развлечение. Да еще, добавим, часто далеко не бедных людей, из которых далеко не все профессора Преображенские, хотя, надо заметить, что отношение знаменитого булгаковского героя к опере было все-таки несколько гастрономическим, то есть мало отличалось от вкусов и пристрастий нынешних меломанов. Не мало ли это для настоящего искусства и хорошо ли это? Между делом, надо бы спросить, а что, современный зритель идет в оперу нынче за потрясениями, за большими чувствами, он обуреваем желанием испытать неведомый ему катарсис, — чуть было не сказал другого, тоже исключительно эмоционального слова, — нет, он идет в оперу именно развлечься и отдохнуть. Воспитано не одно поколение зрителя, для которого опера в современном музыкальном театре заняла место, ранее занимаемое опереттой. Ничего плохого нельзя сказать об оперетте, это высокое искусство, настоящая оперетта очаровательна, в ней поразительным образом сочетаются лирика, героика и шутка, однако где теперь ее увидишь. И на самом деле петь в классической оперетте намного сложнее, чем в опере, это подтвердит вам каждый артист-певец. Но все же были времена, когда места, занимаемые оперой и опереттой разнились. И, кстати сказать, много ли вы видели в зале современного оперного театра плачущих людей, когда умирает Марфа в «Царской невесте» или Виолетта в «Травиате», а сами хоть раз вздохнули и потянулись за платочком? Да бывает ли такое? В редчайших случаях, я видел только в студенческих спектаклях ГИТИСа, — и всегда лишь тогда, когда актриса-певица заставляла вас забывать, что она... поет. Вы следили не за нотами, а за свершением человеческой судьбы. Дело здесь, конечно, не в количестве пролитых в зрительном зале слез. А в своеобразной установке, выработанной у современного зрителя, это опера, стало быть, все не очень настоящее, все понарошку. Не случайно в жизни мы говорим — опера, когда встречаемся с чем-то неестественным, надуманным,

фальшивым. Зритель воспринимает смысл оперного спектакля отстраненно, безучастно к судьбам героев, на степень его эмоциональности влияет только искусство вокала, блестяще продемонстрированное артистами.

О какой художественной правде, правде, потрясающей сердца зрителей, правде, которую они уносят из театра и потом долго хранят в душе, ради которой и существует, во всяком случае, должен существовать, оперный театр можно в таком случае говорить. Разве к такому взаимоотношению зрителя и оперного театра призывали великие русские оперные реформаторы — композиторы, режиссеры, певцы, от чьего наследия мы сегодня, кажется, решили отказать? Эстетика меняется, как меняется время. Смешно, нелепо требовать от оперного театра сегодня оставаться в тех же эстетических рамках, в которых он находился десятки лет назад. В конце концов, нет ничего страшного и в современных костюмах, декорациях, вообще, разве можно диктовать художественные вкусы или условливаться об определенных художественных формах, в которых должно сегодня найти свое воплощение классическое оперное наследие. Все это, повторяю, рождает время, требует эпоха, против требований времени идти не нужно. Но и не путать требования эпохи с потребностями толпы. Всегда все возвращается, что сегодня представляется новацией, часто на самом деле давно пройденный и какое-то время основательно забытый этап. Разнообразие художественных форм велико, но это разнообразие чередования. Одно сменяет другое, чтобы снова уступить место недавно отвергнутому. Неизменным должно оставаться только одно: жизнь человеческого духа на оперной сцене, донесенная до нас через верное сценическое существование артиста-певца и нашедшая свое воплощение в спетом слове.

Жизнь человеческого духа оправдывает любые художественные сценические формы, она же их рождает.

Исключительно важно актеру-певцу понимать, что можно правильно донести интонацию музыкальную и абсолютно неверно интонацию смысловую, действенную. Интонации музыкальная и смысловая интонация спетого слова очень часто не совпадают. Смысловая интонация может бесконечно меняться, в зависимости от обстоятельств, партнера, существования данного спектакля именно в это — текущее время. Сценическая задача

не меняется, а ходы для ее осуществления могут быть самыми разнообразными, стало быть, и интонации могут быть всегда новыми и неожиданными.

Современный оперный режиссер, а лучше сказать — современный оперный дизайнер, — ведь оперный режиссер становится все чаще своего рода сценическим дизайнером, разделяя успех или неуспех этого дела с художником — как правило, не хочет и не умеет работать с актером. Он не знаком с основами актерского творчества, не имеет представления об актерской школе, не владеет суммой знаний и навыков для того, чтобы подвести актера-певца к правде существования на сцене, то есть к правильному сценическому самочувствию, без которого вообще не возможен процесс сценического творчества. Без верного сценического самочувствия ни о каких сценических задачах, а тем более о сценических образах говорить не приходится. Не зная основ актерского искусства, не умея направить внутреннюю и внешнюю жизнь актера-певца в нужное русло и сделать так, чтобы эта жизнь стала естественной и свободной, режиссер накручивает в спектакле всевозможные трюки, иногда остроумные, изобретательные, но никоим образом не могущие восполнить отсутствие сценической правды.

В лучшем случае режиссер мало-мальски знаком с тем важнейшим в музыкальном театре предметом, как музыкальная драматургия. Но даже если он музыкально образованный человек, понимающий, что такое музыкальная драматургия, и умеет разобратъ с этой точки зрения музыкальную партитуру, но не может воплотить эту драматургию в сценическом действии на сцене, не может выстроить правильное поведение актера на сцене, толку от такого режиссера мало. Крайне мало уметь понимать музыкальную драматургию, надо еще претворить ее в правильное сценическое поведение актера-певца. Этим качеством — перевода музыкальной драматургии в верную сценическую жизнь — обладают редкие режиссеры.

Что же спасает режиссера, кто приходит к нему на помощь? Композитор? Не совсем так. Если не умеешь выразить замысел композитора, его идею, его драматургию через жизнь человеческого духа на сцене, композитор не помощник режиссеру, если только опять не принимать в расчет саму музыку и ее эмоцио-

нальное воздействие на зрителя, ради музыки готового прощать в оперном спектакле многое.

Так кто же в девяноста процентов случаев спасает режиссера? Художник. Он остроумно организует пространство сцены, и режиссеру остается только расположить актеров на предлагаемых художником площадках так, чтобы они не сталкивались лбами, когда не надо, и не дай Бог в энтузиазме высоких нот не свалились бы в большой барабан. Да, роль художника, сценографа или организатора пространства в современном театре исключительно велика. Это прекрасно, но когда только художник имеет приоритет, а актер-певец становится всего лишь поющей частью декорации, тогда беда. Художники очень много сделали для оперы, именно в смысле ее особой правды, достаточно вспомнить русскую частную оперу — Зимина, Мамонтова, конца девятнадцатого — начала двадцатого века. Но все-таки главным был Шаляпин и иже с ним, и это нисколько не умаляло гениальность сценических работ Коровина или Сомова. Великие театральные художники понимали, что их художественные решения могут быть в полной мере осуществлены только при наличии на сцене актера-творца, актера-художника, актера-певца, создающего всеми составляющими своего искусства музыкальный художественный сценический образ человека.

Оперный режиссер проблем такого рода, как рождение естественной правильной смысловой интонации, а не навязывание ее актеру-певцу, часто не хочет видеть. Правда, столь же часто он об этих проблемах просто не подозревает в силу своего театрального невежества. Отсутствие фундаментальной актерской и режиссерской школы, о чем я сказал чуть выше, — настоящая проказа современного оперного театра. В музыкальном театре мало режиссеров, обладающих суммой знаний и навыков правильной театральной школы. Музыкальный театр не знает, что такое действенный анализ, — последнее, и без преувеличения гениальное открытие Станиславского, к которому он шел всю свою жизнь, многое кардинально изменившее в отечественном драматическом театре и театральной школе второй половины двадцатого века. Это открытие Станиславского претерпело со временем ряд изменений, что естественно для настоящей теории, проверяемой практикой. Но эти изменения, связанные с именами выдающихся театральных деятелей, в том числе и наших современников, и сле-

ляли метод действенного анализа фундаментальным для современного театра и театральной педагогики. Метод действенного анализа многое мог бы изменить к лучшему в положении современного оперного театра. Как с точки зрения работы актера над ролью-партией, так и с точки зрения работы режиссера над вскрытием событийного ряда, данного в музыкальной драматургии. Можно сказать, разумеется, с оговорками и относительным преувеличением, что метод действенного анализа оперному театру необходимее, чем театру драматическому, более того, что он для музыкального театра абсолютно приемлем и органичен. Дело в том, что оперный театр гораздо меньше привязан к собственно литературному тексту, чем к тексту музыкальному. События даны композитором в музыкальной драматургии. Само собой разумеется, что она связана с текстом литературным. Но актеру в опере легче прийти к этюду, нет такого давления на него литературного материала, который в драме является основой для поиска и раскрытия событий. В опере они даны в музыке.

Современный оперный режиссер ставит оперный спектакль, как малый ребенок собирает картинку из разноцветных пазлов. Вот пазл — облачко, вот пазл — зайчик, а вот пазл — человек. Так актер в спектакле становится пазлом, не более. Актер — всего лишь одно из выразительных средств постановщика наряду с другими. Как ни парадоксально это звучит, роль актера в спектакле нивелирована, он лишен самостоятельности, он перестает быть артистом-творцом, он не становится художником. Он как поющая прекрасным голосом Олимпия из «Сказок Гофмана» Оффенбаха. И сколько же таких олимпий выступают на сценах наших оперных театров! Поэтому и накапливаются проблемы, связанные с актуальностью актерского искусства, прежде всего со способом существования актера на сцене, зависящим и от природы автора, и от времени, и от эпохи, в которой протекает творчество актера. Я не уверен даже, что само понятие актерского мастерства представляется современным оперным дизайнерам чем-то важным. Но все же.

Так же как в творчестве актера драматического театра венцом всего его сценического творчества является слово сказанное, так и в творчестве актера-певца, артиста оперы и певца, выступающего на эстраде, исполнителя так называемого камер-

ного репертуара, самым главным итогом, именно венцом творчества является слово спетое. В сказанном или спетом слове находит свое окончательное воплощение вся сложная, богатая самыми разными чувствами, эмоциями, мыслями, ассоциациями внутренняя жизнь того, что называл Станиславский артисто-ролью. То есть того сложного комплекса человеческой жизни актера на сцене, когда собственные нервы, эмоции, мысли самого актера, чудесным образом преобразуются в мысли, эмоции, нервы действующего лица. Не случайно Вл. И. Немирович-Данченко, создатель вместе со Станиславским удивительных, одних из лучших в мире оперных театров, говорил о том, что актер должен уметь посылать свою мысль к тем нервам, которые действительно вибрировали бы у него, будь он на месте воплощаемого им персонажа. Тончайшие нюансы смысла, изменчивые настроения, неожиданные спонтанные и сию минуту возникающие на сцене в процессе спектакля всплески эмоций, оттенки мысли, рождающейся в момент сценического творчества в оперном спектакле или в процессе выступления артиста на эстраде, мгновенно находят свое выражение в интонациях, в обертонах, в окраске звука, в едва заметных паузах, почти незаметных замедлениях, все это придает голосу артиста неповторимое обаяние. Незабываемы интонации Шаляпина, ни с кем не спутаешь интонации Лемешева, их голоса уникальны не только своей природной красотой, не только в силу блестящего владения техникой пения, не потому только, что их отличает подлинная музыкальность, что, кстати, не так уж часто бывает в современном музыкальном театре. Особенность артистов-певцов, позволяю себе так сказать, шаляпинского направления в оперном искусстве и вокальном исполнительстве основывается прежде всего на том, что Станиславский называл — действенным пением, они блестяще владели самым главным в творчестве актера-певца, а именно — действенной интонацией.

Действенная, смысловая интонация, благодаря которой мы оказываемся способными понять или прочувствовать подтекст сказанного или спетого слова, а затем и проникнуть в глубины подлинной жизни персонажа, как бы прочитать «второй план» роли, то есть прикоснуться к внутреннему миру действующего лица, почувствовать его глубину, эта интонация — труднодостижимая вещь

в искусстве актера. Она требует огромной подготовительной работы и, что, конечно, самое важное, ее невозможно, да и ненужно выучивать наизусть, однако без нее роль или, как принято (с точки зрения театральной — безграмотно) говорить — партия, становится плоской. Только знание актером того, что Шаляпин называл «изнанкой роли», заметьте, не партии, а роли, и делает роль масштабной, объемной, глубокой. А как эта «изнанка роли» становится видимой и, конечно, слышимой? Разумеется, через все физическое поведение актера-певца на сцене и в огромной степени благодаря богатству смысловых действенных интонаций его пения.

Занимается ли по-настоящему этой актуальной проблемой, а именно, действенной, смысловой интонацией, без которой слово и спетое, и сказанное обесценивается, современный оперный театр? К сожалению, скажем мягко, почти что не занимается. Тому много причин, не последняя из них та, что мы вообще сегодня живем в мире обесцененных слов. Важность слова в нашей жизни утрачена, бесконечная и возбужденная полуграмотная болтовня по радио и телевидению, дурным скукоженным штампованным языком говорят с нами газетные полосы, приторными и, в сущности, совершенно бессмысленными словами играют так называемые гламурные журналы. Все это вкупе с рекламными заголовками приучило целое поколение современников пренебрегать самым важным достоянием человека — словом. То, что Б. Асафьев называл основной интонацией эпохи, звучит, к сожалению, сегодня неблагоприятно человеку.

Странно было бы думать, что такое положение сказанного и печатного слова в современной действительности не найдет отражение в искусстве. Увы, искусство живет реальностью, время и эпоха есть питательная среда для искусства, не всегда искусство способно противостоять нравам и привычкам, пока еще, слава Богу, не обычаям времени. Хотя опасность того, что вредные, даже пагубные для человеческой души и сознания привычки станут обычаями, велика.

Наш великий язык нищает на глазах. Как с этим бороться, никто не знает.

Но обнищание слова в театре, конечно, не только социальная проблема, хотя, повторяю еще раз, актеры и режиссеры приходят в театр из той жизни, которая есть и, несомненно, несут на

себе все приметы времени, в том числе и пренебрежение к ценности слова. Дело в значительной степени в неумении работать со словом, в незнании тех путей, которые приведут актера, в нашем случае актера-певца к созданию полноценной смысловой, действенной интонации и в конечном итоге к мощному и захватывающему зрительный зал процессу действенного пения.

Поиск правильной интонации, интонации, наполненной смыслом и выражающей внутреннюю жизнь действующего лица, как это не покажется странным, начинается с анализа текста. Актер должен сначала понять, что, собственно, он говорит, то есть поет, и зачем, и для чего. Иногда нужно разобраться в тексте, чтобы найти в нем необходимые предпосылки нужной и оригинальной смысловой интонации.

На секунду остановлюсь на примере из личной практики, кажется, довольно поучительном. Вместе с выдающимся оперным режиссером Георгием Ансимовым мы ставили дипломный спектакль «Тоска» по опере Дж. Пуччини. Параллельно с выучкой партий студентами были сделаны этюды по всем основным событиям оперы, мы разбирали музыкальную драматургию не теоретически, за столом, а практически, действенно, то есть выходя на сценическую площадку, осваивая событие, как говорить, ногами, а не только головой. Сценическое событие должно быть взято всем психофизическим аппаратом актера. В театральной педагогике и практике это называется методом действенного анализа, в оперном театре, как уже было сказано, к сожалению, этот метод совершенно неизвестен. Так мы добрались до знаменитой сцены в кабинете Скарпия, когда Флория Тоска приходит к нему, чтобы вымолить освобождение Каварадосси. От этюда перешли непосредственно к сцене оперы, стали репетировать с музыкой и текстом автора. И вот возникает вопрос. Скарпия говорит Тоске, чтобы она не ходила к королеве, слишком поздно придет к тебе ее прощение, добавляет он. Спрашиваю студента — что это за королева, о которой ты, Скарпия, говоришь? Собственно, к какой королеве должна была бы пойти Тоска? Ведь действие пьесы происходит в Риме, столице Папской области и никаких королев там быть не может, и не было никогда. Там государями были всегда римские папы, а им, при всем их могуществе и иногда экстравагантном, доходя-

шем до разнузданности поведении, все-таки никаких королев не полагалось. И уж точно никакой королевы не было при Пие VII, управлявшем Папской областью и Римом в 1800 году. Действие оперы происходит в июне, за несколько дней до 14 числа, дня знаменитой битвы при Маренго. А единственной королевой, которую мог бы порекомендовать Тоске Скарпия, была Мария-Каролина, уже два года как бежавшая из Рима вместе с остатками войск своего мужа Фердинанда, сброшенного к тому времени с престола короля Обеих Сицилий. Но к этой королеве даже отчаявшаяся Тоска не пошла бы — кровожадность Марии-Каролины была отлично известна в то, если можно так выразиться, оперное время всему миру. Переводчик формально правильно перевел итальянское или, может быть, латинское слово *Regina*, как королева. Но актер, исполняющий роль Скарпия должен был бы задать себе несколько вопросов, чтобы в конце концов понять, кого имеет в виду начальник тайной полиции Рима, что в данном контексте речь идет не о ком ином, как о той, которую русские люди называют Царицей небесной, а итальянцы *Regina*. До такой степени Скарпия, начальник тайной полиции Рима, убежден в своей власти над людьми и ослеплен своей страстью к Тоске, что даже богохульствует, считая себя могущественнее Царицы небесной. Не правда ли, интересная краска для характеристики образа Скарпия? И, конечно, эта работа над одним только словом существенно отражается в действенной смысловой интонации пения. Но в том-то и дело, что в опере мы часто видим не актера, воплощающего на сцене образ Скарпия, а вокалиста, исполняющего партию баритона в опере «Тоска».

Формальный, неверный, по сути, перевод в данном случае, казалось бы, аргумент в защиту того, чтобы петь непременно на языке оригинала. Но певец, который ничего не хочет знать о своей роли, который не задает вопросов по линии своей роли, будет петь «глупость» на любом языке. Да и язык оригинала можно сделать совершенно бессмысленным.

— Вот так сюрприз никак не ожидали! — Военной музыки веселье! — Хоть куда! — так поет хор в сцене ларинского бала в «Евгении Онегине». А надо бы вот так: Вот так сюрприз! Никак не ожидали военной музыки! Веселье — хоть куда! Пели, и будут петь первый бессмысленный вариант. Он удобнее укладывается в раз-

мер вальса. И то сказать, кто же прислушивается к тому, о чем поет хор в опере. Хорошо бы понять, о чем поют главные герои.

Вокальное искусство есть неперенное условие существования оперы, смешно было бы этот факт отрицать. Но вокал не как искусство, а как демонстрация вокальной техники, пусть и совершенной, есть неперенное условие его художественного падения в целом.

Вокальное искусство — это искусство спетого слова. Спетое слово есть результат огромной внутренней работы актера-певца. Прежде всего внутреннего действия. Это непрерывный процесс, включающий в себя отбор и осмысление предлагаемых обстоятельств, оценку фактов, восприятие и преодоление событий, происходящих на пути сквозного действия, решения сценических задач и т.д. и т.п., нет нужды здесь перечислять все элементы актерского мастерства, помогающие артисту обрести верное сценическое самочувствие и прийти к верной интонации спетого слова.

Беда в том, что всем этим в оперном театре пренебрегают. Опираются даже не на музыкальную драматургию произведения, а на музыкальную интонацию, будучи уверенными, что композитор все написал. И достаточно, соблюдая все его знаки и замечания, старательно следовать музыкальной интонации, чтобы создать сценический образ. Оперный артист и оперный режиссер часто гораздо ленивее и нелюбопытнее своих драматических собратьев. Артист в опере, как мы уже отмечали, по большей части иждивенец композитора. Обладая приличным голосом, достаточно слухом, для того чтобы чисто изложить в процессе звукоизвлечения, да, не пения, а именно звукоизвлечения, ноты своей партии, совладав с переходными нотами и в нужный момент взяв дыхание и верную позицию для выстрела в зал высокой ноты, артист считает свое дело сделанным, и сделанным неплохо. В этом его, увы, часто поддерживает зрительный зал своими овациями, особенно после вокальных сложностей, с легкостью, как кажется зрителю, преодоленных артистом. Публика слышит красивый голос, в оркестре звучит гениальная музыка Чайковского, Пуччини, Верди, Шостаковича, и всем кажется, что на сцене происходит что-то важное и значительное. А на сцене ровным счетом ничего не происходит, кроме грамотного, да и это бывает, по правде сказать, все реже, звукоизвлече-

ния. Так называемое протокольное пение, то есть пение с тщательным соблюдением всех знаков и указаний композитора, само по себе замечательная вещь — во всяком случае, оно способно передать музыкальную интонацию, а вместе с ней и мысль композитора. Если композитор — гениальный музыкальный драматург, то это уже впечатляет потому, что велика сила музыки, слишком, повторяем, эмоционально воздействует музыка на слушателя. Прибавьте к этому красивые декорации, костюмы, свет, вообще всю атрибутику и технику современной сцены, дающую возможность фантастических эффектов, — вот и рождается у зрителя как будто бы сильное впечатление. А ведь оно, это впечатление, возникает прежде всего от гениальной музыки — все сделал композитор. Сам певец в нашем случае просто-напросто эксплуатирует музыку и живет на иждивении композитора. Но этого ли хотел композитор, так страстно желая увидеть свое произведение на сцене? Почему он так много души и сердца вкладывал именно в то, чтобы написанные им ноты были воплощены в театральном действии, даже не в концертном исполнении, а именно в спектакле? Мы знаем, как порою трудно, с какими битвами, потерями, страданиями автор пробивал путь своей опере на сцену. На многое шли композиторы ради того, чтобы опера, записанная ими на нотном стане, стала сценическим действием, спектаклем. На переделки, дописки, купюры, вставки балетных номеров, со скрежетом зубным, скрепя сердце, но шли на определенные компромиссы, чтобы увидеть свое создание на сцене. Почему это так важно: сыграть оперу как спектакль, а не просто исполнить ее в концертном зале, мы знаем, что такая практика существует до сих пор. И сегодня при изумительной технике звукозаписи и звуковоспроизведения, когда можно послушать почти совершенное с точки зрения чистоты звука исполнение, скажем, «Пиковой дамы» или «Аиды», мы все равно идем в театр на спектакль. Может быть, и не с таким сильным составом исполнителей, как в эталонной звукозаписи. И бываем очень расстроены, когда понимаем, что попали не на настоящий спектакль, то есть увидели не «жизнь человеческого духа», возникающую на наших глазах на музыкальной сцене, а еще один костюмированный концерт. Разве что костюмы — сейчас можно наблюдать тенденцию экономить на

костюмах — современного лекала. И декорации представляют собой конструкции, в которых можно угадать многое, от аэропорта и сауны, до общественного туалета и бутика нижнего белья, но которые по замыслу организатора пространства, по-старому — художника, часто самого режиссера, означают, например, замок короля Рене.

Мнение, что овладеть музыкальной интонацией само по себе является достаточным для того, чтобы возник полноценный сценический образ, — широко распространенное и опасное заблуждение. Нечего и говорить о том, что любой музыкант должен если и не соблюдать, то внимательнейшим образом изучить все знаки и замечания композитора. Но этого оказывается до чрезвычайности мало, чтобы создать на сцене человеческий характер, а без этого не стоит говорить и о сценическом образе. Именно эта огромная кропотливая работа над созданием подлинной человеческой жизни на сцене и приводит в результате к тому, что интонация спетого слова становится уникальной неповторимой и свойственной именно этому спектаклю. Завтра в этом же спектакле, у этого же актера-певца интонация неувовимо изменится, оставаясь музыкально верной и чистой, и что-то новое и неожиданное возникнет в атмосфере спектакля. И это новое и неожиданное возникнет, возможно, от едва уловимой воздушной паузы в пении. Завтра ее не будет. Но будет что-то другое, не менее ценное, важное, обаятельное и, главное, возникающее спонтанно, рождающееся сию минуту, а не зазубренное у пульта. Это будет моментом подлинного искусства, конечно, и искусства вокального.

В отличие от драматического театра, в котором работа актера над ролью органична с самого начала репетиций вплоть до выпуска спектакля, в театре оперном работа актера над ролью не только редко бывает органичной, но часто заменяется работой актера над партией, то есть нотами. Что значит органичная работа актера над ролью в театре? Это значит — разведка умом, затем этюды, опыты сценического воплощения событий и коллизий пьесы (в нашем случае музыкальной драматургии), сначала без авторского текста, потом с авторским текстом и постепенным переходом от этюдов к репетициям сцен пьесы и т.д. В этом процессе происходит присвоение авторского текста, авторских предлагаемых обстоятельств и, если угодно, авторской интонации.

А стало быть, постепенно возникает человеческий характер, данный автором, а затем и образ. Образ — вещь таинственная, он может и не возникнуть, а если и возникает, то никогда не знаешь заранее, когда это произойдет. Но это должно случиться непременно, иначе театр и не нужен.

Можно ли считать органичной работу оперного артиста над ролью, хотя эта работа не часто входит в практику того или иного музыкального театра? Сначала артист в опере учит ноты, это лужаво называют учить партию. Хорошо, если он делает это с дирижером, хорошо, если этот дирижер не просто хороший музыкант, но и человек театра, что, увы, бывает редко. Но сплошь и рядом артисты оперы готовят партии с концертмейстером. В результате они приходят к режиссеру и начинают репетировать с выученным текстом, с закрепленными интонациями. Более того, и это самое печальное, с ощущением сделанной работы, а от режиссера ждут мизансцен, желательно удобных для певца. А где был режиссер, пока они учили ноты? Как мы уже говорили — работал с художником. И как ему теперь быть с этими актерами, которые уверены, что на девяносто девять процентов работа сделана. Как сделать их живыми? Действенный анализ может быть очень полезным для оперных артистов. Либретто не всегда бывает удачным с литературной точки зрения, но события, ставшие основой музыкальной драматургии, всегда интересные, захватывающие. Почему же нельзя, параллельно выучке нотного материала, попытаться проверить эти события действием, попытаться в этюде нащупать правильные живые отношения с партнерами и т.д. Определить события музыкальной драматургии — очень важно. Понимая, что произошло, зная, что случилось, мы получаем возможность действовать на сцене. Проверить действием, в действии все коллизии, данные автором, задать вопросы и попробовать в действии и во взаимодействии ответить на них. Ведь для этого всем не обязательно знать не только текст, но и ноты своей партии. Может быть, то, что артист получит на таких репетициях, поможет ему запеть. Не потому запеть, что он наконец выучил свою партию, а потому, что он поймет, не умом только, а всем своим существом, что необходимо теперь запеть, что только процесс пения может точно рассказать о том, что сейчас происходит с ним или уже не только с ним, но и его героем. Кажется логич-

ным предположить, что именно тогда, когда пение становится необходимостью, и возникает сближение артиста и роли, и происходит то, ради чего, собственно, и была нужна эта тяжелая внутренняя работа, что является самым главным в театре — перевоплощение.

В процессе создания сценического образа в работе актера-певца отметим роль того, что в системе Станиславского называется внутренними видениями. Без ленты внутренних видений, ни о какой смысловой действенной интонации даже и говорить не приходится. Особенно важно владеть процессом непрерывных внутренних видений для артиста-певца, выступающего на эстраде с исполнением камерных произведений, песен, романсов или же арий из опер. В свое время Станиславский сказал очень важную фразу о том, что слова становятся штампами — видения никогда! Мой учитель, выдающийся театральный педагог М. О. Кнебель, говорила об этих словах Станиславского — поймите это до конца. Это открытие для искусства равно открытию электричества для жизни людей. Видеть внутренним взором то, что в словах, и то, что за словами и своего текста, и текста партнера, способность к непрерывности ленты видений и яркости, неповторимости самих видений спасают актера от штампа и фальши. И в значительной степени помогают ему вместе, конечно, с другими элементами внутренней техники не соскальзывать в так называемую игру текста, настоящую беду нынешнего театра — и драматического, и оперного, когда актер покорно идет за логикой текста, играет то, о чем говорит, мелодией заменяет смысл, эксплуатирует музыку, вместо того, чтобы жить логикой поступков и событий, восприятием партнера и предлагаемых обстоятельств. По-настоящему видеть внутренним взором ситуацию, событие, лицо, пейзаж, человека — не в фотографической точности, разумеется, здесь дело, а в яркости, в неожиданной вспышке видений — это значит жить подлинной жизнью. Если видишь то, о чем хочешь сказать ты и что хочет сказать твой партнер, воспринимаешь не только то, что произносится, а и то, что скрывается за этим, если по-настоящему вспоминаешь и видишь, думаешь и видишь — значит, живешь на сцене. И заражаешь своим видением зал. И не думаешь о тексте. То есть не придумываешь ту или иную интонацию. Эта интона-

ция возникнет сама и будет живой. Шаляпин в пору преподавания в своей, получившей название Шаляпинской, студии читал как-то студийцам сказку в стихах. Когда он закончил чтение, в комнате воцарилась тишина. Один из студийцев рискнул нарушить благоговейную тишину и спросил у Шаляпина: «Федор Иванович, как вы так можете?» — и Шаляпин ответил: «Дорогой мой, я все вижу». Актер-певец, выступая на сцене в условиях оперного спектакля и на концертной эстраде, если он по-настоящему видит, заражает своими видениями партнера, увлекает и ведет за собой зрительный зал, он обладает способностью внушения. Поведение артиста становится целесообразным, оправданным, а пение обретает смысл. Оно становится действенным пением, в нем звучит подтекст, спетое слово становится итогом всей внутренней жизни артиста.

В сущности своей опера — искусство искреннее, правдивое; пение, если оно действенное, способно передавать тончайшие, едва заметные движения души, ему доступны те области внутренней жизни и те оттенки внутреннего мира человека, которые с большим трудом можно открыть так лаконично и в то же время так отчетливо в ином виде искусства. Это кажется странным, но опера невероятно немногословна; да и откуда быть многословию — четыре ноты в старинной октаве и всего на три больше в современной. Эти семь нот способны сказать о мироздании все. Надо только это услышать. В замечательной пьесе Шеффера, император Франц говорит Моцарту, что у того «слишком много нот». Ровно столько, сколько нужно, отвечает Моцарт, не больше и не меньше.

В заключение повторю еще и еще раз: нельзя в опере сыграть музыку, невозможно в опере поставить музыку. Нужно раскрыть в музыке драматургию и на ее основе создать интересные, захватывающие линии поведения действующих лиц. Репетируя с актерами-певцами сцену рассказа Старого цыгана из «Алеко» Рахманинова, мы будем ставить не так называемую рахманиновскую субдоминанту, а сценическое событие, развертывающееся в борьбе двух персонажей: Старого цыгана и Алеко, искать внутреннее действие в монологе одного, и в молчании другого персонажа. Нам интересно воплотить на сцене борьбу этих очень непохожих личностей. Когда мы будем заниматься этим по-на-

стоящему, то непременно задумаемся о том, зачем композитору понадобилось внести свои изменения в привычное разрешение аккорда и заставить таким образом говорить о своеобразной интонации раннего рахманиновского творчества.

В музыке дан взгляд композитора на вещи; дело режиссера развернуть сценические события и сочинить сценическое действие. При этом нужно помнить, что атмосфера музыки невероятно правдива, реалистична. Прежде всего потому, что она насыщена подлинными человеческими переживаниями. Да, музыка способна передавать тончайшие движения человеческой души, проникать в потаенные уголки человеческого духа. Но, что, может быть, самое главное, музыка, нисколько не огрубляя эти тончайшие и трудноуловимые моменты жизни человеческого духа, делает их очень конкретными, почти осязаемыми. Не случайно о талантливом произведении искусства говорят, что оно музыкально. То есть способно к передаче неуловимых вещей. Музыка — одно из самых точных искусств, и театр, в лице режиссера и актера-певца, соприкасаясь с музыкой, обязан быть абсолютно точным и столь же внутренне активным. И перестать жить за счет музыки, на ее иждивении.

Данные об авторе:

Бармак Александр Александрович — заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра и кафедры мастерства актера Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net

Data about the author:

Barmak Alexander — Merited Arts Worker of Russia, professor, Department of Directing and Acting of the Musical Theatre, Department of Acting, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net