

ЕФИМ ЛИШАНСКИЙ

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ
И ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦА-АКТЕРА¹**

По силе эмоционального воздействия оперный театр не имеет себе равных. основополагающим фактором воздействия является музыка. Способность музыки, даже без текста, вызывать в нас высочайшее чувство радости или глубоких потрясений, подымать нас, снимая всяческую усталость, или заставлять проливать слезы от глубоко проникающего в душу образа, мысли – даже это красноречиво говорит об исключительных качествах оперного театра, его богатейших возможностях и преимуществах.

Много благотворного принесли в культуру создания оперного спектакля великие режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Только принципиальное последовательное применение системы К. Станиславского в опере, проникновение его учения во все процессы формирования музыкально-сценического действия может дать верное направление и огромный творческий размах воспитанию оперных кадров и оперному исполнительству.

Часто из уст педагогов-вокалистов приходится слышать ссылки на пресловутую «оперную специфику». Ревниители этой формулы под словом «специфика» маскируют зашифрованную, далеко не оригинальную формулу: «В опере надо петь и ничего больше». Разумеется, опера – искусство,

¹ Из архивных фондов библиотеки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Представленный материал является конспектом существующих работ, посвященных воплощению в оперной режиссуре положений системы К. С. Станиславского, с использованием личного режиссерского опыта автора. Был прочитан как курс лекций для творческого коллектива Оперной студии Киевской консерватории.

имеющее свои особенности, как и всякий другой жанр. Но никакая специфика не мешает оперному актеру осознать, кого он играет, какую основную мысль он должен пронести через всю свою роль, не мешает ему общаться с партнером, слышать, видеть на сцене и т. д.

В отличие от актера драмы, оперный актер не вполне свободен в своих действиях. Его сценическое поведение подобно чертежу на кальке, вышивке по канве. Он может плакать, радоваться, возмущаться и т. д. только в пределах интонационно-ритмической сетки. Актер драмы, повинаясь внутреннему импульсу, может делать любые паузы, замедления, убыстрения, т. е. сохранить полнейшую непосредственность своих переживаний; актер оперы, как бы он ни был искренен, неизменно должен подчинять свои эмоции палочке дирижера.

На одной из репетиций между первыми постановщиками «Евгения Онегина» (режиссером Н. В. Самариним и дирижером Н. Г. Рубинштейном) возник спор в сцене поединка: Н. Самарин поставил Ленского и Онегина на большом расстоянии и спиной друг к другу, вследствие чего они никак не могли правильно спеть канон «Враги! Давно ли друг от друга...». П. Чайковский в этом споре решительно встал на сторону режиссера, но когда Н. Рубинштейн не без ехидства предложил ему самому с Г. Ларошем спеть дуэт в той же мизансцене, они оба повторили ошибки неопытных учеников консерватории. Этот полуанекдотический случай лишний раз подтверждает несомненную специфичность оперного пения и игры и зависимость певца от дирижера, не прекращающуюся ни при каких обстоятельствах. Как известно, ту самую специфику, которая так связывает оперного актера, К. Станиславский считал явлением положительным, отнюдь не мешающим, а помогающим создавать образы. Он подчеркивал, что оперным актерам значительно легче работать, чем драматическим, ибо им дается в готовом виде начало всех начал: ритм. «Вы должны только понять, – указывал он, – почему композитор написал Вашу арию на 3/4, а не на 6/8, почему он сделал те, а не эти слова ударными, и Ваша задача ясна: вве-

сти свои физическое и психическое начала в готовый ритм композитора. В драме Вы должны нести в себе и композитора. Вы сами должны создавать себе ритм, и если Вы его не создали или создали неправильно, Ваша роль – пустое место». К. Станиславский образно называл оперу готовым отстроенным домом, который оперный актер должен отоплить и обжить. Тогда как актеру драмы приходится самому строить себе дом. Говоря о легкости работы в опере, К. Станиславский имел в виду именно сценический ритм, вообще же он не раз отмечал огромную сложность оперного исполнительства, сочетающего в себе самые разнообразные элементы.

Если в воспитании драматического актера основное внимание обращается на развитие творческих сторон его профессионального облика – фантазии, наблюдательности, умения анализировать драматическое произведение, то подготовка оперного актера, как правило, сводится к постижению музыкально-вокальных дисциплин и элементарных основ актерского мастерства. В консерваториях, как правило, не поручают самостоятельно интерпретировать то или иное музыкальное произведение. Во многих случаях в оперных классах занятия с певцами ведутся в духе «старой классической манеры», когда учащийся слышит от режиссера-педагога: «Выйдите отсюда, перейдите туда, встаньте перед героиней на колени, изобразите радость, печаль, любовь, ненависть, примите красивую позу».

В одной из своих записей Е. Вахтангов отметил: «В театральных училищах учат играть вместо того, чтобы воспитывать». Этот грех зачастую встречается в практике оперных классов, не говоря уже о работе в условиях профессионального оперного театра, где режиссура часто обращает больше внимания на внешнюю форму спектакля, а не на глубокую работу над образом. В шаблонном оперном спектакле режиссер и актер понимают образ как сочетание эффектного грима и костюма. Между тем, в отечественной и зарубежной оперной классике (будь то П. Чайковский или В.А. Моцарт, Н. Римский-Корсаков или Дж. Верди) неизменно заключен ход к живому,

противоречивому, полному разнообразных чувствований и мыслей образу, который часто бывает закрыт для режиссера и исполнителя штампованными, накопившимися за долгие десятилетия представлениями. Нужно иметь творческую смелость и принципиальное основание, чтобы отказаться от традиционной обреченности в трактовке Ленского, восторженности Рауля, легкомыслия Герцога, и увидеть их настоящий и убедительный облик. Достичь этого можно только при условии большой, последовательной работы по изучению музыкального содержания образа. В постижении стройности музыкального рисунка находятся такие краски и оттенки, которые заставляют забыть о сценических традиционных предвзятых и заново увидеть возрожденный образ. В опере, как и в драме, сохраняются сверхзадача, сквозное действие, – вся та сценическая арифметика, без которой невозможно подойти к лепке сложного образа. Поиски в музыке подтекста, внимательное прослеживание за развитием музыкальной мысли ведут актера-певца к обогащению содержанием, которое возбуждает в нем многочисленные и сложные ассоциации.

Певец-актер главным средством своего выражения имеет звук. Актер-певец должен быть до такой степени внутренне наполнен, чтоб ему захотелось петь, чтобы он не мог не петь, тогда он будет убедителен и заразит зрителя зерном роли, а не обнаженным блеском одного вокального мастерства. Такое пение должно стать для актера внутренней необходимостью.

Как режиссерам оперных театров, так и педагогам-режиссерам в условиях учебного процесса следовало бы не забывать того, что эстетика почти всей русской оперной школы выдвигала широкое понимание музыкально-сценического образа и что именно это обстоятельство определило развитие системы взглядов на задачу артиста в русском оперном театре. Обратимся к опыту гениального Ф. Шаляпина. Он не хотел и не умел отделять вокальную часть партии от сценического образа, театр от литературы и поэзии, вокальную технику от того, чему она подчинена. За той или иной партией всегда стоял решаемый в первую очередь во-

кальными средствами образ – трагический или буффонный, но во всех случаях не камерно-сниженный, не бытовой в узком смысле этого слова, не заслоненный острой драматической интригой или окрашенный нарядной арией, а образ, наполненный таким содержанием, которое вызывает в памяти героев шекспировской трагедии или шекспировской комедии. Вот почему в репертуаре Ф. Шаляпина-певца возможно сочетание партий Грозного и Фарлафа, Годунова и Дон-Базилио, Мефистофеля и Еремки.

К. Станиславский неустанно боролся против того, чтобы рассматривать оперу как произведение чисто музыкальное. Он прежде всего считал оперу произведением театральным, основу которого составляет действие, основным оружием которого является пение. Он противопоставлял опере-концерту оперу-музыкальную драму. «...Оперная музыка должна подчиняться сценическим законам», – писал К. Станиславский в 1932 г., – «эти законы гласят: каждое сценическое представление есть действие, задачей оперного режиссера является – услышать в звуковой картине заключающееся в музыке действие и превратить эту звуковую картину в драматическую, т. е. в зрительную. Другими словами: действие должно определяться не только текстом, но и в гораздо большей степени и партитурой. Задача режиссера – выяснить, что именно хотел сказать композитор каждой музыкальной фигурой своей партитуры, какое драматическое действие имел он в виду, даже если он имел его в виду бессознательно. Дело заключается в том, чтобы превратить костюмированный концерт, каким большей частью является оперное представление, в настоящее драматическое зрелище. По этому поводу нужно заметить, что, по моему мнению, деление опер на оперы для пения и музыкальные драмы неосновательно, ибо каждая опера является музыкальной драмой»¹. В этих словах ясно выражено мнение К. Станиславского о природе оперного искусства и о значении взаимоотношений музыки и драмы.

¹ «Вечерняя Москва», 16 декабря 1932 г.

Попытки реформы сценического воспитания певца, как и реформы оперного театра останутся половинчатыми до тех пор, пока педагоги и режиссеры будут ограничиваться узко понятой формальной стороной процесса, не захватывая основного проводника сценической идеи – актера. Как в процессе учебы, так и в практике оперного театра, необходимо с самого начала заразить молодых актеров враждой к укоренившимся на оперной сцене штампам <...>. Борьба с фальшивой величественностью походки, с подчеркнутой аффектацией жеста, с неправдоподобием мимики – это борьба с категорией очевидных, резко заметных штампов; более сложно и не менее важно, подметить тонкое различие между подлинной простотой актерского искусства и той мнимой простотой, которая наблюдается в практике работы оперного класса, да и на оперной сцене. Эта псевдопростота или вернее сказать, «простецца» находит свое выражение в импонирующем на первый взгляд умении свободно держаться на сцене, двигаться, садиться, обращаться к партнеру, однако, все это проделывается вне настоящего сценического внимания, вне подлинного органического, продуктивного общения, наконец вне живого зерна партии и роли и настоящей сценической характеристики образа. И в школе, и в театре нужно пытливо искать ту выразительную простоту, которая отмечает творчество всех подлинных мастеров искусства во всех жанрах. Простоту, которая позволяла бы поверить в подлинность мыслей, желаний и страстей образа.

Мы упомянули о двух основных разновидностях штампов: собственно оперный штамп и мнимая простота. Но есть и другая опасность, она заключается в подмене музыкального образа драматическим. Попытки насаждения натурализма в опере себя полностью дискредитировали. Попытки Лапицкого в «музыкальной драме» привели по существу к разрушению самого жанра оперы как искусства – они заглушили музыку натуралистическим многословием и правдоподобием. Натуралистическая простоватость не менее страшна, чем оперная красавица и формализм. В Шаляпинских высказываниях о его творческих принципах мы находим о натурализме в опере

следующее: «Вот ставят “Русалку” Даргомыжского. Как известно, в первом действии этой оперы стоит мельница. Выдумщик-режиссер не довольствуется тем, что художник написал декорацию, на которой изобразил эту самую мельницу, он подчеркивает ее: выпускает на сцену молодцов и они довольно долгое время таскают мешки с мукой то на мельницу, то на двор. Теперь прошу вспомнить, что на сцене в это время происходит глубокая драма: Наташа в полубоморочном состоянии сидит как бы в столбняке, еще минута и она бросится в воду топиться, – а тут мешки с мукой!.. Почему вы носите мешки с мукой? – спрашиваю я постановщика. – Дорогой Федор Иванович, надо же как-нибудь оживить сцену. Ну что ответить постановщику... – Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий. Не был ли смелым опытом мой Олоферн? Реалистичен ли мой Дон-Базилио? Что меня отталкивает и глубоко огорчает, это подчинение главного Аксессуару, внутреннего – внешнему, души – погремушке. Ничего не имел бы я против мешков с мукой, если бы они не мешали, а они мешают певцам играть и петь, а публике мешают слушать музыку и пение. Я сам всегда требую хороших красивых и стильных декораций. Особенность и ценность оперы для меня в том, что она может сочетать в строгой гармонии все искусства – музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. Следовательно, я не мог бы упрекнуть себя в равнодушии к заботам о внешней обстановке. Я признаю и ценю действие декорации на публику. Но производя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сей час же утонуть в общей симфонии сценического действия. Беда не в том, что новаторы, поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре – духом и интонацией произведения и подавляет актера, первое и главное действующее лицо». Приведенное высказывание Ф. Шаляпина еще и еще раз подтверждает то, что музыка диктует задачи и поведение, а также является подтекстом,

подводным течением образа. Актер в оперном спектакле должен жить в музыке и музыкой.

Есть категория режиссеров, не имеющих своей стройной режиссерской концепции, ограничивающихся в работе над оперным спектаклем областью общих решений, причем эти решения определяются чаще всего художником-оформителем спектакля, а не режиссером-постановщиком. Такие режиссеры ограничивают себя отысканием эффектных мизансцен и ярких «режиссерских выдумок» и «находок», «вскрытием» музыки как иллюстрацией действия, оставляя в стороне работу с певцом над музыкально-сценическим образом. Как это неверно! Сознательность сценического творчества – завоевание нового театра XX века. Наличие стройной режиссерской концепции отличает современный спектакль от спектаклей прошлых эпох. Отсутствие четкого режиссерского замысла ведет к стихийности. А стихийность, как мы знаем, – это порок, изгоняемый из всех областей нашей жизни. Загадывать, забегать мыслью вперед, предвидеть результат, к нему стремиться – таково драгоценное свойство человеческого ума. Что же такое режиссерская концепция? В режиссерской, да и актерской работе существует еще известный разрыв между двумя коренными вопросами: между вопросом «что» и вопросом «как». Эстетический закон гласит: искусство – это мышление в образах, в отличие от науки, которая оперирует понятиями. Что делает художника художником, а его произведения искусством? Образное видение действительности, умение выразить идею через образ. Образ есть главная категория искусства, его принципиальная основа основ. Но, к сожалению, этому закону не всегда следуют, а очень часто его нарушают. Тогда искусство перестает быть искусством. Режиссер, как и всякий другой художник, должен уметь оформить идею произведения в яркий образ: мы еще часто не умеем найти образный эквивалент содержания пьес. Как правило, режиссер, приступающий к постановке, начинает работу с анализа драматургического материала. Но надо различать два вида анали-

за: литературный, статический, и театральный, динамический, переводящий мысли и образы писателя, композитора на язык сценического действия. Проанализировать произведение в литературном плане, понять его идею и даже в какой-то мере оценить его художественные достоинства, может, в конце концов, и школьник, но от этого школьник еще не становится режиссером. Театр делают театром его собственные образные средства, его специфический язык, в театральном плане отвечающий тому содержанию, которое заложено в пьесе драматургом. Режиссер должен быть точен и глубок при определении идеи – сверхзадачи произведения, но если он не нашел ключа – у него нет режиссерской концепции. У М. Горького есть замечательное определение: «Художник – это человек, который умеет разработать свои личные – субъективные – впечатления, найти в них общезначимое – объективное – и который умеет дать своим представлениям свои формы»¹.

Вспоминая театральные впечатления или читая о них, мы всегда встречаемся с образной деталью, найденной неповторимой, только для данного образа, присущей краской, найденной формой. Настоящий художник всегда умеет найти такую образную деталь, в которой как в фокусе, концентрируется сущность данного явления. Вспомним образы и замечательные образные детали, созданные Шаляпиным, Москвиным, Качаловым, Бучмой, Саксаганским, Хмелевым, Станиславским, Ершовым, Улановой и многими другими замечательными мастерами во всех жанрах театра. Мы перечислили артистов разных жанров, поколений, индивидуальностей, но всех их объединяет одно: неповторимость найденной формы, передающей идеи образа, идеи спектакля.

¹ Письмо К. С. Станиславскому от 29 сентября [12 октября] 1912 года // Горький М. Собрание сочинений : в 30 т. – Т. 29. : Письма. Телеграммы. Надписи. 1907–1926. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1955. – С. 259.

Перелистаем книгу П. И. Румянцева «Работа Станиславского над оперой “Риголетто”» и мы убедимся еще раз, как можно разрушить штампы исполнения, раскрыть по-новому события и характеры действующих лиц и в то же время сохранить в полной неприкосновенности и музыкальную основу, и стиль произведения. На некоторых примерах, взятых из режиссерской экспозиции к постановке «Риголетто», мы можем проследить, как все высказывания режиссера по плану постановки формулируются не абстрактно, не в отвлеченных формулах идеи, сверхзадачи, но всегда так, как будто спектакль уже есть. «Я получил из рук Станиславского тетрадку с экспозицией пьесы, чертежами планировок и даже набросками фигур действующих лиц в некоторых мизансценах. На первой странице был план декораций первого акта. К. С. всегда делал архитектурные планы декораций. Насколько можно было подметить, следя за ходом его мыслей, он представлял себе вначале не декорацию в театре, а ту жизненную обстановку, в которой могло бы совершаться действие. Тем художникам, которые мыслят только кулисами, паддугами, планами сцены, варьируя их комбинации, мысль которых ограничена сценической коробкой, было трудно работать со Станиславским, всегда ищущим в декорациях подлинной атмосферы, или “воздуха”, как он говорил. “Мы делаем декорацию не только для зрителя, – любил повторять Станиславский, – а прежде всего для актера. А чтобы сделать ее для актера, надо увидеть сначала, где и как всё происходило в жизни, а потом передать это в перспективе сцены, которая для нас всегда мала, так как глубина её незначительна”»¹. Говоря о взаимоотношениях Риголетто и Герцога, К. Станиславский конкретно, будто это было им уже увидено в воплощенной форме, отвечал на самому себе поставленный вопрос о сцене похищения Джильды: «Какая атмосфера всего акта и какие главные его

¹ Румянцев П. И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». Последняя оперная постановка Станиславского / общ. ред и вступ. статья Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1955. – С. 34–35.

моменты?” – Спрашивая, К. С. сам отвечает: – Так как шут сохраняет свою дочь в укромном месте, где ее никто не сможет увидеть, то это и является главной задачей декорации. Поэтому это никак не может быть близко к замку Герцога. Уединенность и укромность места – главная задача этого акта. Это может быть где-то около дороги или на краю какой-то деревни. Вдали может быть виден замок. Но дорога нам нужна, так как по ней пройдут придворные, чтобы похитить Джильду и этим отомстить Шуту. Другое важное обстоятельство, которое должен учитывать режиссер для перспективы всей пьесы, это то, что Шут хочет уберечь свою дочь от той тлетворной атмосферы, которая царит при дворе Герцога. Следовательно, он должен её держать дальше от замка, ближе к природе, тишине, спокойствию. И весь образ Джильды должен быть наделен непосредственностью, чистотой, и это роднит ее с полями, простой деревенской жизнью и противопоставляет нравам жителей средневекового города. <...> “Вы чувствуете, сколько кругом опасности для этого маленького домика, где потаенно живет Джильда?” – спрашивал К. С.»¹. Опера была истолкована как социальная трагедия в условиях господства феодальных отношений. Поэтому попытка Шута Риголетто, глубоко ненавидящего развращенную, циничную знать, сохранить в чистоте и неприкосновенности любимую дочь Джильду, скрывая её вдали от дворца, не могла не кончиться трагически. Эти простые мысли, шедшие от самой сущности произведения Дж. Верди, по-новому осветили взаимоотношения всех действующих лиц, их судьбы, – и от оперных штампов не осталось и следа. Весь образный строй спектакля возник у К. Станиславского из музыки. По свидетельству П. Румянцева, он не мог разобрать ни одного режиссерского куска, «не подслушав» его в партитуре. Во всех указаниях и советах режиссерам, актерам, певцам, художнику

¹ Румянцев П. И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». Последняя оперная постановка Станиславского / общ. ред и вступ. статья Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1955. – С. 45–46.

Станиславский руководствовался замыслом Верди, характером созданного композитором произведения¹. Цели, поставленные К. Станиславским при работе над постановкой оперы «Риголетто», были просты и вытекали из существа его творческих убеждений. Он хотел создать содержательный, законченный по форме спектакль, выявляющий все ценное в этом выдающемся произведении оперной классики. «Слушайте каждый раз произведение, как новое, – не уставал напоминать Станиславский, – ищите в нем не замеченных раньше оттенков музыкальной жизни героев. Очистите свое ухо от привычных ассоциаций. И в большом музыкально-драматическом произведении всегда найдете новое»².

В приведенных примерах из творческой практики К. Станиславского, в рассуждениях о режиссерской концепции, образном видении спектакля мы не коснулись взаимоотношений режиссера и актера. Взаимоотношения режиссера и актера – это не только взаимоотношения ведущего и ведомого, но и взаимосвязь творческих сотрудников, у каждого из которых есть свои собственные задачи. Если водительство режиссера на деле обращается в покровительство, в подмену его творческой инициативы – такое водительство ничего не стоит. Именно этого боялся К. Станиславский, возражая против мелочных режиссерских экспозиций, в готовом виде преподносимых актеру на первой же репетиции. Практике театра хорошо известен вред этих «ученых сочинений», создаваемых без учета творческой воли актера, его индивидуальности, его видения. Если режиссеру «всё ясно», если он «всё предусмотрел» за актера раньше, чем испробовал его «в деле», раньше,

¹ Калашников Ю. С. Утверждение реализма в оперном театре // Румянцев П. И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». Последняя оперная постановка Станиславского / общ. ред и вступ. статья Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1955. – С. 6.

² Румянцев П. И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». Последняя оперная постановка Станиславского / общ. ред и вступ. статья Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1955. – С. 26.

чем понял, какие коррективы вносит актерский талант в постановочный план, актер никогда не развернется творчески и тотчас превратится в существо без воли и без мысли, механически выполняющее чужой приказ. К. Станиславский восставал не против режиссерского замысла как такового (подобная возможность опровергается всей его личной гигантской практикой), а против неверных методов реализации замысла. Он всегда оставлял «допуск» в расчете на то, что откроется в пьесе по ходу ее воплощения, что придет от актеров, что они подскажут в спектакле. За режиссером же остается последнее слово, право отказываться, отбирать, отвергать, согласовывать, связывать, строить спектакль как единое целое при сохранении лучшего в актерских заявках. И это не только не ослабляет, но, напротив, укрепляет позиции режиссера как идейного руководителя спектакля.

Как и в драматическом театре, в каждом мгновении актерского творчества певца живет напряженный труд режиссера – первого друга, советчика, руководителя и «соавтора» актера. Здесь нужны тонкое музыкальное восприятие, точный глаз, яркая творческая фантазия, ясная мысль, страстная устремленность и настойчивость. Ведь на короткое время пребывания актера на сцене уходят многие часы проб и исканий. Ритм, железный ритм, продиктованный музыкой, лишаящий права даже на секундную произвольную паузу, на полусекундное размышление, убыстрение или замедление, создает тесные и жесткие рамки произведения, где даже сама интонация predetermined не только смыслом слова, но и течением музыкальной фразы, – уже один только ритм оперного произведения predetermined особенности актерского искусства. Певец-актер должен выразить все, что продиктовал ему либреттист и композитор, и при этом он должен уметь сказать свое. Но выполнения этой программы будет недостаточно, ибо образ спетый – еще не сыгранный. В музыкальном образе заключено такое единство связанных между собою задач, которые должны в органическом слиянии создать искомый музыкально-сценический образ. При несоответствии певческого

и игрового рисунков образ перестает быть пластическим и одухотворенным, перестает быть слышимым и зримым. Режиссер призван помочь певцу сочетать эти, на первый взгляд, несочетаемые задачи. Нужно, и это – одна из первоочередных задач в сценическом воспитании певца - научить его к метру и ритму музыки присоединять ритм своего тела, движения, жеста. Певец-актер должен уметь заставить «петь» глаза и руки; обыграть паузу, которая в музыкальном театре отлична от паузы драматического театра, и ею подготовить зрителя-слушателя к восприятию образа.

Правильное истолкование любого оперного произведения немислимо без тончайшего драматургического анализа, без раскрытия в образах не только «оперного», но и литературного содержания. Театр должен погрузиться в мир видения композитора, вместе с ним ощутить сущность осязаемого и созерцаемого мира, в котором живут герои его опер, ощутить всю конкретность атмосферы, в которой действуют и развиваются герои оперного произведения. Этим принципом в своей работе всегда руководствовался Ф. Шаляпин. «Воображение актера должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия образа», – писал он, и далее, развивая эту мысль, продолжал: «Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Следовательно, при создании внешней оболочки образа, нужно подумать об её убедительности, какое она производит впечатление». Мы много и часто говорим о Шаляпине, но, к сожалению, мало претворяем его творческие принципы в практике режиссерской, актерской, педагогической работы. Во многих оперных спектаклях, то большое, значительное, что заложено в самом произведении, зачастую решается малыми средствами, а трактовка, глубокое вскрытие темы подменяется иллюстрацией. Многие оперные режиссеры и актеры удовлетворяются ролью своеобразных комментаторов, не утруждая себя поисками средств для вскрытия идейно-художественной концепции автора. Наиболее часто встречающиеся досадные явления – это отсутствие сквозного действия, неумение вскрыть и

заострить музыкально-драматический конфликт произведения: отсюда статика, отсутствие внутреннего и внешнего действия в спектакле, невыразительные мизансцены, игнорирование процесса общения между исполнителями, – одним словом, спектакль становится концертом в костюмах, с фальсификацией вместо мотивированного действия, подменяемого движением «вообще».

Конфликт – неизменный стержень драматического произведения, подлинный двигатель драматического действия. В любом оперном произведении мы находим различные драматические линии, подчас необычайно сложно переплетающиеся между собой. Но в этом сложном комплексе главенствует ведущая драматическая линия – единое устремление, целенаправленное действие чаще всего положительных героев, образующее сквозное действие драмы или оперы. Сквозное действие в оперном произведении органически связано с развитием образа его главного героя.

Конфликт и сквозное действие – основополагающая задача в работе режиссера и дирижера. Драматический конфликт в опере рождает две взаимно связанные, но противоположные музыкально-сценические линии: с одной стороны, сквозное действие, с другой – противодействие или контр-действие. Обе эти линии воплощаются не только в сценическом действии и поступках, но и в соответствующих им музыкальных образах. Опыт русской и украинской классической оперы показывает, что драматический конфликт оперного произведения порождает, помимо контрастных сценических образов, ярко выраженный интонационный конфликт, т. е. противопоставление и взаимодействие резко контрастирующих, развивающихся музыкальных образов. Во многих случаях оперные композиторы, стремясь к наиболее выпуклому и резкому противопоставлению и взаимодействию музыкальных образов, сопоставляют и сталкивают различные жанровые музыкальные характеристики: в таких случаях мы имеем дело с интонационно-жанровым конфликтом. Целесообразное противопоставление и взаимодей-

ствие интонационно-жанровых характеристик в процессе развития оперного действия, умелая организация музыкально-выразительных средств в соответствии со сценическим действием метко характеризуется Б. Асафьевым как «драматургия интонаций». Для создания убедительного интонационного конфликта в опере композитор решает по меньшей мере две задачи: во-первых, закрепляет за основными борющимися группами действующих лиц различные сферы мелодических интонаций, музыкальных средств и тембры, гармонические краски, во-вторых, устанавливает в соответствии со сценическим действием принципы развития и взаимодействий этих характеристик. Подобно тому, как драматические силы постепенно изменяются в процессе развития сквозного и контр-сквозного действия, так и их музыкальные характеристики постоянно развиваются, отражая в музыкальных образах развитие драмы.

Как правило, режиссеры и дирижеры, работающие чаще всего разобщенно, не ставят перед собой задачи глубокого музыкально-драматургического анализа подготовляемых к постановке оперных произведений, не ставят этих задач и перед исполнителями – отсюда следуют рыхлые, не нашедшие своего музыкально-сценического и жанрового решения спектакли. «В опере первое, с чего должна начинаться вся работа артиста-певца и самого режиссера, есть музыка. Музыка и есть драматическое содержание оперы, данное в готовой музыкальной форме. В ней, и только в ней надо искать природу действия. В драматическом построении оперы заключен смысл всех творческих обоснований для создания логической линии действия артиста», – учил К. Станиславский, который так определял задачу режиссера и актера в опере: «Это найти пластическое выражение, адекватное эмоциональному в музыке». К. Станиславский неустанно повторял, что малейшее внешнее несоответствие в оперном театре делает неубедительным любое внутреннее переживание, в то время как правильно найденная форма, при хорошей вокальной интонации, волнует, как подлинная эмоция. Говоря

о таком важном факторе, как поиск внешней выразительной формы воплощения, нельзя не упомянуть о том равнодушии, с каким относятся руководители консерваторий к занятиям по сценическому движению. Руководство консерваторий забыло заветы Станиславского о том, что «артист нашего толка (т. е., выявляющий жизнь человеческого духа) должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, но и о внешнем телесном аппарате, верно передающем творческой работе чувства – его внешнюю форму воплощения». Научить внешней выразительности людей с ограниченной актерской потенцией легче и вернее, чем ставить перед ними сложные психотехнические задачи, тем более, что чувство ассоциативно телу. Оперный актер должен владеть пластической выразительностью в такой степени, как хореографический актер. Вопросы воспитания выразительного движения необходимо поставить в консерваториях на должную высоту. Воспитание оперного актера неполноценно без тренажа, развивающего тело, – танец, фехтование, ритмика, изучение пантомимы, с одной стороны; с другой – совершенно необходимо изучать живопись и скульптуру, научиться понимать язык скульптурного и живописного изображения. Достаточно вспомнить, какую громадную роль в творчестве Ф. Шаляпина сыграли художники и скульпторы, какой изумительной пластической легкостью владел этот гениальный художник. Как предельно выразительно было каждое его движение, как изумительно скульптурна каждая его поза. А выразительность шаляпинских мизансцен? На этом вопросе мы остановимся отдельно. Ведь мизансцена в оперном спектакле, не вытекающая из музыки, не связанная с ней, не адекватная ей по своей выразительности, остается простым иллюстративным перемещением в пространстве, зачастую примитивно функциональным: встал, сел, перешел из одной точки в другую и т. д. И все это – вне связи с партнером, но зато на прямом общении с дирижером. Ведь найденная мизансцена – лучший проводник правды. Она должна быть изобретательной, всегда в

жанре произведений (как различны по характеру мизансцены: «Онегина», «Князя Игоря», «Севильского цирюльника», «Запорожца за Дунаем», «Молодой гвардии») и др. Мизансцена, безусловно, должна быть реальной, но... время на сцене считанное: нельзя тащить на сцену все человеческие движения, надо брать только самые необходимые, самые обоснованные и самые красноречивые. Нельзя также тащить на сцену движения лживые, неживые. Нельзя позволять жить в мизансцене красоты, слащавости, вместо красоты. Верная музыкальная интонация страхует зрителя от холодных ушей, а верная мизансцена – от холодных глаз. Мы должны рождать физические движения красноречивые, образом определяемые и образ определяющие.

К. Станиславский первой буквой алфавита своей системы считал освобождение мышц. Мышечного напряжения нужно актеру ровно столько, сколько надо для данного человека, в данных обстоятельствах, для данной позиции тела, для данного физического действия, и ни на йоту больше. Тогда в мизансцене – свобода, правда, красота. Он говорил своим ученикам о том, что актер должен уметь владеть ударениями своего тела, распределять мышечную энергию так, чтобы это способствовало грации и силе движения, а не было бессмысленным напряжением, порожденным сценической трусостью или, иногда, специфическим для сцены, в некоторых случаях циничным нахальством. Актер, в особенности оперный, должен уметь музыкально распоряжаться ударениями своего тела, как можно распоряжаться ударениями в речи, напряжением и расслаблением своих мышц. В теле, в силе или слабости мышц существуют те же интервалы, что и во внутренней жизни человека: в теле, так же как и в интонации, есть ритм, мелодия, музыка. К примеру, возьмем роль Сальери и проследим на одном эпизоде, по сохранившимся воспоминаниям, мизансценный рисунок Сальери в исполнении Шаляпина. Эти воспоминания относятся не к вокальной стороне изображаемого образа, а, как это ни странно, главным образом к сцене, которая шла без слов, шла как большая, монологическая разверну-

тая мизансцена. Шаляпин молчал, но молчание его было настолько выразительным, настолько впечатляющим, что потрясало зрителя до глубины души, это была та сцена в первой картине, когда Моцарт садился играть свою «Безделицу», после того, как Сальери прогонял скрипача. Клавесин стоял в правой части сцены, несколько наискось по отношению к рампе и так, что зрителю была видна клавиатура. Таким образом, когда Моцарт садился играть, нам не было видно его лица, только иногда, в каких-то поворотах на несколько секунд зритель видел его профиль. На левой стороне сцены, у камина стояло большое кресло, спинкой обращенное к играющему Моцарту. Шаляпин подходил к камину, поворачивал кресло и садился слушать, откинув голову и закрыв глаза. Но покой этой фигуры слушающего человека очень быстро нарушался. Волнение вскоре овладевало Сальери, музыка Моцарта проникала вглубь его души. Он открывал глаза, голова отрывалась от спинки кресла и медленно наклонялась вперед, как бы притягиваясь звуками моцартовской музыки. В сознании зрителя фиксировался момент, когда он видел Шаляпина-Сальери, смотрящего на Моцарта. Это длилось только одну секунду, потому что человек, который с таким напряжением слушает, так пристально смотрит, не может долго оставаться неподвижно в кресле. И действительно, Шаляпин осторожно и медленно поднимался, как бы боясь пропустить один звук, и также медленно подходя к Моцарту, останавливался за его спиной. Зритель видел две спины: играющий Моцарт и слушающий Сальери. Шаляпин слушает: он погружен в гармонию звуков, голова опять запрокинута, и глаза, вероятно, опять закрыты. Но вот на каком-то аккорде, глаза очевидно снова открываются, голова опускается. Сальери смотрит на Моцарта, смотрит на его голову, на его руки и медленно начинает обходить клавесин, но уже не отрывая глаз от музыканта. Мы видим Шаляпина стоящего против Моцарта. Он в упор смотрит на него, руки оперлись на клавесин. Мы чувствуем, понимаем, что сейчас у него мелькнула какая-то важная мысль. Сальери склоняется к клавесину, ставит на него локти, раскрывает ладони и

упирается подбородком в эти раскрытые ладони. Спина играющего Моцарта и неподвижная фигура Сальери. В этой картине была такая выразительность, такая впечатляющая сила, что ее хотелось воссоздать на полотне. В этой напряженной и внешне совсем неподвижной фигуре Сальери, в его глазах, впившихся в лицо Моцарта, вы начинаете читать мысли, которые волнуют сейчас этого необычного слушателя музыки. Эти длинные паузы, эти молчаливые внутренние монологи не менее понятны зрителю, чем те, которые он произносил. Но вот этот ураган мыслей неожиданно, за несколько тактов до конца музыки обрывается. Шаляпин выпрямился, вы видели его лицо и в эту секунду готовы были сами произнести за него слова Сальери: «Нет, не могу противиться я воле судьбы моей». Решение созрело. Вскоре музыка кончилась, Моцарт взглянул на Сальери. Как бы боясь быть понятым, боясь выдать свое решение, Шаляпин быстро переходил через всю сцену к креслу у камина и дальнейшие свои реплики пел, избегая прямо смотреть на Моцарта. И только тогда, когда Моцарт произносил: «Но божество мое проголодалось», – Шаляпин резко поворачивался к Моцарту, и, глядя ему прямо в глаза, подходя почти вплотную к нему, приглашал пообедать в трактире «Золотой лев». Моцарт соглашался, уходил, и только тогда мы слышали, как из души Сальери буквально вырывалось решение, о котором мы, зрители, давно уже подозревали. И здесь становилось очевидным, что совсем не обязательно человеку всегда говорить, чтобы быть понятым. Он может быть понятым и в молчании. Этот якобы простой переход артиста с одной стороны сценической площадки на другую и внимательное слушание музыки являются образцом самой совершенной по своей пластической выразительности мизансцены. В ее художественной ясности и простоте зрителям раскрывалось сложнейшее содержание духовной жизни Сальери.

Что же явилось столь впечатляющим в приведенном эпизоде из «Моцарта и Сальери»? Здесь воздействовал принцип, свойственный всякому подлинному художественно-полноценному сценическому созданию – отыскание яр-

кой подлинно-театральной, неповторимой формы, свойственной раскрытию данного произведения. Вспоминаются слова Вахтангова: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, нафантазировать». Для того, чтобы фантазия стала творчески питать режиссера, как и всякого художника, нужна любовь, горячая, искренняя любовь к теме, которую актер или режиссер давно вынашивал, любовно возвращал в своих мыслях. Подлинный художник всегда ищет предлогов рассказать людям о своем понимании жизни. Во всех жанрах искусства, а театрального в особенности, нужно уметь образно мыслить, ни в коем случае не ограничивая себя лишь логическим, умозрительным толкованием драматургического материала, часто засушивающим фантазию режиссера и актера.

Режиссер оперного спектакля всегда должен быть поэтичным, как поэтичен всегда композитор. Разбудить в себе «поэтическую взволнованность» – одно из важнейших условий творческого процесса в режиссуре. Поэтическая фантазия рождает у художника особое чувство подъема, приводящее к подлинно-творческому состоянию. По мысли Пушкина, «вдохновение – есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, соображению понятий, следственно, и объяснению оных». «Соображение понятий, следственно и объяснение оных» – особенно важно для многих случаев идейного и художественного переосмысления при постановке подавляющего большинства оперных произведений. Переосмыслить классическое произведение оперной драматургии отнюдь не значит тенденциозно приспособить данную оперу к условиям и запросам современности. Это было бы не переосмысливание, а вульгарное приспособленчество. Вопрос стоит о нахождении сверхзадачи произведения, автора и наконец самого режиссера. Конкретно, в творческой практике режиссера и актера, эта сверхзадача рождается у каждого по-своему: иной раз произвольно, неожиданно, а иной раз в итоге долгих размышлений. Но и в том, и в другом случае это всегда

естественное желание передать в искусстве то, чем живешь сегодня. «...Только тогда, когда ваша сверхзадача станет атмосферой всего вашего творчества, и вы будете находить постоянно новые задачи спектаклей, будете двигаться вместе с жизнью впереди и отрежете в себе навсегда возможность что-то фиксировать как штамп», – говорил К. С. Станиславский. Если режиссер отдает себе отчет в каждом конкретном случае, ради чего ставит он именно это, а не другое произведение, будь то современное или классическое, – ему не угрожает опасность соскользнуть на путь штампа.

Многие оперные образы должны быть в наше время пересмотрены, как и пересмотрена трактовка в целом. Возьмем, к примеру, оперу Пуччини «Чио-Чио-Сан». Как часто приходится и теперь видеть в постановке этой оперы превалирование внешнего рисунка над обрисовкой характеров и вскрытием взаимоотношений. Мы видим в таком спектакле и веера, и японский домик, и красивые кимоно. Сцена изобилует бесчисленным количеством «жизненных» ненужных деталей, усиливающих, очевидно по замыслу режиссеров, «экзотический» колорит Японии. Все эти чайники, трубки, японские столики и прочая бутафория, пестрые костюмы заслоняют главное – кипение истинных страстей и правдоподобие чувств. Целый ряд давно знакомых нам оперных образов несет на себе такой груз исполнительских и постановочных традиций и наслоений, что нам даже трудно представить их себе в первоначальном виде, в том виде, в каком они были задуманы автором. Примером могут служить образы Мельника и Князя в «Русалке» Даргомыжского. Как только актер, исполняющий партию Князя, начинает увлекаться абстрактно-лирическим пением, изображая абстрактного любовника, а актер, играющий Мельника, впадает в тон сварливого скопидома, готового продать Князю родную дочь, весь социальный конфликт снимается. Из этого примера следует, что не только переосмысление оперной классики, но и простое восстановление первоначального замысла композитора может привести к совершенно новой трактовке образов. А трактовка образов обуславливает идейную концепцию спектакля, точно так же,

как от идеи спектакля зависит трактовка образов. Но, перенося акцент на те или иные черты классических оперных образов, очень важно определить ту грань, за которой кончается переосмысление и начинается фальсификация – приспособленчество. Критерием в данном вопросе является прежде всего музыка. Поэтому оперный режиссер, желающий под новым углом зрения решать образы того или иного спектакля, должен быть вооружен не только политически и общекультурно, но и музыкально. Только единство метода режиссера и дирижера, их взаимный творческий контакт, может обеспечить приведение к одному знаменателю всех компонентов оперного спектакля. Этим единым методом, единой творческой платформой, на наш взгляд, может явиться творчески осмысленная система К. С. Станиславского, понимаемая не как догматический свод правил, а как творческое руководство к действию.

Содружество двух художников – дирижера и режиссера – должно быть обусловлено полнейшим совпадением их творческих устремлений. Представим себе драматический театр, в котором над каждым спектаклем работали бы два режиссера, причем на долю одного отводились бы мизансцены, а на долю другого – вся интонационно-речевая сторона. При этом один из них работал бы по системе Станиславского, а другой – в манере старой доброй романтической школы с ее абстрактно-приподнятыми эмоциями, нивелированными, лишенными конкретности чувствами. Нужно думать, что в результате такого «содружества» спектакль носил бы, очевидно, сугубо эклектический характер. А между тем, в опере такого рода метод работы раз и навсегда узаконен: дирижер устанавливает интонации, нюансы, темпы, а режиссер работает преимущественно над мизансценами. Такое механическое деление единого творческого процесса создания образов не только бессмысленно, но и практически неосуществимо. Сплошь и рядом дирижер вмешивается в функции режиссера и наоборот, что вызывает творческие конфликты: как только режиссер превышает свои полномочия и начинает, исходя из общего замысла спектакля, менять темпы и фразировку. В этих случаях режиссер неизбежно приходит в столкновение с

дирижером, имеющим свою концепцию, а то и просто традицию исполнения того или иного произведения. Часто режиссер требует от певца одних интонаций, обусловленных определенным душевным состоянием, а дирижер – других. Режиссер устанавливает те или иные мизансцены, а дирижера они не устраивают по чисто техническим соображениям, которые ему кажутся важнее художественных. Так, например, не каждый дирижер согласится с мизансценой первого квартета в «Евгении Онегине» в том виде, в каком он задуман Чайковским: за сценой Ольга и Татьяна поют свой дуэт, а на фоне его Ларина и Няня толкуют, вспоминая молодость. Многих дирижеров, как правило, не устраивает мизансцена, при которой две участницы квартета находятся на сцене, а две другие – за кулисами: гораздо спокойнее, когда все четыре исполнительницы сидят рядом и смотрят на дирижерскую палочку. То, что при этом теряется настроение старого уютного дворянского гнезда, что дуэт перестает служить фоном для беседы Лариной и Няни, что, наконец, от этого проигрывает образ Татьяны, экспозируемый слишком рано, дирижера все это мало трогает. Когда разногласия дирижера и режиссера касаются частных, непринципиальных вопросов, компромисс всегда, в конечном счете, удастся найти. Но когда столкновения происходят по коренным, решающим, существенным вопросам режиссерской экспозиции и дирижерского плана, в результате бывает сугубо эклектический спектакль. Такие существенные вопросы могут заключаться, например, в следующем: трактовать ли «Пиковую даму» как величайший шедевр оперного реализма, или придать ей налет мистической таинственности? Добиваться ли в «Свадьбе Фигаро», наряду с ажурностью моцартовских интонаций, живых, полнокровных диалогов, или плести из них, увлекаясь стилизацией, ажурное кружево в стиле музейных экспонатов и выхолостить из оперы все живое и близкое нам? Акцентировать ли в «Борисе Годунове» личную драму Бориса или трагедию народа? Очень плохо, когда режиссер, пришедший в оперный театр из драмы, не умеет разобраться в вопросах музыкальной драматургии той или иной оперы, но едва ли не хуже, когда дири-

жер, привыкший работать над отдельными нотами, тактами, фразами, не в состоянии осмыслить идейно-философское содержание оперы. Поскольку у дирижера и режиссера общие задачи, постольку и методы их решения должны быть одинаковы. Каждый музыкальный нюанс должен отражать душевное состояние и характер героев. Не может быть одинаковой ферматы у Кармен и у Хиври, несмотря на то, что обе партии меццо-сопрановые. Ленский не может петь так же, как Герцог из «Риголетто», хотя и ту, и другую партию исполняет лирический тенор. *Forte* у Грязного будет одно, у Жермона – другое, у Мазепы – третье. Колоратура у Снегурочки одного характера, у Лакмэ – совсем другого, у Розины – иного, чем у Лакмэ и т. д.

Не только режиссер, но и дирижер, следуя принципам К. С. Станиславского, должен добиваться от каждого оперного актера, а в условиях консерватории – от каждого студента максимума характерности. Известная доля характерности имеется в каждой партии и у каждого исполнителя. Нужно стараться её всячески развивать, а не считать, как говорил Станиславский, что характерность – это привилегия «определенного тенорового амплуа». Творческий разброд в постановке оперного спектакля усиливается тем обстоятельством, что оперный театр – сложная федерация целого ряда художественных автономных цехов, возглавляемых своими художественными руководителями. Каждый из них имеет свою творческую платформу (чаще всего отсутствие творческой платформы заменяется наличием укоренившихся традиций), а все вместе порой действуют, подобно Лебедю, Раку и Щуке. Нередко приходится видеть спектакли, в которых балет, поставленный талантливо и интересно, тем не менее «вылезает» из общего контекста спектакля. Хор поет с идеальной чистотой, выразительным *pianissimo* и пр., но вне всякого образа, оркестр играет прекрасно по слаженности, но не с теми нюансами, которые нужны для раскрытия общего замысла спектакля. Общий, всем понятный творческий язык будет найден только тогда, когда в условиях обучения в консерватории, а затем в условиях театра все участники и руководители опер-

ного спектакля – солисты, хор, балет, оркестр, дирижеры, режиссеры, концертмейстеры, балетмейстеры и хормейстеры – овладеют единой творческой, позволяющей правильно трактовать музыкальное произведение, системой. Этой системой может и должно явиться наследие К.С. Станиславского, умело применяемое к музыкальной драматургии, помогающее выявить идейный смысл музыки, расшифровать заключающееся в ней действие, сущность того или иного лейтмотива, конкретизировать эмоциональное и смысловое содержание каждой музыкальной фразы, проанализировать музыкальные образы в целом и в их отдельных чертах, приводя к общему знаменателю все слагаемые такого сложного явления, каким является оперный спектакль. Перед режиссурой советского оперного театра, как и перед педагогами в условиях консерваторского обучения, стоят неотложные проблемы, требующие своего творческого разрешения:

1. Воплощение на сцене живых и ярких образов – героев полноценных оперных произведений, которые должны быть созданы нашими композиторами.

2. Переосмысление всей классической оперной литературы с помощью творческого использования наследия К. С. Станиславского.

3. Пересмотр идейной концепции взглядов на ставшие каноническими оперные образы.

4. Установление единого творческого метода в работе над спектаклями дирижера, режиссера, певца-актера, балетмейстера, концертмейстера, хормейстера.

Киев, декабрь 1958 г.

*Матеріал до друку підготувала
В. Г. Антонюк*