В. Ю. Богатырев

РЕЖИССУРА В ОПЕРЕ И ПСИХОТЕХНИКА ПЕВЦА

Автор рассматривает вопросы теории и практики оперного театра. В анализе проблематики вопроса использованы материалы и данные театроведения, музыкознания, культурологии. Особое внимание уделяется самой возможности трансформации оперного канона современной режиссурой через анализ психотехники певца-актера в опере.

V. Bogatyryov

STAGE DIRECTION IN OPERA AND PSYCHOTECHNICS OF A SINGER

Problems of theory and practice of opera theatre are placed for consideration in the article. The analysis of the research subject involves materials on culturology, theatre and music study. Special attention is paid to possibilities of transformation of the opera canon by the contemporary stage direction through the analysis of psychotechnics of an actor in opera.

Нужно соответствие драматического и вокально-музыкального искусства[1].
К. С. Станиславский

Мы живем в эпоху очередного реформирования оперного искусства. Парадокс заключается в том, что впервые роль реформатора достается не создателям партитуры спектакля, –композитору или драматургу, но ее интерпретатору – режиссеру. «Интересно, что в истории оперы ее эстетика определялась сначала ее создателями-композиторами, потом певцами, в романтической опере снова «главным человеком» становится композитор. Первая половина XX в. стала временем великих дирижеров. С середины столетия главным становиться режиссер. Я не знаю, как долго это продлиться, и может быть через двадцать или пятьдесят лет опера станет театром «Кабуки». Интересно, что то одна, то другая группа людей вдруг становится самой важной и значимой в оперном театре»[2].

Очевидно, что такое положение обусловлено синтетичностью оперного искусства и находится в зависимости от скорости развития той или иной составляющей феномена оперы, от социальной значимости и репрезентативности их роли в общекультурном контексте.

Времена, когда пришедший в начале прошлого века на Мариинскую сцену «В. Э. Мейерхольд казался “чумой”, заразой для театра, ... чуть ли не негодяем, взрывающем старые, многолетние, консервативные устои оперного театра»[3] давно канули в Лету. Сегодня именно фигура режиссера является главным действующим лицом в опере.

И не только потому, что «Все искусства, присутствующие на сцене синтетического театра, должны одновременно сообщать зрителям сходные мысли и чувства. Музыкальный ритм обязан находиться в гармонии с ритмом речи, пластикой актеров, красками и линиями декораций и костюмов, переменой освещения»[4]. В опере существует и дирижер, и певец, чье сценическое творчество является главной загадкой и проблемой этого вида театра.

Вероятно, сегодняшний интерес к режиссеру продиктован самой попыткой реформы мира оперы. Он принадлежит к миру драмы, а не музыки. Реформа же в опере это всегда возвращение от музыкальной стихии к канону театра. Отмечая различия в музыкальной эстетике оперы, обусловленной разностью исторического и культурного контекста, хотелось бы обратить внимание на следующую характерную особенность: всякий раз реформирование оперы, будь то «Флорентийская Камерата», творчество Глюка, Вагнера или Даргомыжского начинались с возвращения к драматической поэзии (слову). И всякий раз этим новациям предшествует «царство мелодии»: реформе Круга Барди – искусство полифонии, Глюку – всесилие эстетики opera-seria, Вагнеру или русской музыкальной драме – итальянские влияния. Таким образом, *формулой от драматической поэзии к мелодии и опять к драме* можно описать развитие вокальной эстетики спектакля. «В начале было слово» – этот аргумент в пользу первичности слова в музыке и красив и основателен.

Вероятно, именно в непрестанном движении от драмы к музыке, от мелодической простоты к виртуозности, от полюса к полюсу и заключается принцип развития и существования вокальной традиции. Причем, *если движение от простоты и ясности, от*

«драмы на музыке» к изощренной виртуозности мелодии идет долго и постепенно, то возвращение к мелодекламации всегда носит революционный, стремительный характер.

Итак, режиссура это «изобретение» драматического театра. В условиях, когда репертуар «большой оперы» окончательно сложился и справедливо воспринимается нами как классический текст, образцовый и незыблемый, столь необходимую и давно назревшую для эволюции оперного театра реформу может претворить в жизнь только режиссер.

Подходы драматической и музыкальной режиссуры к оперному спектаклю различны, а иногда и противоположны: «Настоящий драматический режиссер, приходя в оперу, исходит прежде всего из своего чувства драмы, а не из своего чувства музыки. Если он исходит из музыки, т. е. из того же, из чего и оперный режиссер, то он просто не нужен. Для этого вторые и существуют: они знают, что есть музыкальная партитура и она главная. Они читают партитуру и из нее извлекают свою режиссерскую концепцию. Драматический режиссер, приходя в оперу, поступает не так. За это их клянут, побивают каменьями и так далее и так далее, но они поступают не так»[5].

В первой половине XX в. Станиславский утверждал: «Что если драматические режиссеры делают оперные спектакли, это говорит только о том, что оперных режиссеров совсем еще нет. Когда драматический режиссер устраивает из оперы музыкальную драму ... нет, не музыкальную драму, а драму под музыку, это уже кажется достижением, а по делу говоря, тут ни драмы, ни музыки»[6].

В начале XXI в. на вопрос: *«Не кажется ли вам, что сегодняшнее положение в оперной режиссуре, когда спектакли в лучших театрах России ставят преимущественно драматические режиссеры, обусловлено отсутствием отечественной школы музыкальной режиссуры?* – Г. П. Вишневская ответила: «Покровский один. Уже долгие десятилетия и никого рядом нет»[7]. Не смогла перечислить оперных режиссеров, работающих в России, и Е. В. Образцова. То есть, говоря об экспансии драматической режиссуры с мир оперы, мы не можем не признать, что сегодня положение школы музыкальной режиссуры в России плачевно. Практически отсутствуют яркие имена, интересные спектакли. В начале XXI в. существование музыкальной режиссуры скорее есть факт истории оперы, имеющий свои теоретические обоснования.

Уходит в прошлое и острота полемики между режиссурой, исповедующей примат партитуры и концептуальная, авторская, драматическая традиция. В определении Б. Покровского: «Оперная театральность – театральность особого рода, продиктованная музыкальным образом, и несостоятельная без музыки, специфичность театральности драматического театра противопоказана опере»[8].

Вынося за скобки теряющий с каждым театральным сезоном свою актуальность спор, мы зададим вопрос: для чего зритель идет в оперу, и зачем он идет в драму, на балет?

Пластическое искусство дарит зрителю наслаждение формой, соединения визуального и слухового рядов. В пластических искусствах тело человека совершенный инструмент, способный выразить эмоцию и мысль через соответствия или взаимодействие пластики и музыки. Опера – это музыкальная стихия, в которой мелодия становится словом. В этом виде театрального искусства взаимодействуют музыка, драма и пластика. Но почему один зритель идет в оперу, а другой на балет? Вынесем за скобки праздное любопытство публичного действия, присущее всякому зрителю, и попробуем вычленить главное, векторное направление, побудившее его купить билет в театр. Вероятно, в первом побеждает желание слушать, а во втором смотреть.

Когда зритель идет на спектакль классического репертуара в драматическом театре, он ищет сопричастности жизни человеческого духа, он приходит думать или сопереживать. Именно драматическое искусство подарило театроведению термин *сверх-*

задача: «Главное, как пьеса звучит сегодня и во имя чего ставится это произведение»[9]. В феномене сверхзадачи, присущем драматическому искусству, заключены и следствия: социальная значимость этого вида театрального искусства, работающего в мире идей, исследующего его как некий конфликт.

Репертуар «большой оперы» крайне консервативен и аргументами в пользу постановки чаще служат мотивации музыкального ряда. Драматического режиссера это вряд ли устроит: «Сегодня в России, в отличие от остальных мировых оперных центров, опера меньше всего находится в интеллектуальном поле. Грустно, но мало кто сегодня воспринимает оперу как содержательное искусство. Сегодня зритель, который смотрит любой современный спектакль драматического театра, приходя в оперу, внутренне переключается, выходит на какой-то другой канал восприятия, на иной код – все остальное мешает такому зрителю. Всякая содержательность публикой отторгается. Очень часто с этим сталкиваюсь»[10]. Драма, как правило, настаивает на том, что присутствие вербальной составляющей в феномене оперы определяет и сверхзадачу оперного искусства.

Для того чтобы допустить возможность художественного восприятия спектакля для зрителя *иным кодом*, необходим универсальный талант Мейерхольда: «В центре музыкальной драмы, во втором акте, длинный дуэт Тристана и Изольды, весь построенный на отношениях героев ко Дню как символу действительности, лежащей в мире позитивного, и Ночи как символу жизни иррациональной. Гениально построенная музыка погружает слушателя в тот мир грез, где немыслима никакая мозговая работа»[11]. Описывая фрагмент музыкальной драмы Вагнера, режиссер безошибочно определяет метафорическую природу оперной выразительности.

Постижение музыкальной образности, заключенной в партитуре спектакля являет собой процесс некоего декодирования, постижения ее идеальной сущности. И как предмет синтеза музыки (искусства) и драматической поэзии (литературы) логический метод, аналитический подход, тот самый действенный анализ драмы пусть и важнейшая, но все же лишь часть феномена, рождаемого в соединении разных искусств. Само отношение публики к предпринимаемой современной режиссурой попытки интеллектуальной актуализации оперного наследия указывает на существующие отличия в природе оперы.

Для публики, пришедшей на оперу, метод ее визуализации, т. е. превращение средствами оперного театра музыкальной партитуры в спектакль, не столь значим. Спектакль интересен или оставляет равнодушным. Для певца-актера, напротив, первостепенное значение имеет принцип, лежащий в основании прочтения партитуры.

Музыка всегда сильнее актера: если она говорит «грустно», попробуйте быть веселым; если ее темп presto и если вы сами поете «очень скоро», попытайтесь задать сценический ритм в рапиде. Не случайно самым надежным средством «погружения в обстоятельства времени и места» в драматическом искусстве было и всегда будет использование музыки или некоего звукоряда, сиюминутно и безотказно помещающих и актера, и зрителей в атмосферу происходящего.

Другим важнейшим фактором, определяющим психофизическое состояние певца-актера на сцене, является не только необходимость вокализировать, – поют и в драме, и в музыкальных спектаклях всех жанров. Феноменальным, т. е. отличным от остальных сценических искусств, условием существований актера в опере является само существование голоса-инструмента, сохраняющего в себе идеи преобразованной природы, идеалы классицистского искусства. Поэтому-то и рождаемый музыкой визуальный ряд «большой оперы» во многом предполагает существование вокалиста в эстетике «прежнего» театра.

Пуссен, во многом обосновавший идеи классицизма для изящных искусств, рабо-

тает над композицией своих картин при помощи макета, имитирующего коробку театральной сцены: здесь есть кулисы и рампа. Художник ищет идеальное расположение персонажей и их освещение, чистота формы должна была говорить зрителю об идеале Природы в древнегреческом ее понимании. Мимика лиц не имеет большого значения, чувства героев передаются в основном при помощи пластики. Очевидно, что театр XVII в. решал те же задачи.

Природа жеста у актера классического театра репрезентативна, а не психологична в своей природе: «Сценическая практика со временем выработала целую серию условных жестов, передающих различные человеческие страсти. В канонизированном жесте фиксировался непосредственный порыв, получающий неизменную классическую форму: удивление – руки изогнуты в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; отвращение – голова повернута направо, руки подняты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба – руки сомкнуты»[12].

Представляется, что *склонность оперного актера к широкому, утрированному и типизированному жесту, это не только и не столько недостаток его театрального образования или неизбежная иллюстративность, возникающая в условиях масштабов оперного театра. В музыке Моцарта, Глюка, Верди заключены принципы выражения театральных чувств прежней эстетики театра.*

Другим важнейшим условием, противоречащим бытовой эстетике сценического искусства наших дней, является особый накал сценических положений в опере и необходимость пропускать эмоции огромной силы через психику и физику певца-актера.

Не случайно Станиславский четко определяет цели и задачи оперной режиссуры в своей статье «Законы оперного спектакля»: «Обновление оперных постановок должно исходить из музыки произведения. Задачей оперного режиссера является услышать в звуковой картине *заключенное в музыке действие* и превратить эту звуковую картину в драматическую, т. е. в *зрительную*»[13]. Этот путь кажется единственно возможным для оперного певца-актера.

Признав за партитурой спектакля качества, отличающие ее от поэтического текста, интерпретируемого в драматическом театре, Станиславский не предложил певцу-актеру сколько-нибудь отличных от драмы методов овладения ролью. Для него воспитание певца-актера и работа с ним неразрывно связана с Системой, с *разложением творческого процесса на элементы*. Здесь уместно вспомнить вынесенное в один из эпиграфов книги высказывание Н. В. Демидова о неделимости такого процесса, приобретающего в синтетическом искусстве оперы особое значение.

Априорно существующая в звуковом пространстве классическая основа оперной эстетики канонична, а следовательно, имеет жестко организованную форму и структуру. В то же время другая часть оперной роли – ее визуальное выражение способно мимикрировать или реально трансформироваться. Логично предположить, что размышляя о принципах взаимодействия, взаимовлияния, синтеза драмы и музыки в структуре оперной роли или в психотехнике актера необходимо учитывать неоднородность, своеобразную эклектичность элементов, формирующих феномен оперного искусства во всей широте его проявлений.

Слитые воедино слово и музыка воплощаются вокальными средствами, возникает синтез психофизиологического по своей природе процесса пения и музыкальной партитуры роли, зафиксированной нотно-поэтическим текстом. Следовательно, применительно к синтетической природе оперы всякое *расчленение* опасно, Н. В. Демидов предположил, что это стало существенной ошибкой и в воспитании актера драмы «по Станиславскому»: «мы рассудочным расчленением неделимого процесса убили самое главное: непосредственность жизни на сцене, т. е. убили творческий процесс»[14].

Идеальным, а потому вряд ли возможным сегодня, вероятно, следует в очеред-

ной раз признать подход М. Чехова. На этот раз к оперной режиссуре: «Сергей Васильевич (Рахманинов. – *В. Ю.*) ехал однажды к Е. И. Сомову из Нью-Йорка в Риджфильд. Я ехал туда же. Сергей Васильевич предложил мне отправиться с ним. По дороге я, использовав счастливый для себя случай, задал ему ряд вопросов о том, как следует ставить оперу. (Я готовился к постановке «Сорочинской ярмарки» в Нью-Йорке.) Он отвечал терпеливо, ясно и открыл мне очень много важных секретов. Объяснил, в чем тайна актера-певца. Растолковал технику творчества «Феди» (Шаляпина). Говорил о возможных ошибках режиссера, из драмы пришедшего в оперу, и о том, как их избежать. Разъяснил, что можно и чего нельзя требовать (в смысле игры) от актера *поющего*. Как сделать, чтобы певец (вот как Федя) не смотрел без нужды на дирижера. Что дирижер вправе требовать от режиссера и от чего он может легко отказаться. Что значит двигаться в *ритме* и что значит в *метре*, словом, теоретически он в течение часа с минутами поставил всю оперу»[15].

Михаил Чехов воспользовался советами композитора, но, к сожалению, не записал подробно «разбор» техники оперной режиссуры, сформулированной С. Рахманиновым. Это тем более досадно, что после премьеры композитор очень хвалил постановку, «забыв, что она – *отчасти его*»[16]. Вспомним и Станиславского, отмечавшего, что «Еще лучше я стал понимать все духовные ценности, скрытые в музыке, после моих занятий с дирижером Большого театра Н. С. Голованом, который прекрасно чувствует человеческую психологию в музыке»[17].

Дирижеры в опере, т. е. музыканты, воспринимающие и понимающие этот вид театра как музыку, иллюстрируемую, а не рождаемую визуальным рядом сценических решений, как правило, настаивают на вторичности происходящего на сцене. «Для раскрытия истинного действия музыкальной драмы и ее внутренней динамики нередко необходимы лишь в высшей степени лаконичные сценические комментарии»[18]. То есть для человека, способного *услышать* драму, сценическое воплощение музыкальной партитуры – само создание театрального спектакля лишь *необходимый комментарий*.

Для режиссуры прошлого, XX в., ориентированной на следование партитуре, «Звучание музыки остается главным средством воздействия на зрителя. Задача режиссера – вовлечь зрителя в слушание музыки... если режиссер отвлечет зрителя действием или чем-то другим на сцене..., значит, он отвлечет от главного в оперном спектакле»[19].

Каким образом можно примирить установки драматической режиссуры и видообразующей доминанты музыки в условиях оперной реформы начала XXI столетия? Вероятно, что лишь *объединение навыков драматического режиссера и действительное, т. е. приводящее к действию, признание объектом сценического воплощения в опере партитуры спектакля является методом идеального соответствия природе, целям и специфике оперного спектакля*. «Оперы, которые я в своей жизни видел и которые, как мне кажется, были состоятельны, они на меня производили сценической своей ипостасью огромное, невероятное впечатление; мне казалось, что это некие идеальные произведения искусства. Такими они и должны быть»[20].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1959. – Т. 6. – С. 216.

[2] Парадоксальное дыхание оперы // Мариинский театр. – № 5–6.

[3] *Шкафер В.* Сорок лет на сцене русской оперы. – Л., 1936. – С. 217.

[4] *Комиссаржевский Ф.* Я и театр. – М., 1999. – С. 191.

[5] Психотехника актера музыкального театра. – СПб., 2006. – С. 14.

[6] *Ласкина М. Н.* Забытое имя: из архива Н. В. Демидова // Как рождаются актеры. – СПб., 2001. – С. 161.

[7] Парадоксальное дыхание оперы //Мариинский театр. – № 5–6.
[8] *Покровский Б.* Об оперной режиссуре. – М., 1973. – С. 120.
[9] *Товстоногов. Г.* Беседы с коллегами. – М., 1988. – С. 48.
[10] Парадоксальное дыхание оперы // Мариинский театр. – № 5–6.
[11] *Мейерхольд В.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. – М., 1968. – Ч. 1. – С. 199.
[12] *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. – М.; Л., 1941. – С. 347.
[13] *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1959. – Т. 6. – С. 320.
[14] *Ласкина М.* Забытое имя. Из архива Н. В. Демидова // Как рождаются актеры. – СПб., 2001. – С. 153.
[15] *Чехов М.* Путь актера. – М., 2003. – С. 205.
[16] Там же.
[17] Станиславский – реформатор оперного искусства. – М., 1988. – С. 25.
[18] *Пазовский А.* Записки дирижера. – М., 1966. – С. 520.
[19] *Покровский Б.* Об оперной режиссуре. – М., 1973. – С. 28.
[20] Парадоксальное дыхание оперы // Мариинский театр. – № 5–6.