

ДЕЙСТВЕННАЯ ИНТОНАЦИЯ КАК МЕХАНИЗМ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО РЕШЕНИЯ

*Работа представлена кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российской академии театрального искусства – ГИТИС.
Научный руководитель – народный артист России, профессор Д. А. Бертман*

В статье делается попытка сформировать теоретические основы современной оперной режиссуры. В соответствии с теорией коммуникации рассматривая оперный спектакль прежде всего как информационный акт, обращенный к слушателю, автор пытается обосновать понятия «действенная интонация» как метод анализа оперной партитуры и «ритмо-интонация» как способ воплощения оперного спектакля.

The author of the article makes an attempt to form theoretical grounds for the modern opera direction. Opera performance is considered according to the communication theory as an informational act applied to the listener. The author proves the notion «efficient intonation» to be the method of opera score analysis and the notion «rhythmic intonation» to be the way of opera performance realisation.

Известное выражение Б. Асафьева: «Сердце музыки – живая интонация – слышит эпоху как дыхание эмоций»¹ – можно, на наш взгляд, положить в основу методики современной оперной режиссуры. Свойство интонации фиксировать отношение к высказыванию с целью диагностики общего тона духовной культуры того или иного сообщества может быть использовано для интерпретации оперного произведения, если само оперное произведение рассматривать как информационное сообщение, акт коммуникации со зрительным залом.

Любой вид искусства всей совокупностью своих выразительных средств добивается выражения эмоционального состояния. В этом смысле и балет, и живопись, и архитектура, различные синтетические виды искусства используют интонацию для углубления выражения смысловых значений, иначе говоря, именно как определенный информационный акт, сообщение. Используя интонационный анализ, возможно, на наш взгляд, диагностировать отношение к жизни, к общественным явлениям у сообщества и индивидов в тот или иной исто-

рический период. То есть интонация может быть рассмотрена не только как принадлежность отдельного высказывания, но и как существенная черта, характеризующая общественное и индивидуальное сознание.

Есть глубокое соответствие между пониманием интонации как средства фонетической организации речи, способа выражения эмоционального отношения к высказыванию и специфической организацией музыкальных звуков. Можно предположить, что музыкальная интонация тоже есть своеобразное информационное (эмоциональное) сообщение, только посредством определенным образом организованных звуков. Так же как слово, музыкальная интонация, не имея точно определенного конкретного смысла, тем не менее формирует своеобразный «интонационный словарь» как совокупности интонацией, применяемых каким-либо композитором, группой композиторов, а шире – бытующий в определенное историческое время.

Письменный текст (а партитура – это тоже письменный текст) принято считать беззвучным. Но точно так же, как в речи, в

музыкальной партитуре при молчаливом чтении некоторые чисто интонационные моменты «звучат» в воображении. Фразовые ударения, расставленные в речи (и в мелодии) определенным образом в соответствии со смыслом высказывания, «слышны», как «слышны» и синтаксические паузы, и интонационные завершенности и незавершенности сообщения, вопросительные и утвердительные окраски и т. д. Как от их «звучания» зависит смысл речевого высказывания, так же «звучит» и партитура; т. е. то «добавочное» значение, которое нельзя выразить основными средствами языка (в том числе и музыкального), выражается дополнительными, интонационными средствами. В музыке интонационный анализ, таким образом, является средством объективного исследования информации, заложенной в музыкальном тексте, поскольку способность человека обобщенно воспринимать образы распространяется не только на зрительные, но и на слуховые представления.

Учение о музыкальной интонации как о носителе музыкального смысла кристаллизуется на протяжении XIX–XX столетий в западноевропейском и русском музыкознании. Интерес к этой проблеме возник в связи с наблюдаемой в этот период своеобразной утратой коммуникации слушателя с музыкальным произведением, которая все отчетливее стала наблюдаться с конца XIX – начала XX в. Более «экономные» эмоциональные реакции публики конца XIX – начала XX в. пришли в противоречие с тем, что Б. Ярустовский называл наибольшей спецификой оперы, существенно отличающей оперное действие от собственно драматического: принцип симфонизма, «крупного штриха»². Музыкальная природа оперы диктует несколько преувеличенные эмоциональные реакции героев, присутствующие в драматическом искусстве исключительно трагедии. Между тем зритель примерно с середины XIX в. неумолимо требовал более демократических, нежели траге-

дия, «форм подачи» художественной информации, что повлекло за собой своеобразное «разложение» жанра оперного искусства в его подлинной целостности: на смену героико-монументальным формам стали приходиться формы оперетты, затем – мюзикла.

Для того чтобы не утратить оперу как вид искусства, чтобы опера не превратилась в «музейный факт» и не осталась «искусством для ценителей», начался процесс пересмотра постановочных основ оперного искусства: появление режиссера, как единого координатора замысла драматурга, художника и актера, попытки реформы оперного искусства (реформа МХАТ, Оперная студия К. С. Станиславского) с точки зрения достижений режиссуры в драматическом.

Теоретические основы понятия «музыкальная интонация» были сформулированы Б. Асафьевым. Обобщая и закрепляя опыт оперных исполнителей (в частности, Ф. Шаляпина), опираясь на теорию коммуникации, активно развиваемую в этот период М. Бахтиным и Л. Выготским³, проводя параллели между музыкальной и вербальной речью, Б. Асафьев сформировал понимание того, что как в речи, так и в музыке всегда содержится определенный тонус звучания – гнев, ласка, привет, ужас. Он называл эту способность речи и музыки «речью чувства». В частности, говоря о П. Чайковском, Б. Асафьев утверждает, «что вся его музыкальная речь основывается не на надуманных сочетаниях звуков, а на интонациях, воспринятых им в жизни...»⁴. Анализируя смысловой «словарь» П. Чайковского, Б. Асафьев выдвигает новое определение интонации, называя это понятие «эмоционально осмысленным, одушевленным звукорядом»⁵.

В предисловии работы «Глинка» Б. Асафьев дает уточняющее определение интонации: она есть не что иное, как «...вид общения и передачи чувства и музыкальных закономерностей человеческой речи и говора»⁶. Иначе говоря, композитор являет-

ся первичным интонатором, и из его индивидуального «интонационного словаря» черпается материал для создания типических характеров в опере.

Существование определенного набора знакомых интонаций, составляющих своеобразный «интонационный словарь эпохи», из которого композитор «отбирает» наиболее типичные ассоциативные звуко-сочетания, играет очень важную роль не только в процессе создания музыкального произведения, но и в процессе его восприятия. «Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и в симфоническом, и в романсовом творчестве некую сумму символических интонаций (звуко-комплексов). Эти интонации возникают в постоянстве созвучания с поэтическими образами и идеями, или с конкретными ощущениями (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, т. е. во взаимном сопутствовании. Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике. Звуковой образ – интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, вызывает сопутствующие ему представления. И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями – изучение, анализ и своего рода семантика проявлений музыкальной семантики были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными»⁷. То есть интонация – это некий устойчивый комплекс «звукообразов», ассоциаций, закрепленных человеческим опытом в ту или иную эпоху. Композитор чутким слухом отслеживает эти наиболее устойчивые «звукообразы» и музыкально воплощает их в партитуре. Посредством этого композитору удается воссоздать психологические типы, а на их основе индивидуально-портретные, неповторимые характеристики своих героев. Поэтому путем анализа заложенной в партитуру интонации можно схватить

особенности и стиль не только самого композитора, но и его времени в целом. Из этого вытекает логический вывод, что режиссер – это своеобразный интонационный интерпретатор интонационного (драматургического) ряда музыки композитора.

Однако какие-то из зон «звукового фона» эпохи в другом историческом периоде «гаснут», вызывая меньше знакомых слуховых ассоциаций, а какие-то становятся более актуальными. Причиной этого является усиление соответственных зон социальной психологии. Каких именно, это вопрос всякий раз конкретного времени (социальной структуры общества, господствующих этических и моральных установок и пр.). Одни из эпох выводят на авансцену первичные жанры, насыщенные устремленностью и порывом, в других преобладают бережные медитативные погружения, а третьи тяготеют к иронии и скептическому самоанализу. Семантические акценты бытующих ассоциаций и интонационных пластов как бы пульсируют, они словно смещаются в эмоционально-образном спектре восприятия.

Таким образом, предметом режиссерского анализа партитуры должна стать как «историческая», заложенная в партитуру интонация, так и отличное знание ассоциативного звукового фона современного ему общественного сознания. А затем следует *так* прочесть партитуру оперы, чтобы выделить в ней наиболее «созвучные» его эпохе интонационные ряды и акцентировать их, «приглушив» те, что для данного времени не являются актуальными. Иначе говоря, выделить из партитуры именно те интонационные ряды, именно те звукообразные ассоциации, которые окажутся актуальными для зрителя-слушателя сегодня и смогут *воздействовать* на современную публику, донося до нее смысл драматургии, заложенный в музыкальный ряд произведения. Таким образом, понятие «действенной интонации» становится важным профессиональным инструментом *анализа* партитуры

ры. А функционирующим постановочным принципом является метафорическое сближение интонационных исторических структур исполняемой оперы и интонационными структурами современности.

Однако в современном мире, основанном на *визуальности восприятия*, одного собственно речевого или собственно музыкального интонирования становится мало. Зритель сегодня, до конца «не смыкаясь» с исторической интонацией музыкальной характеристики персонажа, неумолимо требует «визуальной расшифровки», своеобразного «визуального перевода».

«Слово и зрительный образ в опере выполняют роль своего рода канала связи между эмоциональным опытом людей и его музыкальным отражением. Рождающая оперный образ реальность выступает в форме “условий бытования”, “социальной предназначенности” и т. п. Объединяет их то, что все они есть не что иное, как устойчивое, исторически долговременное повторение неких жизненных ситуаций, которые обрастают столь же прочными эмоционально-образными блоками. А блоки эти нематериальные, как и всякая грань духовного опыта, нуждаются в своем закреплении через жест, слово, интонацию». Иными словами, жизнь формирует не только музыкальный интонационный фонд, но и *словесно-ритмический* и *визуально-ритмический*, и нельзя не признать, что он очень мощно воздействует на музыку. Этот фонд переживаний, чувств, эмоциональных откликов, психологических реакций опирается на принятые в каждое конкретное время вполне объективные реалии жизни. И в свою очередь, постоянно влияет на первоначальное образное мышление людей, на складывание в них первоэлементов творческого сознания. Его можно было бы назвать «бытующим первичным эмоционально-образным фондом эпохи»⁸. Таким образом, связующим звеном между «интонацией» партитуры (драматургией музыки) и ее визуализацией – одним из актуаль-

ных путей сближения с современным интонационным фондом – становится понятие «ритмо-интонация», так же разработанное Б. Асафьевым. Именно оно акцентирует внимание не только на художественно-смысловой (интонационной) стороне музыкального произведения, но и на его визуальной выразительности в их органической взаимосвязи. Важно подчеркнуть, что Б. Асафьев указывает на непосредственную связь ритмо-интонации с *пластическим опытом* человека, определяя музыку не только как «искусство интонируемого смысла», но и как «искусство слухомоторных впечатлений»⁹.

Действительно, движение в музыке, или, говоря иначе, ритмо-временной процесс, организующий музыкальную образность, существует не внутри интонации, как подчиненный, а в нерасторжимом единстве с ней и изначально заложен композитором в партитуру. Это органика восприятия – композитор «слышит» движение и выражает его в нотных знаках, фиксирующих определенный ритм. Исследуя ритмо-интонационные комплексы в произведениях музыкального искусства, В. Суханцева пишет, что ритм, отражающий процесс движения музыки, есть категория конструктивно-процессуальная, обеспечивающая целостность художественно-образной системы того или иного произведения¹⁰. Сама интонация – категория прежде всего содержательная, обобщающая смысловые и социальные характеристики его художественно-образной системы, способ вскрытия драматургии музыки. Ритмо-интонация – это способ визуализации этого сообщения залу. Именно в этом секрет процесса взаимодействия ритма и интонации, которые в своем синтезе обретают иные качества.

Соответственно, задачей современного оперного режиссера становится не только «услышать» интонационное «сообщение», заложенное в партитуру композитором, но «услышать» (и, соответственно, воплотить) заложенное в музыку движение.

Именно поэтому наиболее яркие примеры современной коммуникации зрителя с оперным произведением связаны с именами режиссеров и дирижеров, практикующих при подготовке оперного произведения в работе с актерами не только тщательную проработку «действенной интонации» всей оперы и каждой роли в частности, но и воспроизведение ее методом «ритмо-интонации». Это значит, что в процессе воплощения оперного произведения участвует актуальный для современного восприя-

тия смысловой жест и мизансценирование, дополняющее и вскрывающее, визуализирующее современное прочтение партитуры.

Поддержанное грамотно «вычитанной» из партитуры «действенной интонации» визуальной структурой, корректное их метафорическое сближение с современностью, дает адекватный и музыкальной драматургии, и современному зрительскому восприятию художественный образ, который «облегчает» современному зрителю коммуникацию с оперным произведением.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: Издательство академии наук СССР, 1952. Т. 1. С. 90.

² Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / Под общей ред. Б. М. Ярустовского. М., 1965. С. 160.

³ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979; *Выготский Л. С.* Мышление и речь. М., 1934. Т. 2. С. 5–361.

⁴ *Асафьев Б. В.* О музыке Чайковского. М., 1972. С. 28.

⁵ Там же. С. 100.

⁶ *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: Издательство академии наук СССР, 1952. Т. 1. С. 59.

⁷ Там же. С. 98.

⁸ Там же. С. 208.

⁹ Там же. С. 208.

¹⁰ *Суханцева В. К.* Категория времени в музыкальной культуре. К., 1990. С. 153.