

**СПЕЦИФИКА ДЕЙСТВЕННОЙ ИНТОНАЦИИ
КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ:
ОПЫТ Б. ПОКРОВСКОГО**

*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, опираясь на современную теорию информации. С этой точки зрения оперный спектакль является прежде всего информационным актом (смысловым высказыванием), обращенным к слушателю. При этом интонация этого высказывания должна иметь эмоциональный отклик в зрительном зале, апеллировать к личному опыту слушателя, иначе оперный спектакль утрачивает коммуникацию с залом.

На примере режиссуры Б. Покровского рассматривается, каким образом «действенная интонация» как метод анализа оперной партитуры и «ритмо-интонация» как способ воплощения оперного спектакля внимают противоречие между «исторической» структурой оперного произведения и современным мироощущением зрителя.

The author of the article makes an attempt to form theoretical bases of the modern opera direction on the ground of the modern theory of information. From this point of view opera performance is, first of all, an information act (a semantic statement) turned to the listener; otherwise opera performance loses communication with the audience.

Basing on the example of B. Pokrovsky's direction, the author considers how the «effective intonation» as a method of analysis of an opera score and «rhythmic intonation» as a way of embodiment of an opera performance follow the contradiction between a «historical» structure of an opera work and the modern attitude of the spectator.

Каждое время дает возможность вскрыть в опере новые глубинные пласты, потому что, как справедливо считает Б. Покровский – выдающийся оперный режиссер XX века, классика – русская, западная, советская – неисчерпаема. Количество созданных им спектаклей огромно, и все они во взаимодействии дают картину не только его индивидуального типа мышления, но и демонстрируют работающий на практике и дающий качественный результат метод «действенной интонации»

Не секрет, что для современного восприятия характерна смена самого *типа культуры*: решающее значение приобретает информационная революция: информатизация, компьютеризация, медиатизация пространства культуры; экранная, аудиовизуальная культура, что оформило современный тип культуры как визуальный.

Все эти факторы не могут не отражаться на восприятии традиционных форм искусства, одной из которых, в частности, является опера. Таким образом, игнорирование режиссерской методологией теории информации, логически осмысливающей происходящие в XX–XXI вв. социальные процессы, приводит к постепенному разрыву коммуникации зрительного зала с оперными произведениями. Решая задачу возврата зрителя в оперный зал, продолжения жизни оперы, современный оперный режиссер не может более игнорировать того, что новые идеи теории информации позволяют в новом ракурсе рассмотреть особую форму человеческого мышления и общественного сознания, каковой является музыка¹,

а также помочь сформировать действенные инструменты режиссерской профессии (и исполнительства в целом) по восстановлению коммуникации оперного искусства с зрительным залом.

В основе этого подхода² лежит положение о том, что единое музыкально-информационное поле наравне с другими формами информационных полей является основой эмоционально-духовного опыта адаптации человека к миру и социуму.

В исследованиях последнего времени понятие информации соединяется с понятием информационного поля³, и в этом контексте музыка есть обязательная и необходимая часть единого информационного поля. Основопологающим для обоснования этого положения является вывод современной теории сознания об эмоциональном сознании как основе познания в целом⁴. Эмоциональное познание представляется базовым в познании вообще⁵ и обладает качеством трансляции (передачи эмоций)⁶, что делает эмоции основным информационным качеством. Происходит это потому, что эмоция – это психоэнергетический феномен, лежащий в основе жизнедеятельности человека, поскольку основные затраты своей энергии человек использует на преодоление дисбаланса в системе «человек – мир». Механизм выброса эмоциональной энергии предназначен для адаптации человека в среде себе подобных и в мире природы. Действие эмоции, таким образом, напрямую связано с явлением мимезиса – подражательными формами поведения как формы адаптации человека в человеческих сообществах и мире⁷.

Музыка – одно из наиболее эмоциональных искусств, именно поэтому эмоция, зафиксированная в звуке (что собственно и называется интонацией), есть носитель музыкальной информации. В согласии с информационно-полевой теорией эмоций в человеческом социуме эмоциональная информация накапливается и обрабатывается особыми информационными феноменами, крупнейшим из которых является искусство, и музыкальное искусство в особенности. Отсюда видна столь важная роль музыки, регулирующей эмоциональные коммуникации социума, эмоциональный контакт, эмоциональный резонанс, воспитывающей эмоциональную культуру, создающей традиции как школу эмоций, она сама становится своеобразной школой эмоций.

Каким образом эмоциональная информация (интонация) становится инструментом современной оперной режиссуры, хорошо видно на примере репетиций Б. А. Покровским маленького эпизода из «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича. Роль Задрипанного мужичонки – не самая «прописанная» композитором, поэтому задача отображения максимума информации о его характере, манере, привычках, т. е. задача создания полноценного образа для исполнителя становится крайне сложной. Б. Покровский на репетициях «зацепился» за «произнесение» слова «труп» у Задрипанного мужичонки, который нашел в погребке убитого хозяина, и, казалось бы (в соответствии с иллюстративным подходом к музыкальному произведению), его интонация должна была бы выражать ужас, испуг. Однако, согласно своим представлениям о максимуме информативности эмоции, Б. Покровский настаивает: в интонации исполнителя должен быть восторг, ликование (практическая реализация «перпендикуляра» – состояния интонации, выведенной целиком из анализа обстоятельств действия). Иллюстративная интонация превращается в действенную (т. е. несущую определенную

эмоциональную информацию) путем тщательного анализа предлагаемых обстоятельств роли: наконец-то у пышущего злобой человека появилась возможность отомстить хозяину и донести на новоявленных молодоженов в полицию. Подобное прочтение эпизода позволяет всего в одном слове донести до зрителя максимум информации о персонаже, об атмосфере, окружающей героев спектакля, и – самое главное – значительно приближает героя этого эпизода к привычным эмоциональным образам современности, отзывавшимся в личном опыте зрителя, сидящего в зале. Таким образом, посредством своеобразного «метафорического сплавления» интонации автора и интонации «времени» в единой эмоциональной единице информации («действенной интонации») режиссером восстанавливается эмоциональный коммуникативный разрыв между сценой и залом, вызванный спецификой оперы как искусства – ее певческой основой.

Таким образом, основа мимесиса (подражания) актера в современном театре заключается *не в прямом копировании тех или иных форм жизни, а в подражании эмоционально-ритмическим формам поведения человека в обществе*. Отсюда меняется и задача режиссера: путем нахождения верной интонации восстанавливать в сознании слушателей целостность мира, т. е. путем творческого стремления воссоздать многообразную и целостную картину мира в контексте переориентирования системы ценностей театра с жизнеподобных на сущностные, универсальные⁸.

Однако следует заметить, что в основе восприятия искусства тоже лежит мимезис и зритель, «считывая» модели поведения актеров на сцене, бессознательно усваивает их опыт и воспринимает его как норму собственного социального поведения. Это положение крайне важно для теории современной оперной режиссуры. Строгое следование «духу и букве» партитуры, прямое

«подражание» композитору, попытка воспроизвести музыкальный материал в тех формах, в которых он был написан, без творческого переосмысления, приводит к транслированию на зал неактуальных для него эмоциональных форм адаптации к современной жизни, у которой заведомо иные ритмы, другие эмоциональные пласты. Отсюда «копирующий», реконструирующий мимесис превращает оперу в пыльный музейный экспонат, лишая зал возможности воспринять из оперного произведения актуальную для него информацию и тем самым отталкивая зрителя от оперного искусства. Таким же образом определяются и границы осовременивания материала партитуры: они лежат не в механическом передевании князя Игоря в свитер, но в нахождении в партитуре актуальных для современного слушателя *эмоционально-ритмические форм поведения человека в современном обществе*.

Голос человека действует как проявление его живой психической и интеллектуальной энергии⁹, передавая малейшие оттенки эмоционального состояния говорящего (поющего) человека. Поэтому содержание эмоций в интонации предстает информационно-звуковой первоосновой музыкальных смыслов. Особенно понятно, что такое информационный тип интонирования на примере фольклора (в частности, древнейших его, дошедших до наших дней форм). Он выражает не ту или иную эмоцию как таковую, а *состояние общности*, собственно информационно-полевое измерение сознания человеческой группы. Таким образом, оперное произведение, если оно хочет быть понято современным зрителем, обязано выражать не только и не столько индивидуальное видение режиссера, но «звуковое», эмоциональное состояние общности современного ему зала – или оно не будет им понято.

Интонация представляет информационное отражение эмоции, интонационное со-

держание музыки, поэтому составляет первооснову единства человеческого сообщества, поскольку звук, звучание голоса, интонация, заложенная в интонации, составляют первооснову человеческой адаптации к миру и социуму. Интонация как осознанный, отмеченный вниманием тон (последовательность тонов) в хаосе шумов есть, по сути, *содержательно значимый ряд* в информационно не значащих, не выделяемых сознанием комбинаций звуков¹⁰. Именно поэтому задача режиссера, читающего партитуру, выделить из общего «шума» как из партитуры (факта истории), так и из современного ему «интонационного фона эпохи» этот общий для исторического памятника и современности *содержательно-значимый ряд*, сблизить его на территории значений и в адекватной форме транслировать слушателям-зрителям.

Отчетливо структуру работы этого механизма видно на примере постановки Б. Покровским моцартовской «Свадьбы Фигаро». Спектакль нарочито лишен декораций: на черной пустой сцене, «оснащенной» лишь несколькими кубиками, разворачивается подлинно буффонное действие: кубики складываются то в условное канапе, то в условную дверь, но гораздо чаще используются как подставки для солистов. Сбоку – ящик с театральным реквизитом, откуда персонажи достают друг для друга картонные замочные скважины, усы и шлем для Керубино, чепчик для бородатой физиономии Фигаро и прочую театральную пыль. Или с грохотом валятся в этот самый короб.

В этой переакцентировке, казалось бы, есть «сужение информационных потоков» в угоду успеху у современной публики, неспособной воспринимать множественность, многоплановость, сложность информации, публики, приходящей в театр «отдыхать», а не думать. Но и из этого сценического оформления, как и «приглушения» лирической составляющей оперы, постепенно

в ходе спектакля оформляется мысль, достойная самого большого жанрового обобщения: весь мир – театр, а люди в нем – скорее клоуны.

Образная составляющая спектакля и далее является эмоционально-узнаваемой для публики: запрыгивая на кубики, герои сперва кажутся участниками обычного концерта, а увертюра смахивает на костюмированное дефиле, топот каблучков и грохот кубиков, кажется, образуют сильную помеху музыке. Однако и в этом есть мощно продуманный, предельно информативный эмоциональный ряд: это и есть тот самый надмузыкальный ритм современности, который мощно и грубо вторгается в музыкальность самой жизни, бесцеремонно перебивает ее, лишая лирической составляющей не только спектакль, но и саму жизнь. Сама жизнь в

этом «грохоте», нарочито глушащем музыку, предоставляется лишь буффонной чередой разнокалиберных – галантных и не очень – интрижек. Таким образом, за счет метафорического столкновения музыкального и шумового ряда, явно отрицающих друг друга, режиссер добивается потрясающего, немасштабного обобщения, образно выражая личностное отношение к современной действительности, ее личностное видение.

Практика Б. Покровского показывает, что при бережном отношении к партитуре и безукоризненном владении техникой действенной и ритмо-интонацией становится возможным «переакцентировать» «большой» статичный стиль в соответствии с современностью и при этом не разрушить специфическую ткань оперного произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000.

² Разработки ведутся содружеством исследователей, объединенных под эгидой Общественного института Международной академии информатизации, инициирующего многочисленные конференции и специальные издания по проблемам информациологии искусства.

³ Двойрин Г. Б. Единая голографическая информационная теория Вселенной. СПб., 1994. С. 100.

⁴ Иванов А. В. Природа сознания: онтологические основания, гносеологическая структура, культурно-синтетический потенциал: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М.: МГУ. 1998.

⁵ Роднов Л. В. Разумно-нравственная сущность сознания: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М.: МГУ, 1998; Разин А. В. Сознание и нравственность: антропогенетическое единство // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 1999. № 3. С. 91.

⁶ Роднов Л. В. Указ. соч.; Разин А. В. Указ. соч.

⁷ Симонов П. В. Эмоциональный мозг. Физиология, нейроанатомия, психология эмоций. М.: Наука, 1981. С. 43.

⁸ Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.

⁹ Васильченко Е. В. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Автореф. дис. ... д-ра культурологических наук. М., 1997. С. 10.

¹⁰ Гудова М. Ю. Интонация как факт духовного бытия и способ его воплощения в искусстве: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург: УрГУ, 1997. С. 7.