

21 НОЯ 1953

Москва

Газета №

ПЕВЦЫ И ОБРАЗ

М. МАКСАКОВА,
народная артистка РСФСР

Оперное искусство — искусство синтетическое. Оно складывается из различных, но совершенно равноценных по значимости компонентов: пения, слова, музыки, пластики, живописи, ваяния. И в этой многогранности, многоплановости, с которой неизбежно сталкивается певец, попавший на сцену театра, заключена особая, специфическая трудность.

Музыканты — скрипач, пианист, виолончелист — всегда имеют дело только с инструментом, и успех исполнителя зависит здесь в основном от степени владения им скрипкой, фортепиано, виолончелью. Внимание драматического актера сосредоточено на сценической игре, на тексте. Задача же оперного певца крайне осложнена прежде всего потому, что он должен в совершенстве владеть не только голосом — инструментом, так сказать, живым, капризным, в значительной степени зависящим от физического состояния певца, от его настроения, но и сложнейшей техникой сценической игры. Ведь не случайно мы часто говорим про того или иного актера: «у него хороший голос, но он плохо играет», и наоборот.

Органическое сочетание пения и игры, вокальной и сценической культуры — вот непрерывное требование, которое мы предъявляем теперь к артистам оперной сцены, вот на чем основываются законы, определяющие процесс работы над оперным образом. Законы эти неизбежны, всем известны, однако повторю их еще раз.

Первое, с чего начинается создание оперного образа, — изучение музыкального материала, его особенностей, стиля, формы. Знание нотного материала без освоения формы, стиля произведения не только не способствует решению сложнейшей задачи при работе над оперной партией, а скорее является серьезным тормозом.

Одно из важнейших звеньев в этом процессе — «впевание» партии, то есть поиски технических приемов, удобных для воспроизведения вокальной фактуры. Следующая стадия — изучение словесного текста, осмысливание его, выработка четкого произношения, дикции.

И лишь когда голосовой, мышечный, психологический элементы подчиняются воле певца, когда вокальная партия технически освоена, начинаешь мысленно, а затем и физически лепить образ, пластически его воспроизводить в движениях, походке, жесте, вживаться в него, увязывая все с характером музыки. На помощь приходят костюм, грим и различные атрибуты сценической бутафории.

Все эти элементы, из которых лепится образ, проходят у певца стадию формирования, осваивания, и достаточно отнять один из них — воплощаемый образ теряет свою полноценность, яркость, силу выражения.

* * *

Что же главное в оперном образе? С чего начинать его обрисовку? Этот вопрос неизбежно встает перед каждым из нас, когда вся технология партии освоена, когда мысленно можно уже пропеть оперу от ноты до ноты. И тут начинается самое сложное: найти это главное, подобрать «ключи», которые имеются в каждой роли. Передко случается так, что внимание сосредоточивается на наиболее легком, запоминающемся, но второстепенном. И тогда идешь по пути наименьшего сопротивления. Попытаюсь подтвердить это примером.

Пожалуй, нет такой певицы, которая, начиная со школьной скамьи, не пела бы арий Любаши из «Царской невесты», не влюблялась бы в них. И не удивительно: они исключительно мелодичны, вокально удобны, именно на них останавливается внимание исполнителя.

Приступая к работе над этим образом, я, как и большинство моих коллег, сначала находила «ключи» только в ариях, ярко отражающих существо переживаний Любаши. Однако, как я поняла позже, это был неверный путь. Ведь арии Любаши выявляют лишь следствия пережитого ею. Основные же глубоко психологические моменты заложены в речитативах. Они в этой опере несут действительное начало, в них — сама жизнь, и в них надо искать ключи для раскрытия всего образа. (Пример — второй акт, сцена Любаши с Бомелием).

Неожиданно для себя в двух речитативных фразах я нашла те рациональные зерна, из которых вырос весь образ — многогранный, драматически насыщенный. Первая из них — ответ Милоте в первом акте оперы: «Ах, что ты! Я не спала, а голова болела... невозможно». В ней Любаша старается скрыть свои еще неясные сомнения, вызванные отчужденностью любимого человека. Это исходный момент, отсюда тянется нить развития чувства Любаши. Вторая фраза — обращение к Грязному в последнем акте: «Режь меня, разбойник...». Это предельный накал чувств, крик души, отчаяние. И лишь в предсмертных словах наступает прощение: умереть от руки любимого человека становится для Любаши

счастьем. «Спасибо... прямо в сердце», — говорит она, умирая.

В первом случае Любаша вырисовывается как скрытная, гордая натура: сначала она все переживает одна, а затем высказает. В другом случае — это любящая, отчаявшаяся женщина, для нее нет жизни без любимого — уж лучше смерть.

Казалось бы, что может остановить внимание в этих коротких, на первый взгляд незначительных, фразах. Но именно они вдохнули жизнь в мою Любашу, именно они помогли мне самой поверить в глубину и искренность чувств моей героини, а следовательно, помогли мне заставить поверить в это и моего зрителя.

Совершенно иными путями вырисовывается образ Кармен. Здесь главным в решении образа являются арии — в них раскрывается психологически сложный внутренний мир героини. «Хабанера», «Сегидилья», «Цыганская песня» и особенно ария Кармен в сцене гаданья — все они играют активную роль в драматургии произведения, намечают развитие дальнейших событий. Речитативы же лишь связывают эти действенные, яркие эпизоды.

Но чтобы определить для себя главное, чтобы найти «опорные» точки в той или иной партии, пришлось много и углубленно думать, пришлось вынашивать образ годами.

* * *

Я твердо убеждена, что искусство не может существовать без неутомимой жажды познания. Это будит творческую мысль, обогащает ее, дает новое рождение старым творениям.

Я, например, очень люблю живопись. И не только потому, что она доставляет эстетическое наслаждение, но и дает мне представление об эпохе, стиле. И характерно, что такое представление я часто получаю в картинах, не относящихся к той эпохе, в которой живут мои герои. Подчас одна какая-нибудь деталь — складка одежды, падающая тень, изгиб бровей — делает вдруг образ, который только еще рождался в воображении, зримым, четко прорисованным. Даже настроение пейзажа имеет огромное значение для выявления сценического образа.

А как много дает ознакомление со скульптурой! Вглядываясь в скульптурные произведения, учишься лепить облик, находишь повороты фигуры, ракурсы головы.

Когда я возрождаю в памяти шалипинских Грозного или Озоферна, я ясно ощущаю живых людей, скульптурно вылепленных, с характерностью движений, походки, умения носить костюм. Все это говорит о глубоком знании стиля эпохи. А какое живое слово слышится в предельно «омузыкаленных», согретых подлинным талантом художника шалипинских фразах!

Обогатить представления, найти новые краски для своей творческой палитры можно почти во всем, что окружает нас. Надо только быть более любознательным. Помните пример выдающегося русского певца И. Ершова, который часто посещал балетные спектакли, потому что считал, что именно там надо учиться движению, пластике.

Безусловно, для каждого актера в силу его индивидуальности есть какая-то своя область, где он может черпать источник вдохновения, где он может обогащать свои знания, представления. Но одно совершенно неоспоримо: нужно всемерно стремиться к тому, чтобы видеть образ, над которым ты работаешь, видеть четко и ясно, так, как видишь все вокруг себя, ощущать его, даже осязать. Тогда он действительно будет жить, и жить самостоятельной жизнью, не повторяя своих предшественников.

* * *

Однако приходит все это не сразу. Певец на своем творческом пути должен пройти определенные «вехи». Первые годы он только осваивает материал, ищет вокальные удобства, правильное звучание, борется с «мертвыми нотами». В эти годы обычно испытываешь больше всего разочарований: взлеты неожиданно сменяются падениями, успехи — ошибками.

И лишь после этого обретаешь некоторую силу, начинаешь ощущать уверенность: повышаются требования к себе, умножаются задачи. Актера на этой стадии уже не могут удовлетворять только удобства вокальной техники и правильность сценического поведения. Заученные сценические положения уже приобретают некую органичность, техника вокала не мешает актеру «оживить» героя, влить в него подлинно человеческие чувства.

И дальше, пробиваясь сквозь технические «дебри», пройдя большой путь совер-

шенствования, артист раскрывает свое сценическое дарование во всей полноте.

Как человеческий организм, так и сценический образ рождается, созревает, расцветает и стареет. И только в том случае он не умирает, если обретает новую жизнь или в творчестве того же актера или переходит к другому.

Пусть это не покажется странным: один и тот же актер может создать два различных, может быть, даже два противоположных образа в одной и той же партии. И в оба он вложит подлинное творческое вдохновение, оба будет играть совершенно искренне, веря в них.

Расскажу о себе. Дважды у меня рождался образ Марфы («Хованщина»): в 1926 году, когда я пела ее в Ленинградском оперном театре, и в 1950 году в спектакле Большого театра. И ту и другую Марфу я создавала совершенно искренне, с одинаковым творческим вдохновением, только в первую из них я просто верила, а вторую нежно люблю. Они совсем не похожи друг на друга. Одна — схимница, монашка, не поднимающая глаз, отрешенная от всего земного. Вторая — молодая русская женщина, фанатичка, но живущая вполне земной жизнью, пылающая огнем «грешной» любви. И нет ничего удивительного в том, что моя первая Марфа преобразилась: я взглянула на историю иными глазами. И какую творческую радость дала мне вновь рожденная Марфа!

Такое обновление нужно актеру, как свет, как воздух. Иначе гаснет творческий огонь, артисту становится скучно от давно заученных приемов, жестов, мизансцен. А творческая скука равносильна творческой смерти артиста.

* * *

Естественно, что трактовка одной и той же роли разными певцами различна. Но это диктуется не только по-иному прочитанным образом, как обычно считают, а в первую очередь природным свойством вокальных данных.

Певцы, имеющие от природы сильные голоса, часто создают образы более темпераментные, стремятся к внешним эффектам, и тем самым к менее глубокому раскрытию роли. Неизбежно они иногда теряют чувство меры, утрируют передаваемые страсти. Иредка можно встретить певца с мощным голосом, умеющего сдерживать свои вокальные возможности во имя художественной правды. Но это единицы. У остальных же желание показать силу звука довлеет над всем остальным.

Наоборот, обладатели легких голосов, естественно, стремятся к более глубокому раскрытию образа. Они рисуют обычно проникновенно, задушевно, выбирая акварельные краски.

Специфические вокальные данные присущи каждому певцу. Так же, как в жизни не встретишь двух одинаковых людей, не встретишь и одинаковых голосов. Поэтому самый опасный путь для молодого начинающего певца — подражание. Каждый из нас постоянно должен думать о преемственности, но не теряться в воспоминаниях о слышанном, а искать в роли характер, соответствующий индивидуальным возможностям, учитывая прежде всего особенности своего голоса — его силу, тембр, — и исходя из этого дать свое толкование.

Я, например, работала над партией Любаши уже тогда, когда Н. А. Обухова создала незабываемый, талантливый образ этой волевой, страстной русской девушки. Но, находясь под обаянием Любаши — Обуховой, я приняла от нее лишь колорит роли; в основном же моя Любаша иная и, как мне кажется, соответствующая и моим данным и моей индивидуальности.

Мне посчастливилось много лет работать с талантливыми интерпретаторами и дирижерами русских классических опер: В. И. Суком, А. М. Пазовским, Н. С. Головановым. Как высоко требовательно относились они к каждому произносимому слову, к сочетанию вокала со словом, к каждому движению на сцене. Работая с ними, я научилась «видеть» образ, вживаться в него, создавать образ с гармоническим равновесием слова и музыки, пения и игры, не переходя из одной крайности в другую.

Работая с ними, я особенно ясно поняла, что каждая репетиция — это шаг вперед. Но здесь требуется неустанная работа, ежедневный анализ пройденного материала и закрепление его. Только тогда получаешь творческое удовлетворение, только тогда чувствуешь, что движешься вперед.

Памятуя, что наш слушатель — благодарный, но требовательный, что он радуется всем удачам, но неумолим к ошибкам, что он ценит только тех, кто истинно любит свое дело, совершенствуется в нем, — артист должен всячески разжигать свой творческий огонь. И тогда сформируется та творческая индивидуальность, которая в полной мере будет отвечать требованиям сегодняшнего дня.

1916:992

ПЕВЦЫ И ОБРАЗ

Оперное искусство — искусство синтетическое. Оно складывается из различных, но совершенно равноценных по значимости компонентов: пения, слова, музыки, пластики, живописи, вааяния. И в этой многогранности, многоплановости, с которой неизбежно сталкивается певец, попавший на сцену театра, заключена особая, специфическая трудность.

Музыканты — скрипач, пианист, виолончелист — всегда имеют дело только с инструментом, и успех исполнителя зависит здесь в основном от степени владения им скрипкой, фортепиано, виолончелью. Внимание драматического актера сосредоточено на сценической игре, на тексте. Задача же оперного певца крайне осложнена прежде всего потому, что он должен в совершенстве владеть не только голосом — инструментом, так сказать, живым, капризным, в значительной степени зависящим от физического состояния певца, от его настроения, но и сложнейшей техникой сценической игры. Ведь не случайно мы часто говорим про того или иного актера: «у него хороший голос, но он плохо играет», и наоборот.

Органическое сочетание пения и игры, вокальной и сценической культуры — вот непреложное требование, которое мы предъявляем теперь к артистам оперной сцены, вот на чем основываются законы, определяющие процесс работы над оперным образом. Законы эти несомненно, всем известны, однако повторю их еще раз.

Первое, с чего начинается создание оперного образа, — изучение музыкального материала, его особенностей, стиля, формы. Знание нотного материала без освоения формы, стиля произведения не только не способствует решению сложнейшей задачи при работе над оперной партией, а скорее является серьезным тормозом.

Одно из важнейших звеньев в этом процессе — «впесание» партии, то есть поиски технических приемов, удобных для воспроизведения вокальной фактуры. Следующая стадия — изучение словесного текста, осмысливание его, выработка четкого произношения, дикции.

И лишь когда голосовой, мышечный, психологический элементы подчиняются воле певца, когда вокальная партия технически освоена, начинаешь мысленно, а затем и физически лепить образ, пластически его воспроизводить в движениях, походке, жесте, вживаться в него, увязывая все с характером музыки. На помощь приходят костюм, грим и различные атрибуты сценической бутафории.

Все эти элементы, из которых лепится образ, проходят у певца стадию формирования, осваивания, и достаточно отнять один из них — воплощаемый образ теряет свою полноценность, яркость, силу выражения.

* * *

Что же главное в оперном образе? С чего начинать его обрисовку? Этот вопрос неизбежно встает перед каждым из нас, когда вся технология партии освоена, когда мысленно можно уже пропеть оперу от ноты до ноты. И тут начинается самое сложное: найти это главное, подобрать «ключи», которые имеются в каждой роли. Нередко случается так, что внимание сосредоточивается на наиболее легком, запоминающемся, но второстепенном. И тогда идешь по пути наименьшего сопротивления. Попытаюсь подтвердить это примером.

Пожалуй, нет такой певицы, которая, начиная со школьной скамьи, не пела бы арий Любаши из «Царской невесты», не влюбляясь бы в них. И не удивительно: они исключительно мелодичны, вокально удобны, именно на них останавливается внимание исполнителя.

Приступая к работе над этим образом, я, как и большинство моих коллег, сначала находила «ключи» только в ариях, ярко отражающих существо переживаний Любаши. Однако, как я поняла позже, это был неверный путь. Ведь арии Любаши выявляют лишь следствия пережитого ею. Основные же глубоко психологические моменты заложены в речитативах. Они в этой опере несут действительное начало, в них — сама жизнь, и в них надо искать ключи для раскрытия всего образа. (Пример — второй акт, сцена Любаши с Бомелием).

Неожиданно для себя в двух речитативных фразах я нашла те рациональные зерна, из которых вырос весь образ — многогранный, драматически насыщенный. Первая из них — ответ Малоте в первом акте оперы: «Ах, что ты! Я не спала, а голова болела... немножко». В ней Любаша старается скрыть свои еще неясные сомнения, вызванные отчужденностью любимого человека. Это исходный момент, отсюда тянется нить развития чувства Любаши. Вторая фраза — обращение к Грязному в последнем акте: «Режь меня, разбойник...». Это предельный накал чувств, крик души, отчаяние. И лишь в предсмертных словах наступает переживание: умереть от руки любимого человека становится для Любаши

М. МАКСАКОВА,
народная артистка РСФСР

счастьем. «Спасибо... прямо в сердце», — говорит она, умирая.

В первом случае Любаша вырисовывается как скрытная, гордая натура: сначала она все переживает одна, а затем выскажет. В другом случае — это любящая, отчаявшаяся женщина, для нее нет жизни без любимого — уж лучше смерть.

Казалось бы, что может остановить внимание в этих коротких, на первый взгляд незначительных, фразах. Но именно они вдохнули жизнь в мою Любашу, именно они помогли мне самой поверить в глубину и искренность чувств моей героини, а следовательно, помогли мне заставить поверить в это и моего зрителя.

Совершенно иными путями вырисовывается образ Кармен. Здесь главным в решении образа являются арии — в них раскрывается психологически сложный внутренний мир героини. «Хабанера», «Сегедилья», «Цыганская песня» и особенно ария Кармен в сцене гаданья — все они играют активную роль в драматургии произведения, намечают развитие дальнейших событий. Речитативы же лишь связывают эти действенные, яркие эпизоды.

Но чтобы определить для себя главное, чтобы найти «опорные» точки в той или иной партии, пришлось много и углубленно думать, пришлось вынашивать образ годами.

* * *

Я твердо убеждена, что искусство не может существовать без неутомимой жажды познания. Это будит творческую мысль, обогащает ее, дает новое рождение старым творениям.

Я, например, очень люблю живопись. И не только потому, что она доставляет эстетическое наслаждение, но и дает мне представление об эпохе, стиле. И характерно, что такое представление я часто получаю в картинах, не относящихся к той эпохе, в которой живут мои герои. Подчас одна какая-нибудь деталь — складка одежды, падающая тень, изгиб бровей — делает вдруг образ, который только еще рождался в воображении, зримым, четко прорисованным. Даже настроение пейзажа имеет огромное значение для выявления сценического образа.

А как много дает ознакомление со скульптурой! Вглядываясь в скульптурные произведения, учишься лепить облик, находишь повороты фигуры, ракурсы головы.

Когда я возрождаю в памяти шалашинских Грозного или Олоферна, я ясно ощущаю живых людей, скульптурно вылепленных, с характерностью движений, походки, умением носить костюм. Все это говорит о глубоком знании стиля эпохи. А какое живое слово слышится в предельно «омузыкальных», согретых подлинным талантом художника шалашинских фразах!

Обогатить представления, найти новые краски для своей творческой палитры можно почти во всем, что окружает нас. Надо только быть более любознательным. Помните пример выдающегося русского певца И. Ершова, который часто посещал балетные спектакли, потому что считал, что именно там надо учиться движению, пластике.

Безусловно, для каждого актера в силу его индивидуальности есть какая-то своя область, где он может черпать источник вдохновения, где он может обогащать свои знания, представления. Но одно совершенно неоспоримо: нужно всемерно стремиться к тому, чтобы видеть образ, над которым ты работаешь, видеть четко и ясно, так, как видишь все вокруг себя, ощущать его, даже осязать. Тогда он действительно будет жить, и жить самостоятельной жизнью, не повторяя своих предшественников.

* * *

Однако приходит все это не сразу. Певец на своем творческом пути должен пройти определенные «вехи». Первые годы он только осваивает материал, ищет вокальные удобства, правильное звучание, борется с «мертвыми нотами». В эти годы обычно испытываешь больше всего разочарований: взлеты неожиданно сменяются падениями, успехи — ошибками.

И лишь после этого обретаешь некоторую силу, начинаешь ощущать уверенность: повышаются требования к себе, умножаются задачи. Актера на этой стадии уже не могут удовлетворять только удобства вокальной техники и правильность сценического поведения. Заученные сценические положения уже приобретают некую органичность, техника вокала не мешает актеру «оживить» героя, влить в него подлинно человеческие чувства.

И дальше, пробиваясь сквозь технические «дебри», пройдя большой путь совер-

шенствования, артист раскрывает свое сценическое дарование во всей полноте.

Как человеческий организм, так и сценический образ рождается, созревает, расцветает и стареет. И только в том случае он не умирает, если обретает новую жизнь или в творчестве того же актера или переходит к другому.

Пусть это не покажется странным: один и тот же актер может создать два различных, может быть, даже два противоположных образа в одной и той же партии. И в оба он вложит подлинное творческое вдохновение, оба будет играть совершенно искренне, веря в них.

Расскажу о себе. Дважды у меня рождался образ Марфы («Хованщина»): в 1926 году, когда я пела ее в Ленинградском оперном театре, и в 1950 году в спектакле Большого театра. И ту и другую Марфу я создавала совершенно искренне, с одинаковым творческим вдохновением, только в первую из них я просто верила, а вторую нежно люблю. Они совсем не похожи друг на друга. Одна — схимница, монашка, не поднимающая глаз, отрешенная от всего земного. Вторая — молодая русская женщина, фанатичка, но живущая вполне земной жизнью, пылающая огнем «грешной» любви. И нет ничего удивительного в том, что моя первая Марфа преобразилась: я взглянула на историю иными глазами. И какую творческую радость дала мне вновь рожденная Марфа!

Такое обновление нужно актеру, как свет, как воздух. Иначе гаснет творческий огонь, артисту становится скучно от давно заученных приемов, жестов, мизансцен. А творческая скука равносильна творческой смерти артиста.

* * *

Естественно, что трактовка одной и той же роли разными певцами различна. Но это диктуется не только по-иному прочитанным образом, как обычно считают, а в первую очередь природным свойством вокальных данных.

Певцы, имеющие от природы сильные голоса, часто создают образы более темпераментные, стремятся к внешним эффектам, и тем самым к менее глубокому раскрытию роли. Неизбежно они иногда теряют чувство меры, утрируют передаваемые страсти. Изредка можно встретить певца с мощным голосом, умеющего сдерживать свои вокальные возможности во имя художественной правды. Но это единицы. У остальных же желание показать силу звука довлеет над всем остальным.

Наоборот, обладатели легких голосов, естественно, стремятся к более глубокому раскрытию образа. Они рисуют обычно проникновенно, задумчиво, выбирая акварельные краски.

Специфические вокальные данные придают каждому певцу. Так же, как в жизни не встретишь двух одинаковых людей, не встретишь и одинаковых голосов. Поэтому самый опасный путь для молодого начинающего певца — подражание. Каждый из нас постоянно должен думать о преемственности, не не теряться в воспоминаниях о слышанном, а искать в роли характер, соответствующий индивидуальным возможностям, учитывая прежде всего особенности своего голоса — его силу, тембр, — и исходя из этого дать свое толкование.

Я, например, работала над партией Любаши уже тогда, когда Н. А. Обухова создала незабываемый, талантливый образ этой волевой, страстной русской девушки. Но, находясь под обаянием Любаши—Обуховой, я приняла от нее лишь колорит роли; в основном же моя Любаша иная и, как мне кажется, соответствующая и моим данным и моей индивидуальности.

Мне посчастливилось много лет работать с талантливыми интерпретаторами и дирижерами русских классических опер: В. И. Суком, А. М. Назовским, Н. С. Головановым. Как высоко требовательно относились они к каждому произносимому слову, к сочетанию вокала со словом, к каждому движению на сцене. Работая с ними, я научилась «видеть» образ, вживаться в него, создавать образ с гармоническим равновесием слова и музыки, пения и игры, не переходя из одной крайности в другую.

Работая с ними, я особенно ясно поняла, что каждая речитация — это шаг вперед. Но здесь требуется неустанная работа, ежедневный анализ пройденного материала и закрепление его. Только тогда получаешь творческое удовлетворение, только тогда чувствуешь, что двиешься вперед.

Паматую, что наш слушатель — благодарный, но требовательный, что он радуется всем удачам, но неутомим к ошибкам, что он ценит только тех, кто истинно любит свое дело, совершенствуется в нем, — артист должен всячески разжигать свой творческий огонь. И тогда сформируется та творческая индивидуальность, которая в полной мере будет отвечать требованиям сегодняшнего дня.