

(Продолжение.
Начало см. №№ 19 и 20).

ИСКУССТВО оперной режиссуры и оперного актера — еще очень неразработанная область. Тут много путаных суждений, много вкусовщины и дилетантизма. Невозможно не только решить, но даже поставить все острые вопросы, связанные с нашим искусством. Вряд ли все надо стричь под одну гребенку, устанавливать для всех деятелей единое «кредо». Но чтобы писать и стихи, и прозу, и служебные записки, надо обладать минимумом — знать азбуку. Этот минимум обязателен для всех, кто пробует работать в оперном театре.

Видали ли вы когда-нибудь (а это, к сожалению, еще можно часто увидеть), как оперный актер по своей инициативе или по предложению режиссера на паузах в своей партии что-то объясняет партнеру? У композитора не написано здесь никакой фразы-реплики, но исполнителю хочется что-то сказать партнеру, и за отсутствием этой фразы он объясняется мимикой, жестом или просто беззвучно шепчет губами. Наступает время петь, и персонаж обретает голос. Что это значит? Это значит, что актер делает что-то такое, что не входит в логику поведения музыкально-драматического образа. Вопрос тут даже не в том,

Заметки о работе режиссера

Б. ПОКРОВСКИЙ,
народный артист РСФСР
и БССР, главный режиссер
Большого театра

что нельзя делать того, что не написано у автора, а в том, что не делается то, что у автора написано. Оперный образ состоит не только из пения, но и из пауз. Если персонаж молчит — это действие, которое следует вскрыть, а не заменить другим.

ВСТРЕЧАЮТСЯ актеры, которые стараются быть эмоционально насыщенными лишь в процессе пения. Но вот фраза окончена, и они выключены из действия. Это значит, что такой актер учил фразы партии, а не партию-роль, которая развивается перманентно. Музыкальные же фразы являются этапами, кульминациями этого непрерывного процесса. Разве можно осознать смысл фразы, оторвав ее от всего, что ей предпослано, что ее родило, для чего она возникла? Фраза является результатом прожитого куска или определяет следующий кусок. Значит, у композитора надо изучать не только фразу, а все, что и почему ее рождает. Вот что значит изучать партию.

Так ли это всегда делается? Нет. Потому что вопросами музыкальной драматургии, действенного анализа оперы практики театра почти не занимаются. Этому не учат будущих оперных певцов. Этому не учат будущих концертмейстеров-пианистов, которые призваны изучать с солистами партии. Что касается дирижеров, то это им дается эмпирическим путем и разви-

вается при наличии дарования, которое в нашем быту носит название «чувство театра». Навыки, основанные на серьезных теоретических исследованиях в области музыкальной драматургии, применительно для театра, поставили бы на крепкие ноги профессию оперных режиссеров, и это чрезвычайно способствовало бы развитию оперного искусства. Таких исследований мало, и они не имеют в виду практику оперных режиссеров. А жаль. Ведь мы очень нуждаемся в серьезной помощи.

НЕСКОЛЬКО слов о мизансцене в оперном театре. Как и каждая мизансцена, она включает в себе две стороны. Во-первых, это оправданное драматургической ситуацией расположение действующих лиц в пространстве. Во-вторых, это статичная или динамичная группа, выражающая своей композицией образ данной сцены. Причем, естественно, что обе стороны существуют в единстве (во всяком случае должны существовать в единстве).

Что стоит в театре безликое (хотя и возможное в жизни) расположение фигур, в котором мы

не видим ни характеров, ни настроения, ни взаимоотношений и интересов действующих лиц? Любая, самая «красивая», самая «эффектная» мизансцена мертва, если она лишена человечности, правдивости; не подкреплена жизненностью ситуации.

Вопрос о выразительности мизансцены в оперном театре чрезвычайно важен. Восприятие оперного спектакля всегда более трудно, чем драматического. Слишком много сложных компонентов входит в оперный спектакль. Мизансцена, ярко выражающая смысл события, не только объясняет ситуацию, но создает образ сцены и помогает правильно воспринимать музыку.

ОПЕРА — сложнейшее по форме музыкальное произведение. Она включает в себя не только речитативы, арии, но подчас и сложнейшие ансамбли, в которых разные персонажи выражают свои, отличные от других действующих лиц, эмоции, наделенные своим, индивидуальным словесным текстом. Разобраться сразу в подобного рода ансамблях слушателю-зрителю не удается. А между тем эти ансамбли часто определяют важнейшие этапы в развитии действия. Вспомним трио с хором из первого акта «Ивана Сусанина». Общественные события в стране заставляют Сусанина заявить о несвоевременности свадьбы своей дочери и Собинина.

Глинка акцентирует этот факт, и он становится одним из главных событий акта, ломает весь ритм сцены, рождает большой ансамбль. Решение Сусанина приобретает принципиальное значение для спектакля и образа, оно рисует героя оперы как истинного патриота. Таким образом это трио не просто пение втроем. Нет, режиссер должен найти выразительную мизансцену, помогающую понять глубокий смысл его возникновения.

Большое драматургическое событие в первом акте оперы Чайковского «Чародейка» — сцена, когда Князь, пришедший по наущению Мамырова разогнать «притон» Кумы, подпав под ее обаяние, дарит ей перстень. Факт этот поражает всех, но каждый по-своему его оценивает. Ансамбль (децимет) подчеркивает значительность события, и задача режиссера в конкретно-зримой форме помочь разобратся зрителям не только в общем настроении, но и в различных интересах персонажей, которые впоследствии обусловят конфликт спектакля.

НУЖНО сказать, что каждый ансамбль ставит перед режиссером новые и своеобразные задачи. Канон первого акта оперы «Руслан и Людмила» — волшебное очеловечение после похищения Людмилы Черномором — это одно, а квинтет из первого акта «Пиковой дамы» («Мне

и актера в оперном театре

страшно») — это совсем другое. Хотя в том и другом случае можно говорить об условном приеме, как бы останавливающем реальное течение жизни героев. Мысль — чувство, мгновенно проносащееся над человеком, здесь как бы растягивается во времени. Подобные приемы часты в опере и почти отсутствуют в других театральных искусствах. Режиссер здесь должен найти и вылепить такую мизансцену, которая выражала бы драматургический смысл куска, естественно выливаясь из предыдущих сцен, и вместе с тем была бы наполнена и оправдана актером.

В иных случаях непритязательные режиссеры отказываются от мизансцен. Существует даже такая «удобная» формула оправдания: «Здесь надо просто хорошо спеть». Сколько вреда приносит она нашему искусству!

Вот пример. В четвертой картине оперы Верди «Аида» есть большой ансамбль, великолепный по своим музыкальным достоинствам. Сам по себе он производит впечатление и как будто не требует «режиссерского вмешательства». Присмотримся ближе и увидим, что смысл его музыкальных красот — в драматургии. Приведены пленники — сородичи Аиды, среди них — ее отец Амонасро. Пленники молят царя о помиловании. Жрецы прозно отвергают их просьбу, требуя от царя жестокой решительности. Народ заступается перед царем за пленников. Та-

ким образом хор разделен на три группы, и у каждой из них свой образ, свои интересы. Это — не говоря о главных действующих лицах, интересы которых сталкиваются и завязываются в сложный клубок отношений. А между тем этот ансамбль долгое время исполнялся без учета столкновений различных интересов, лишенным внутренней действенной пружины. Даже хоровая группа не была дифференцирована, и партия пленников передавалась народу. Так было «удобнее» для пения, — но какой драматургический просчет и пренебрежение к замыслам композитора-драматурга!

Мизансцена — это пластически-образное выражение состояния целеустремления, конфликта, иными словами, жизни действующего лица или группы. Решить мизансцену — обязанность режиссера в каждом моменте спектакля, и это решение должно соответствовать развитию сквозного действия, заложенного в музыкальной драматургии произведения.

Придумать мизансцену — это не значит дать актеру движение. Действие и движение, как нам ясно, разные вещи. Мизансцена не придумывается самостоятельно, она появляется как конкретное оформление сценического решения куска. И решение каждой сцены, основанной на драматургии автора, — первая обязанность режиссера.

ЧТО такое решение сцены? Часто оно дается автором оперы. Недаром же первым режиссером мы считаем композитора. Вот пример замечательного режиссерского решения первого куска в опере «Евгений Онегин». На сцене две старушки варят варенье и болтают про старое, а из дома доносятся голоса девушек, поющих сентиментальный дуэт. Часто режиссеры хотят «освежить» это решение сцены. Вместо варенья дают Лариной книгу — пусть читает. Или заставляют ее прохаживаться по саду, проверять порядок. Сцена делается либо чрезмерно бытовой, либо чрезмерно возвышенной. И сколько ни видал я разных вариантов, сколько ни придумывал сам, нет лучше того решения, что предложил нам Чайковский. А уж мизансцена, которая выразит это решение сцены, — дело режиссера.

Вот второй пример. У входа в мрачное помещение судилища замерла в ожидании жертва резности и страсти Амнерис. Там судят дорогого для нее человека. Она прислушивается к тому, что доносится оттуда, и после каждого приговора вопль страдания вырывается из ее истерзанной души. Верди создал эту сцену как драматург, композитор и режиссер. Реализация этого решения, мизансцена — дело режиссера.

Великолепно решение первой сцены в «Свадьбе Фигаро» Бомарше — Моцарта. Кто осмелит-

ся его изменить? Что можно придумать лучше?

Однако не всегда решение сцены так явно, как у перечисленных выдающихся драматургов. Часто приходится угадывать это решение, и тут фантазия режиссера — первый помощник. Но беда, если она анархически «свободна», не возвращена музыкальной драматургией оперы и не подкреплена учетом музыкальной формы куска и знанием технологии. Все это необходимо при создании мизансцены. Режиссеру надо учитывать акустические особенности сцены, соотношение оркестровых звуков, знать законы ансамблевого пения, физические условия звукоизвлечения в пении, то есть заботиться о пении артиста, поскольку в нем в первую очередь выражается драматическая сущность оперы. Интересно отметить, однако, что часто мизансцена, как образная концентрация действия, помогает певцу не только осмыслить музыкальную фразу и выразительно ее спеть, но и благотворно действует на вокальное состояние певца в данном куске. Известно, что правильное психо-физическое и эмоциональное состояние артиста помогает голосовому аппарату справляться с трудной tessiturой.

Напротив, крепкий момент крепкого пения, физические условия звукоизвлечения в пении, то есть заботиться о пении артиста, поскольку в нем в первую очередь выражается драматическая сущность оперы. Интересно отметить, однако, что часто мизансцена, как образная концентрация действия, помогает певцу не только осмыслить музыкальную фразу и выразительно ее спеть, но и благотворно действует на вокальное состояние певца в данном куске. Известно, что правильное психо-физическое и эмоциональное состояние артиста помогает голосовому аппарату справляться с трудной tessiturой.

Хороший момент крепкого пения, физические условия звукоизвлечения в пении, то есть заботиться о пении артиста, поскольку в нем в первую очередь выражается драматическая сущность оперы. Интересно отметить, однако, что часто мизансцена, как образная концентрация действия, помогает певцу не только осмыслить музыкальную фразу и выразительно ее спеть, но и благотворно действует на вокальное состояние певца в данном куске. Известно, что правильное психо-физическое и эмоциональное состояние артиста помогает голосовому аппарату справляться с трудной tessiturой.

Технической проблемой является связь артиста с дирижером. Известно, какое скверное впечатление производит артист, косящийся во время

спектакля того, что артист плохо подготовлен (к этому его актерская деятельность), над ним актер в роли режиссера, все это никогда не забудет.

Дело в том, что актер в роли режиссера, все это никогда не забудет. Дело в том, что актер в роли режиссера, все это никогда не забудет.

Напротив, крепкий момент крепкого пения, физические условия звукоизвлечения в пении, то есть заботиться о пении артиста, поскольку в нем в первую очередь выражается драматическая сущность оперы. Интересно отметить, однако, что часто мизансцена, как образная концентрация действия, помогает певцу не только осмыслить музыкальную фразу и выразительно ее спеть, но и благотворно действует на вокальное состояние певца в данном куске. Известно, что правильное психо-физическое и эмоциональное состояние артиста помогает голосовому аппарату справляться с трудной tessiturой.

Хороший момент крепкого пения, физические условия звукоизвлечения в пении, то есть заботиться о пении артиста, поскольку в нем в первую очередь выражается драматическая сущность оперы. Интересно отметить, однако, что часто мизансцена, как образная концентрация действия, помогает певцу не только осмыслить музыкальную фразу и выразительно ее спеть, но и благотворно действует на вокальное состояние певца в данном куске. Известно, что правильное психо-физическое и эмоциональное состояние артиста помогает голосовому аппарату справляться с трудной tessiturой.

(Окончание)

Технической проблемой является связь артиста с дирижером. Известно, какое скверное впечатление производит артист, косящийся во время

1960г. 2
25 мая
СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ

СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ
1960г.

СТВО оперной режис-
и оперного актера —
неразработанная об-
много путанных суж-
того вкусовщины и ди-
а. Невозможно не
шить, но даже поста-
острые вопросы, свя-
е нашим искусством.

се надо стричь под од-
ку, устанавливать для
елей единое «кредо».
писать и стихи, и про-
ебные записки, надо
минимум — знать
тот минимум обяза-
се, кто пробует рабо-
ерном театре.

ли вы когда-нибудь
сожалению, еще можно
деть), как оперный ак-
ей инициативе или по-
ию режиссера на па-
рой партии что-то объ-
ртнеру? У композитора
но здесь никакой фра-
си, но исполнителю хо-
то сказать партнеру, и
вием этой фразы он
ся мимикой, жестом
о беззвучно шепчет гу-
тупает время петь, и
обретает голос. Что
т? Это значит, что ак-
г что-то такое, что не
логику поведения му-
драматического обра-
с тут даже не в том,

СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ

Заметки о работе режиссера

Б. ПОКРОВСКИЙ,
народный артист РСФСР
и БССР, главный режиссер
Большого театра

что нельзя делать того, что не
написано у автора, а в том, что
не делается то, что у автора на-
писано. Оперный образ состоит
не только из пения, но и из па-
уз. Если персонаж молчит —
это действие, которое следует
вскрыть, а не заменять другим.

ВСТРЕЧАЮТСЯ актеры, ко-
торые стараются быть эмо-
ционально насыщенными лишь
в процессе пения. Но вот фраза
окончена, и они выключены из
действия. Это значит, что такой
актер учил фразы партии, а не
партию-роль, которая разви-
вается перманентно. Музыкаль-
ные же фразы являются этапа-
ми, кульминациями этого непре-
рывного процесса. Разве можно
осознать смысл фразы, оторвав
ее от всего, что ей предпослано,
что ее родило, для чего она воз-
никла? Фраза является резуль-
татом прожитого куска или оп-
ределяет следующий кусок. Зна-
чит, у композитора надо изучать
не только фразу, а все, что и
почему ее рождает. Вот что зна-
чит изучать партию.

Так ли это всегда делается?—
Нет. Потому что вопросами му-
зыкальной драматургии, дейст-
венного анализа оперы практи-
ки театра почти не занимаются.
Этому не учат будущих опер-
ных певцов. Этому не учат бу-
дущих концертмейстеров-пиани-
стов, которые призваны изучать
с солистами партии. Что касает-
ся дирижеров, то это им дается
эмпирическим путем и разви-

вается при наличии дарования,
которое в нашем быту носит на-
звание «чувство театра».

Навыки, основанные на серьез-
ных теоретических исследовани-
ях в области музыкальной дра-
матургии, применительно для
театра, поставили бы на крепкие
ноги профессию оперных ре-
жиссеров, и это чрезвычайно
способствовало бы развитию
оперного искусства. Таких ис-
следований мало, и они не име-
ют в виду практику оперных
режиссеров. А жаль. Ведь мы
очень нуждаемся в серьезной
помощи.

НЕСКОЛЬКО слов о мизан-
сцене в оперном театре.
Как и каждая мизансцена, она
включает в себе две стороны.
Во-первых, это оправданное
драматургической ситуацией рас-
положение действующих лиц в
пространстве. Во-вторых, это
статичная или динамичная груп-
па, выражающая своей компози-
цией образ данной сцены. При-
чем, естественно, что обе сторо-
ны существуют в единстве (во
всяком случае должны существ-
вовать в единстве).

Что стоит в театре безликое
(хотя и возможное в жизни) рас-
положение фигур, в котором мы

не видим ни характеров, ни на-
строения, ни взаимоотношений
и интересов действующих лиц?
Любая, самая «красивая», самая
«эффектная» мизансцена мертва,
если она лишена человечности,
правдивости; не подкреплена
жизненностью ситуации.

Вопрос о выразительности ми-
зансцены в оперном театре чрез-
вычайно важен. Восприятие
оперного спектакля всегда более
трудно, чем драматического.
Слишком много сложных компо-
нентов входит в оперный спек-
такль. Мизансцена, ярко выра-
жающая смысл события, не
только объясняет ситуацию, но
создает образ сцены и помогает
правильно воспринимать музы-
ку.

ОПЕРА — сложнейшее по
форме музыкальное произ-
ведение. Она включает в себя не
только речитативы, арии, но
подчас и сложнейшие ансамбли,
в которых разные персонажи
выражают свои, отличные от
других действующих лиц, эмо-
ции, наделены своим, индивиду-
альным словесным текстом. Ра-
зобраться сразу в подобного ро-
да ансамблях слушателю-зри-
телю не удастся. А между тем
эти ансамбли часто определяют
важнейшие этапы в развитии
действия. Вспомним трио с хо-
ром из первого акта «Ивана Су-
санина». Общественные события
в стране заставляют Сусанина
заявить о несвоевременности
свадьбы своей дочери и Собинина.

Глинка акцентирует этот факт,
и он становится одним из глав-
нейших событий акта, ломает
весь ритм сцены, рождает боль-
шой ансамбль. Решение Суса-
нина приобретает принципиаль-
ное значение для спектакля и
образа, оно рисует героя оперы
как истинного патриота. Таким
образом это трио не просто пе-
ние втроем. Нет, режиссер дол-
жен найти выразительную ми-
зансцену, помогающую понять
глубокий смысл его возникнове-
ния.

Большое драматургическое со-
бытие в первом акте оперы Чай-
ковского «Чародейка» — сцена,
когда Князь, пришедший по на-
ущению Мамырова разогнать
«притон» Кумы, подпав под ее
обаяние, дарит ей перстень. Факт
этот поражает всех, но каждый
по-своему его оценивает. Ан-
самбль (децимет) подчеркивает
значительность события, и зада-
ча режиссера в конкретно-зри-
мой форме помочь разобраться
зрителям не только в общем на-
строении, но и в различных ин-
тересах персонажей, которые
впоследствии обусловят кон-
фликт спектакля.

НУЖНО сказать, что каж-
дый ансамбль ставит пе-
ред режиссером новые и своеоб-
разные задачи. Канон первого
акта оперы «Руслан и Людмила»
— волшебное оцепенение после
похищения Людмилы Черномо-
ром—это одно, а квинтет из пер-
вого акта «Пиковой дамы» («Мне

и актера в оперном театре

страшно») — это совсем другое. Хо-
тя в том и другом случае можно
говорить об условном приеме,
как бы останавливающем реаль-
ное течение жизни героев. Мысль
— чувство, мгновенно проносяще-
ся над человеком, здесь как бы
растягивается во времени. По-
добные приемы часты в опере
и почти отсутствуют в других
театральных искусствах. Режи-
сер здесь должен найти и выле-
пить такую мизансцену, которая
выражала бы драматургический
смысл куска, естественно влия-
вшая из предыдущих сцен, и
вместе с тем была бы наполне-
на и оправдана актером.

В иных кусках непритязатель-
ные режиссеры отказываются от
мизансцен. Существует даже та-
кая «удобная» формула оправда-
ния: «Здесь надо просто хорошо
спеть». Сколько вреда приносит
она нашему искусству!

Вот пример. В четвертой кар-
тине оперы Верди «Аида» есть
большой ансамбль, великолеп-
ный по своим музыкальным до-
стоинствам. Сам по себе он про-
изводит впечатление и как будто
не требует «режиссерского вме-
шательства». Присмотримся бли-
же и увидим, что смысл его му-
зыкальных красот — в драма-
тургии. Приведены пленники —
сородичи Аиды, среди них — ее
отец Амонасро. Пленники молят
царя о помиловании. Жрецы
прозно отвергают их просьбу,
требуя от царя жестокой реши-
тельности. Народ заступает
перед царем за пленников. Та-

ким образом хор разделен на
три группы, и у каждой из них
свой образ, свои интересы. Это—
не говоря о главных дейст-
ствующих лицах, интересы которых
сталкиваются и завязываются в
сложный клубок отношений. А
между тем этот ансамбль дол-
гое время исполнялся без учета
столкновений различных ин-
тересов, лишенным внутренней
действенной пружины. Даже хо-
ровая группа не была диффе-
ренцирована, и партия пленни-
ков передавалась народу. Так
было «удобнее» для пения, — но
какой драматургический про-
счет и пренебрежение к замыс-
лам композитора-драматурга!

Мизансцена — это пластиче-
ски-образное выражение состоя-
ния целеустремления, конфлик-
та, иными словами, жизни дей-
ствующего лица или группы. Ре-
шить мизансцену — обязанность
режиссера в каждом моменте
спектакля, и это решение долж-
но соответствовать развитию
сквозного действия, заложенно-
го в музыкальной драматургии
произведения.

Придумать мизансцену—это не
значит дать актеру движение.
Действие и движение, как нам
ясно, разные вещи. Мизансцена
не придумывается самостоятель-
но, она появляется как конкрет-
ное оформление сценического
решения куска. И решение каж-
дой сцены, основанной на драма-
тургии автора, — первая обя-
занность режиссера.

ЧТО такое решение сцены?

Часто оно дается автором
оперы. Недаром же первым ре-
жиссером мы считаем композито-
ра. Вот пример замечательного
режиссерского решения первого
куска в опере «Евгений Онегин».
На сцене две старушки варят ва-
ренье и болтают про старое, а из
дома доносятся голоса девушек,
поющих сентиментальный дуэт.
Часто режиссеры хотят «осве-
жить» это решение сцены. Вме-
сто варенья дают Лариной книгу
— пусть читает. Или заставляют
ее прохаживаться по саду, про-
верять порядок. Сцена делается
либо чрезмерно бытовой, либо
чрезмерно возвышенной. И
сколько ни выдал я разных ва-
риантов, сколько ни придумывал
сам, нет лучше того решения, что
предложил нам Чайковский. А
уж мизансцена, которая выразит
это решение сцены, — дело ре-
жиссера.

Вот второй пример. У входа в
мрачное помещение судилища
замерла в ожидании жертва рев-
ности и страсти Амнерис. Там
судят дорогого для нее человека.
Она прислушивается к тому, что
доносится оттуда, и после каж-
дого приговора вопль страдания
вырывается из ее истерзанной
души. Верди создал эту сцену
как драматург, композитор и ре-
жиссер. Реализация этого реше-
ния, мизансцена — дело режис-
сера.

Великолепно решение первой
сцены в «Свадьбе Фигаро» Бо-
марше — Моцарта. Кто осмелит-

ся его изменить? Что можно при-
думать лучше?

Однако не всегда решение сце-
ны так явно, как у перечислен-
ных выдающихся драматургов.
Часто приходится угадывать это
решение, и тут фантазия режис-
сера — первый помощник. Но бе-
да, если она анархически «сво-
бодна», не возвращена музыкаль-
ной драматургией оперы и не
подкреплена учетом музыкаль-
ной формы куска и знанием
технологии. Все это необходимо
при создании мизансцены. Ре-
жиссеру надо учитывать акусти-
ческие особенности сцены, соот-
ношение оркестровых звучно-

стей, знать законы ансамблевого
пения, физические условия зву-
коизвлечения в пении, то есть
заботиться о пении артиста, по-
скольку в нем в первую очередь
выражается драматическая сущ-
ность оперы. Интересно отметить,
однако, что часто мизансцена,
как образная концентрация дей-
ствия, помогает певцу не только
осмыслить музыкальную фразу
и выразительно ее спеть, но и
благоговейно действует на вокаль-
ное состояние певца в данном
куске. Известно, что правильное
психо-физическое и эмоциональ-
ное состояние артиста помогает
голосовому аппарату справлять-
ся с трудной тесситурой.

ТЕХНИЧЕСКОЙ проблемой
является связь артиста с
дирижером. Известно, какое
скверное впечатление производит
артист, косящийся во время

спектакля на дирижера. Кроме
того, что артист должен быть хо-
рошо подготовлен музыкально
(к этому его обязывает элемен-
тарная актерская чистоплот-
ность), надо установить, что опер-
ный актер всегда обязан не раз-
рушать невидимых связей с ди-
рижером, всегда его видеть, но
никогда на него не смотреть.

Дело в том, что мы замечаем
глаз актера на дирижерской па-
лочке только тогда, когда актер
выключился из действенной ли-
нии, выключился из образа и,
потеряв сценический объект, ус-
тановил просто рабочую связь с
дирижером. Короче говоря, он
обнаружил «кухню» и ради тех-
нологии пренебрег художествен-
ными интересами.

Напротив, если актер в данный
момент крепко держит свой сце-
нический объект, он видит дири-
жера «контрольным глазом», как
видит и слышит любой актер со-
стояние зрительного зала, парт-
неров, не выключаясь из образа.

ХОРОШИЙ актер может пря-
мо направить глаза на ди-
рижера, и это нас не будет сму-
щать, так как он смотрит Мефис-
тофелем, Онегиным, Виолеттой,
а не артистом имярек. Это дает-
ся опытом, музыкальностью и
сценической даровитостью. Но
режиссер должен знать строй
мизансцены в те моменты, когда
связь актера с дирижером долж-
на быть (Окончание на 4-й стр.)

СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ

3

1960. 25 мая

Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре

(Окончание)

на быть наиболее надежной и крепкой. Это в одновременных с оркестром переменах темпа, вступлениях после люфт-паузы, в трудных ансамблевых кусках. В интересах режиссера здесь строить мизансцену так, чтобы внутренний контакт с дирижером актеру было осуществить легче и чтобы он тем самым не выключался из образа.

Надо помнить, что контакт между актером и дирижером — обоюдный. Опыт показывает, что чем солиднее дирижер, тем его связь с актером крепче и тем меньше в его спектаклях досадных и недопустимых в художественном отношении прямых на него взглядов.

В отдельных кусках, при особых условиях возможно певцу-артисту разорвать связь с дирижером. В этих случаях действует особенно активно «обратная связь» дирижера с актером¹. Но

¹ Это бывает при отдельном вступлении без оркестра. Так, в седьмой картине «Садко» в постановке Большого театра выбегающий для встречи Садко хор встает лицом к прибывшим и спиной к зрителю и самостоятельно вступая, поет приветственную фразу. Бывает это и тогда, когда заранее установился неизменяемый темп куска.

эти примеры особые и в систему входить не могут.

От мизансцены в оперном спектакле требуется и музыкальность. С одной стороны, мизансцена должна отвечать форме куска, а с другой стороны, — его конструкции. Если поется дуэт, то композиция его должна иметь в виду выявление двух лиц, трио — трех, квартет — четырех и т. д. Если музыкальная форма строится по схеме А—В—А, то это должно найти (отнюдь не формальное!) отражение и в мизансцене. Наконец, смена темпа в куске, смена темы тоже должны найти адекватное сценическое решение; оно должно быть осмысленным действием. Часто в ансамблях имеются ведущие голоса, поющие основную тему, и побочные. В каждый данный момент композиция сцены должна отражать это. Тогда будет правильно раскрыт замысел автора. Во втором квартете первого акта «Евгения Онегина» ведущая тема — у Татьяны. Значит, ее состояние, ее судьба здесь более всего интересуют композитора, и это должен знать режиссер.

Но главное в том, что ритм мизансцены, ее эмоциональный накал должен не только соответствовать, но и быть рожденным

музыкой; и не просто музыкой, а тем действенным зерном, которое породило у композитора эту музыку, которое является сущностью этой музыки, короче — музыкальной драматургией.

КОНЕЧНО, я не мог осветить все, связанное с областью оперной мизансцены. Вопрос меры условности оперной мизансцены, зависимость ее от формы спектакля и стиля произведения, роль в создании мизансцены актера, да и многие другие еще более важные вопросы остались незатронутыми в настоящей статье. Но я пытался, основываясь на нескольких примерах, высказать здесь мысли, которые волнуют оперную режиссуру и которые приводят меня к выводу, что краеугольным камнем в культуре нашей профессии является все та же проблема действенного анализа оперы, изучение ее музыкальной драматургии.

(Напечатанная в нашей газете статья В. Покровского «Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре» была впервые опубликована в сборнике № 2 «Вопросы музыкально-исполнительского искусства» за 1958 год).

DEMONSTRATION

слова одного из основателей музея — А. Паккарда, выступившего в 1938 г. за народность искусства, и цитата из послания покойного Франклина Д. Рузвельта по поводу открытия музея в 1939 году о том, что он должен быть одним из демократических учреждений. Подвергая уничтожающей критике современное абстракционистское собрание музея, художники-реалисты пишут, что «...музей предал достоинство человека... превратился в учреждение для дилетантов, в клуб преуспевающих дельцов, которые вместо подлинного искусства поощряют сомнительные технические эксперименты, а убогое ремесло и детское творчество выдают за высшее достижение человечества».

Со справедливостью выдвинутых обвинений вынуждены были согласиться даже некоторые из постоянных посетителей музея, приверженцев беспредметного искусства.

Определяя значение выступления художников, один из его организаторов заявил: «Это общенациональная битва. Здесь мы только начинаем...».

По сообщениям ряда газет, демонстрация и «Протест» художни-

ков-реалистов, творчество которых, по справедливому выражению корреспондента американской газеты «Уоркер» Майка Ньюбери, является вызовом образу жизни магнатов капитала.

Справедливую оценку современному американскому искусству дал выходящий в Балтиморе (США) журнал «Календо», который писал: «Америка занимается тем, что уродует абсолютно все. Американская популярная музыка уже давно обдает ярким налетом эксцентрического уродства, и положение все более ухудшается... Не пытайтесь найти утешение в живописи. Соединенные Штаты находятся на уровне школы, изображающей все в виде гаек и болтов. Никто не может возражать против экспериментирования и свободы искусства. Но вечно предлагать американской публике два оливковых семени, рыболовный крючок и испорченную запальную свечу, оригинально размещенные на куске дерева, — это насмешка над свободой, так и над экспериментированием».

Таково современное искусство Америки рокфеллеров, унтнеев и гунгенгеймов.

Сознвая безнадежность борьбы в одиночку с могуществом капитала, американские художники-реалисты по примеру рабочих встали на путь активной борьбы и обратились за помощью к общественному мнению. Несомненно, что это только начало.

Наталья БЕБИНГ,
педагог рисования и грима
Хореографического училища.

Ответственный редактор С. Н. ЗВЯГИНА.