

У НАС чрезвычайно скупа литература, разрабатывающая темы, связанные с искусством оперного театра. Все написанное по этому поводу либо ограничивается простой хронологией с обычными для каждого такого описания абстрактно-восторженными воспоминаниями, которые, к сожалению, мало что дают практику театра, либо касаются лишь одной, правда большой и серьезной, но совершенно не достаточной для изучения оперного искусства области, — изучения оперного произведения с точки зрения чисто музыкальной. Все это интересно и поучительно, однако явно недостаточно.

Оперное искусство счастливо сочетает в себе два сильнейших художественных средства воздействия — музыку и театр и поэтому завоевывает все большее количество поклонников, делается все более популярным. Никакое другое искусство не может так глубоко проникнуть в душу человека, как музыка. Театр же владеет конкретностью видения, силой примера, убедительностью показа жизни, образа во времени и пространстве.

Сплав искусства музыки и театра чудесен. Он обладает огромной, еще недостаточно оцененной силой эмоционального воздействия. Будущее, знаменное все большим духовным общением людей друг с другом, торжеством

Заметки о работе режиссера

облагораживающих человека идей, не может не быть временем расцвета оперного искусства.

ВМЕСТЕ С ТЕМ содружество музыки и театра делает искусство оперы очень сложным. Тут мало знать, понимать и чувствовать музыку. Нельзя ограничиться и превосходным знанием законов театрального искусства. Не спасет положения и сочетание в одном лице театрального работника и музыканта, если он не объединит эти искусства в одно новое, — не похожее просто на музыку и просто на театр, — искусство оперы.

Здесь музыка особого рода — оперная музыка, написанная для существования на сцене, в действии. Здесь театр, при всей подчиненности общим законам всех театральных жанров и главному из них, закону действия — особый. Сущность действия в нем раскрывается музыкой. Музыка, порожденная действием и подчиненная ему, вместе с тем определяет действие.

Беда в том, что теория нашего искусства никак не разработана, и суждения о нем чаще всего бывают либо вкусово-оценочными, либо профессионально-однобокими. Чрезвычайно мало работ, раскрывающих музыку оперы, как музыку театра, действия, или анализирующих творчество создателей опер с точки зрения особенностей их драматургии. А ведь подобно тому, как в истории драматического искусства имеются театры Шекспира и Мольера, Пушкина и Островского, Чехова и Горького, так и в

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

драматургическом искусстве композиторов существует много принципиальных отличий. Есть театры Моцарта и Вагнера, Чайковского и Мусоргского, Верди и Рахманинова, со своими неповторимыми особенностями, диктующими каждый раз новые требования исполнителям и постановщикам. Однако за свой страх и риск, опираясь лишь на свой опыт и вкус, практики театра создают концепцию очередной работы, часто интуитивно находя истину, не рассчитывая на помощь теории.

МНОГО теряет наше исполнительское и постановочное искусство и от «верховнядских» рецензий, написанных людьми, занимающимися только музыкой, но не знающих законов театра¹ или театроманами, относящимися к музыке лишь с абстрактной почтительностью.

Не разработаны принципы работы оперного актера и режиссера. Ряд тонких наблюдений заключен в записках Ленского, Станиславского, Немировича-Данченко. Однако это далеко от стройной системы актерского ма-

¹ Композитор, не знающий законов театра, не чувствующий действительной основы его, не может написать настоящую оперную музыку.

стерства, которой располагает драматический театр, созданный опытом многих поколений выдающихся актеров и обобщенной Станиславским.

Между тем актер и режиссер оперного театра, подчиняясь непреложным общетеатральным законам, работают в специфических условиях. Они сложнее, чем может показаться.

ОБЩЕПРИНЯТО считать, что оперный артист должен не только уметь петь, но и играть. Как ни верным кажется это с первого взгляда, приставка «и» приносит большой вред в практике нашего искусства. И здесь дело не только в формулировке. Возникает опасность механического объединения средств и сущности искусства. Создается положение, когда творчество оперного актера расщепляется на два параллельно идущих и органично не связанных процесса: пения и поведения на сцене. Синхронность этих процессов выдается уже за совершенство. Но при этом чрезвычайно удивляет то, что подобное «во всех отношениях правильное» поведение актера на сцене никого не волнует и, напротив, оставляет впечатление неудовлетворенности и серости.

К возникновению такого механического параллелизма ведет многое как в методах воспитания оперных кадров, так и в организации творческого процесса в театрах.

В самом деле. В первые годы учебы будущий оперный артист

занимается «чистым вокалом». Этот процесс необходим, и нельзя недооценивать его значения в становлении мастерства того, кто хочет подвизаться на оперной сцене. Однако плохо то, что в сознании и психике студента занятия по постановке голоса, извлечению звука приобретают самодовлеющее и самостоятельное значение. Успехи в овладении вокальной техникой заслоняют все; и приобретение гибкого аппарата, «инструмента» — в конечном счете, главного, решающего и могучего, но все же средства выражения — становится как бы основной целью.

Дальнейшая практика поддерживает это роковое для артиста заблуждение. Студент получает высшие баллы за «звучок», к развитию его музыкальной культуры относятся более снисходительно, чем это делается, например, в отношении скрипачей или пианистов.

Вскоре студент начинает посещать так называемый «оперный класс». Там, вначале с концертмейстером, а потом с дирижером, он «проходит свою партию», то есть учит ноты и паузы, их длительность, соотношение интервалов, в лучшем случае заучивает нюансы; запоминает дирижерские темпы и некоторые особенности его трактовки («дирижер такой-то делает здесь так-то»), зазубривает текст. Редко, очень редко дирижер пытается осмыслить и объяснить студенту «свои нюансы» движением художественного образа, обстоятельствами, в которых он принужден действовать. С этим кругом во-

и актера в оперном театре

просов студент встречается потом, когда отправляется на занятия к режиссеру. Но там они лишь прибавляются к тому, что было усвоено студентом раньше («режиссер вам покажет действия»).

ОПЫТНЫЙ и чуткий режиссер создает для исполнителя верную музыкальную драматургию и близкую дирижерской трактовке логику действия образа. Но это не всегда возможно сделать из-за разорванности дирижерской и режиссерской работы со студентом, искусственного и убежденного расщепления двух специальностей — музыки и сцены. Но главная беда в том, что с самых первых шагов у актеров развиваются «иждивенческие» настроения, умирает собственная творческая инициатива и ощущение ответственности за свою работу. Дирижер «сделает мне партию», режиссер «пройдет со мною роль», а мое дело петь.

Студенту часто невдомек, что «партия», «роль», «пение» в опере должны быть синонимами, что оперное пение должно быть не «вообще» музыкально, а в связи с раскрытием музыкально-сценического образа, созданного композитором, что каждый нюанс, пауза, слово есть составная часть этого действующего образа; что начинать создавать оперный образ надо, прежде всего, разобрав его на эти составные части, определив значение каждой в общем комплексе жизни образа

или, еще точнее, жизни человеческого духа, по выражению Станиславского. Эту действительную основу образа следует искать прежде всего в пении.

МЕХАНИЧЕСКОЕ заучивание музыкального текста и нюансов вне связи с сознательной оценкой действительного замысла композитора ведет к тому, что создание живого образа на сцене является не результатом всего процесса работы над ролью в опере, а становится чем-то прибавляемым, присоединяемым режиссером после. К чему? К пению, к музыкальной строчке? Но ведь в ней — в интервалах, составленных мелодию, в паузах и ритмах, в нюансах — и заключено все существо образа с его тончайшей психологией, природой темперамента, помыслами и стремлениями, все, что называется жизнью, существованием образа, его действием.

Практика разделения вокального искусства и сценических задач живет и в оперных театрах. По заведенному обычаю здесь также артист попадает к режиссеру лишь после того, как усвоил музыкальный материал с концертмейстером (читай: выучил ноты и текст), «сдал партию дирижеру». Здесь, на режиссерских занятиях, актер часто озабочен тем, как сочетать задачи режиссуры с заученным ранее. Часто актер терзается, так как не знает, кого же более «слушаться». Чаще всего актер находит выход в том, чтобы идти за более авторитетным руководителем. Но разве это можно назвать принципиальным решением вопроса?

Как же все-таки создаются хорошие спектакли? Как в таких условиях рождается ряд первоклассных оперных артистов — создателей подлинно музыкально-драматических образов, самобытных и одновременно глубоко ответствующих композиторскому замыслу?

Здесь дело, к сожалению, не в системе, а лишь во многих счастливых совпадениях. Есть артисты, обладающие богатой интуицией, помогающей им вникнуть в музыкальную строчку, возбудив свою актерскую фантазию.

Бывает, что творческие взгляды и вкусы дирижера и режиссера так совпадают, что, даже не сговариваясь, они добиваются от актера одного и того же, укрепляя друг к другу художественное доверие. Это счастливое сочетание делает работу очень плодотворной и оправдывает частое содружество режиссера с каким-нибудь одним дирижером. Но ведь такая взаимная творческая симпатия, оправданная и естественная, все же случайна. Где же те основы взаимопонимания дирижера, режиссера и актера, которые могут создавать незыблемую почву для сотрудничества? Они, безусловно, — в музыкальной драматургии произведения.

* * *

ДАВНО уже все сказано о примате музыки в оперном театре. Давно уже каждый режиссер и актер, работающие над музыкальным образом, заявляют, что они «идут от музыки». Других заявлений никто не делает, и других намерений давно ни у

кого не существует. Отстаивание примата музыки в опере сейчас уже не нужно, поскольку бесмыслен спор, когда нет противоположных мнений. Однако на практике, несмотря на заклинивание постановщиков, благие желания актеров и грозные предостережения музыковедов, здесь много путаного и неясного.

Слишком часто забывается особенность оперной музыки, принципиальное ее отличие от музыки камерной, симфонической, песенной. Музыка оперы — музыка действия. Ее назначение — вскрывать человеческий характер в его движении, существовании в определенных предполагаемых обстоятельствах и утверждениях их. Ее назначение — рисовать конфликты, столкновения характеров, создавать атмосферу, в которой происходят события, раскрывать эти события с нужной значительностью и с соответствующей замыслу точки зрения, создавать драматургические контрасты, подтекст ролей, ритм сцен. Короче говоря, это музыка драмы, музыка театра (разумеется, совсем не в том подсобном смысле, как в драматическом театре).

В первую очередь актерам и режиссерам оперного театра следует вскрывать, анализировать и разгадывать эту драматургию музыки. В этом должен заключаться главнейший и первейший творческий процесс работы над созданием оперного спектакля. В этом процессе должны объединиться интересы и режиссера, и

актера, и дирижера, который выступает в двух лицах — и как музыкальный руководитель постановки и как исполнитель.

Если этот процесс явится действительно творческим процессом, если в нем скрупулезный и профессиональный анализ материала будет органически слит с идейно-художественным темпераментом всех трех создателей спектакля (идеально к этой работе привлечь и художника спектакля, то тут и создается тот постановочный план, та концепция, та трактовка произведения, которая ляжет в основу будущего спектакля. При этом уже нет оснований для возникновения споров, недопониманий, несогласий, и актер не окажется в затруднительном положении: кому «потрафить»?

В сущности этот процесс и есть работа актера и режиссера над спектаклем, над образом. Нельзя к нему относиться как только к «этапу» работы. Правда, с анализа музыкальной драматургии оперы, сцены, образа должна начинаться эта работа, но вместе с тем она никогда не должна прекращаться, ибо проникновение в музыкально-драматургические идеи композиторов есть материал для бесконечной работы над усовершенствованием образа.

(Продолжение в следующем номере)

СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ

3

1960, 11 мая

2

СОВЕТСКИЙ
АРТИСТ

1960, 11 мая