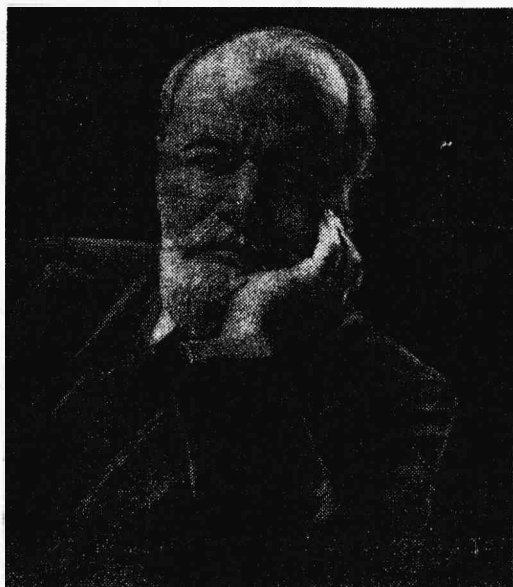


## О МУЗЫКАЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ И ПОЩЕМ АКТЕРЕ



Народный артист Республики В. И. Немирович-Данченко.

Пятидесят лет назад Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко начал о идею синтетического спектакля. О течении лет персональная формула синтетического театра — ставящаяся живым художественным содержанием. От чисто эстетических поисков театр пришел к глубокому социальному пониманию искусства. Этот путь был полон больших побед и серьезных неудач. Однако во всех работах театра сохранялась основная идея — идея музыкального театра. Название, которое В. И. Немирович-Данченко выбрал, не только формально, но и по сути отвечает творческим принципам театра. Театр осязательно разрушал оперные штампы. Но настоящей остротой для создания живых образов он владел только в музыке, в ее содержании, в жизни, ее воплощении. Это положение оказалось не убоим теоретических предположений, оно оправдало всей творческой деятельностью театра. Теория и практика шли в нем рука об руку.

Сейчас, когда к проблеме оперного театра привлечено напряженное внимание общественности, опыт Музыкального театра дает интересный и большой материал для творческих споров. Уже нельзя думать о создании советского оперного спектакля, прохитить мимо художественных задач и поражений Музыкального театра. Идея спектакля заложена в музыке. Музыка провозглашает особую идею спектакля, начиная с автора и зная внешний оформления. Она воплощается на сцене, неподвластная дирижером, режиссером, актерами и выкрикивая в новую, художественную форму. Речь, однако, идет о внутреннем раскрытии музыки, а не о внешнем совпадении приемов и не о спекулятивном «покрайнем» мимике. Сцена воплощает содержание музыки, а не перерабатывает ее. Она воплощает ее в новом художественном качестве и в этом смысле получает самостоятельное эстетическое значение. И только и можно наблюдать внешнее ритмическое совпадение и также бесцельно открывать на сцене не музыкальный смысл, а преследовать архаичное соответствие такта и движения.

Если пользоваться музыкальными

эпиграммами, то сцена и оркестр относятся даже по принципу контрапункта, где возможно различие соотношения синтетических и музыкальных элементов, объективно, однако, объединенное и опралированное единым смыслом музыки. Театр-актерство не простым механическим передаточником произведения, а его творческим воплощением.

Нельзя рекомендовать один и тот же синтетический ключ к любому музыкальному произведению. Изобретение музыки не может быть формальным. Оно должно находить в основной мысли произведения, а не в формальном соответствии отдельных синтетических кусков кускам музыкальным. Театр должен кратко освещать классическое наследие, отмечая произведения великих композиторов прошедшего от всего настоящего и будущего, что привнес в их синтетическое исполнение «мещанский» вкус. Мы знаем, каким густым слоем штампов покрыто музыкальное и синтетическое наследование не только Верди, но и Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского. За эти трудно преодолимые наследствования старых музыкальных синтетических навыков исчезает полнота реалистического и явного музыкального содержания произведений. Современные артисты имеют право на классику в ее первоначальной чистоте и ясности. На сцену, отражающую осознанную эпоху, а не на традиционный набор «эффектных» приемов, виртуозного пения. Только такое понимание музыки может освободить театр от роковой полноты любого синтетического штампа, либо вообще полноту ритму.

Как бы мы, однако, высоко ни оценивали значение синтетического единства отдельных элементов спектакля, рождение советской оперы не может быть до конца разрешено без создания нового типа живого актера. Он должен внятно действительности театра и заключен в воспитанного актера, основанного на оперных штампах, основанного свою игру на музыке и выходящего аналитически и вожделенно простотой. Противоположение игры и пения в опере бессмысленно. Дело в том, что важно — хорошо правильно играть или хорошо музы-

кально петь, а в том, чтобы хорошая игра и хорошие линии находились в неразрывном единстве. Одно невозможно без другого. Образ вытекает из музыки. Опыт Музыкального театра ясно показал, что хорошо разработанные внутренние линии роли не только не мешают, но, напротив, помогают петь. Чем успешнее развивается синтетическое мастерство актера, тем больше вокальное мастерство оно требует в оперном спектакле. Это единство само собой предполагает некоторую особую природу игры в опере, отличающую от чисто драматической игры. Штампы драматического театра в опере становятся не менее опасными, чем привычные оперные штампы итальянского тенора. Внутренний ход развития образа в опере перлюстрирует музыкальный текст, который заключает в себе необходимые психологические ступени, иногда гораздо более быстрые и категорически, чем в драме. Мне порой кажется, что эмоциональное напряжение актера в опере сильнее, чем в драме. Давно размышляю так о сущности и развитии актерского искусства и размышляю, что бы такое внутреннее полотно, чтобы ему вытекало петь, чтобы он не мог не петь.

В области актерской игры в опере мы стоим перед двумя возможностями. С одной стороны, традиция старой оперы с ее обычными синтетическими канонами, с опытом старых мастеров, которые на самом деле часто культивируют усовершенствованный оперный штамп. Такие актеры держатся на сцене очень уверенно, с выработанной оптической привычкой; они получают приемы, которые им помогают подчеркнуть «бросать» в артистический зал. Они платят, конечно, удобной ценой, определенным поворотом тела, или тем, чтобы, как им кажется, быть удобнее петь. Так создается на сцене оперная игра. Однако когда мы слушаем певца рабочих или колхозников, еще не имеющих вредных влияний театра, — мы видим обыкновенных живых людей, оставшихся во времени такими же простыми, как пролетарии в своей жизни.

Вторая опасность — перенос драматических штампов в оперу. Тогда актер, желая играть, не считаясь с партитурой и музыкальным рисунком, подпадает драматической игре и получает готовые синтетические штампы для изображения муча, скорби, радости и слез. Он не замечает, что эти приемы совсем не отвечают никому образу, не соответствуют музыке, и хотя многие воспитанные артисты готовы аналитически этому «синтетическому» насилию, все равно в такой игре нет настоящего живого чувства. А между тем современные советские спектакли, какой бы темой ни влеклись, должны быть прежде всего настоящими, а не искусственными. Они должны быть со временем композиторов — не имеют права допускать на сцене фальши. Каким образом смогут актеры оперной сцены повести людей гражданской войны, строителей современного общества, если они не овладеют настоящей и живой простотой, без которой, бесмысленно, артистическое мастерство.

Пот на постановку такого актера в исполнении которого не было бы и музыкальная линия была бы слезы воедино, в которой бы заключались бы разрывы между движением и движением, о которых нельзя было бы говорить, что лучше — играть или петь.

— На воспитание такого актера в было бы поставлено задание лет десятилетия. Музыкальное театр.

тория должна представлять советский артист в оперном спектакле. Реализм требует изображения на сцене живых, простых, социально-типичных характеров. Живая сбой представлять, что разрешение этой проблемы возможно без долгой и упорной работы; чтобы не достигнуть одной хорошо сработанной роли или двух-трех мимических работ под руководством Немировича — Данченко. Нет, это есть постоянное усвоение основ актерского мастерства, привычка к большой и хорошей настоящей простоте, умение владеть внутренним содержанием роли, раскрыть психо-социальный образ.

Мы готовы всячески опираться на тех великих артистов спектакля «Трагедия», но мы будем настаивать и на сущности замены оперно-чувствительной приманки — неустойчивой журтвации, благородно умирившей от чужих — простой женщиной о ее жизни радости, всепоглощающей любовью и страданиями. Мы будем защищать замену красивого оперного тенора объективностью, по аналитическим объективностью и ирреальным студентом-маркизом. Потому что и тот и другой данный нами на сцене образ рождается из равнообразия музыка Вери, а не из привычного штампанного о вай представляется. Мы считаем, что создание советского оперного спектакля до тех пор будет невозможно, пока мы не решимся партию не будет служить подлинным произведением, а дирижер будет отдавать от понимания всего замысла и каждого внутреннего куска спектакля.

То работы, которые вел Музыкальный театр под руководством своего основателя (в краткой статье невозможно останавливаться на всех подробностях, но мы должны отметить, что созданный синтетический материал для воплощения большой советской — там. Мы учимся на кошмарной опере прошлого, мы пытались преодолеть владение оперу современности; мы опирались на большие классические формы, в каждой по-оперной пыталась оплотнеть и перейти к близкой и нужной современному артисту, что заключено в музыке этой оперы.

Все эти взгляды найдут применение в нашей ближайшей постановке — опере Даржвинского «Тихий Дон».

П. МАРНОВ

## 3 МИЛЛИОНА ЗРИТЕЛЕЙ

За пятидесят лет Музыкальный театр им. Немировича-Данченко поставил «Дочь Анго», «Перикло», «Линистрату», «Карменита и солдаты», пушкинский спектакль «Дюпюи», «Свердловский», «Свердловский армяне», «Воскресение колоколов», «Катерину Наполеона», «Трагедия» и др. Всего театр для 1915 спектаклей привнес на сцену тридцать миллионов зрителей.

## КОМБИНИРОВАНИЕ ТЕАТРА

Объединяя Музыкальный театр, соединившимся в нем подполковником театральным, директором театра им. арх. В. И. Немировича-Данченко, завед. артисты И. Немировича и Н. Остроумова (Полонина), артисты Е. Гуляева, С. Рудина, Л. Ефремова, Я. Яковича, А. Художников, М. Немировича, М. Скобелева, Д. Немировича, Н. Пармано, Н. Козанова, Е. Корнеева и П. Саратского, а также постановочной частью Б. Корнеева, а также постановочной частью М. Горюнова, старшие конферансье Е. Сметкина и конферансье С. Булановича.

## ГАСТРОЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ

Музыкальный театр гастролировал в Ленинграде, Харькове, Тифлисе, Ростове, Горьком, Челябинске, Днепропетровске, Севастополе, Одессе, Одессе, Кавказе и др. городах СССР, а также за границей — в Чехословакии, Германии и США.