

28 ФЕВ '95А

## НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ

## 5 К вопросу о создании реалистического образа в опере

За годы советской власти оперное искусство сделало огромный шаг вперед. В театры страны социализма пришла подготовленная кадры руководителей—дирижеры, режиссеры, балетмейстеры. Выросло новое поколение одаренных артистов.

Все реже можно видеть на нашей оперной сцене Овсина, сидящего в «классической позе» на кончике стула, оставившего ногу и играющего перчаткой, или Герцога из «Риголетто», заканчивающего свое популярную песенку у рамы с подлокотной правой рукой, ласково глядя и вздыхающим. Совершенно исчезла из поля зрения «хористы», как равнодушная по всему масов, одетая непринято «лаводка».

Оперный театр перестал быть местом, куда люди приходили слушать только голоса. Новый, требовательный зритель, жаждущий знаний, желает прежде всего глубоко осмыслить все то, что происходит на сцене. Он интересуется не только тем, как артист поет, а что он хочет сказать зрителю. Вот почему театр не может игнорировать ни справедливые требования. Так возникла проблема образа на оперной сцене, проблема идейного разрешения спектакля в целом.

В создании, до сих пор есть много против, зачастую мелочных артистам создавать по-настоящему реалистические образы на оперной сцене вообще и в Саратовском театре, в частности.

На главных же этих принципах не создается бы постановочный спектакль. Не надо забывать, что постановочный спектакль, так сказать «облаченный» для артиста, и артист, облаченный в нем самим.

Начиная с подготовки певца в учебных заведениях. Чтобы стать артистом оперы, необходимо в первую очередь владеть голосом, уметь передавать им свое внутреннее

состояние. Для этого нужна свободная подача звука. Отсутствие ее ведет к плохой дикции, что иногда и бывает. А ведь образ передается прежде всего через слово.

Остается жалеть о лучшем и оперничестве подготовка молодых певцов. Нередко еще молодой приходит на сцену с тем, с чем берет театр: артист поет в публику, «замыкает», делает «красивые» жесты или поет, как говорят, «выразительно» вообще, то есть абстрактно.

Продвигая же это вперед, что в стенах консерватории они не успевают приобрести достаточных сценических навыков, видно, скандалится пертурбуированность студентов теоретическими предметами. Иногда имеет и так, что сценическая подготовка близка по внешней линии.

Обращаясь к одной песне, Станиславский говорил: «Ваше страдание было свободой, но в искусстве ничего «свободно» не существует». И далее: «То, что вы называете переживаниями, было всегда настоящим восторгом, жалостью, самоубийством—типичной принадлежностью режисера».

Что же зачастую мешает созданию настоящего реалистического образа на сцене нашего театра? Это преимущественно спешка в подготовке ряда спектаклей, отсутствие четкого планирования, чрезмерное увеличение количества спектаклей. Недостатки такой спешки особенно ощущаются на новых операх или редко звучащих на сцене. Режиссер на спектакле начинается тогда, когда еще никто на артиста как следует не знает своего ролику музыкально. Кончается эти обычно «картотека», уточнительной работой, и спектакль, как правило, все-таки получается незавершенным.

Желание дирижера, установление в опере, по-моему, не решает вопроса творческого содружества. Еще не определено четко место и значение того в другом постановщика, не выяснено, далеко ли распространяется «власть» режиссера и какова при этом роль режиссера—организатора спектакля в целом. Поэтому несколько странно то, что хотя дирижер является главным и руководящим постановщиком, шлейбу и руководителем постановочным экзотизмом лет режиссер, он же работает с художником и балетмейстером, отмечает на весь спектакль.

Само собой разумеется, что определенная экспозиция предусматривает и характер образов, сценическое воплощение всего произведения. Поскольку экспозиция принята и одобрена дирижером, естественно было бы более дальнейшую работу по созданию спектакля возложить на режиссера. Однако дирижер, как правило, и в последующем начинает вносить свои правки, полагая совершенно расхожимся с мыслью режиссера. И тут все значение имеет то, кто творческая инициатива является главного художника режиссера или дирижера и режиссера—быть может. Естественно, что первый больше отвечает к музыке, как таковой, а второй—и сценическому воплощению с точки зрения драматургии.

К чему приводит подобная разобщенность, видно хотя бы на примере второго акта оперы «Иван Суланин» в постановке нашего театра, где на режиссерское изображение был наложен дирижерский задум. В конечном счете мы увидели на сцене штамповых «благородных рыцарей» и «прекрасных дам», а не полных интригов и противоборств. В прологе той

же оперы раз «заученная» хора было оставлено движение поднимающегося на защиту родины народа.

Нам кажется, что главным постановщик должен быть действительно главным—будь то режиссер или дирижер, возмущенным всеми необходимыми влияниями, теоретической подготовки в практическом опыте. Но его единой задачей и художественно установкам должен строгиться весь спектакль.

В противном случае, спланированы жалобы режиссера на то, что они имеют один обязанности и никаких прав, спланированы и жалобы артистов на то, что этот «принудительный» союз двух постановщиков вносит разнородность, нервозность, которая сбивает артистов с верного пути.

Говоря об оперном артисте, как о художнике, хотелось бы вернуться к тем его чертам, которые могут в нем таиться и мешать созданию реалистического образа. Сюда относятся прежде всего элементы самолюбования, желания выдвинуть себя на первый план. Высказывая мнение о подобных явлениях, Станиславский справедливо указывал, что надо «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Артист, в котором еще живет черта самолюбования, оторван от окружающей, не живет на сцене со всеми творческими коллективом, не помогает раскрытию идеи спектакля. Если, предположим, артист, величайший роль терпит в «Пугачеве» постановит себе задачей быть прежде всего саморазрешениями души в танце и абсурде, что Герцог—это патристичный и жесткий фонды,—это него мнением он начинает приносить вред. Ибо и политически и внешне дезориентирует зрителя. Заключают артист, исполняющий роль Жермона в «Трагедии», забывает, что Жермон прежде всего имеет в себе черты ханжества и лицемерия, собственные буржуазия.

И сейчас еще можно встретить должный огляда на голос певца, как на самоцель, а не как на средство выражения чувств и мыслей. Этого взгляда до сих пор придерживается арт. Сабалов. Если наладить комбинация «словоу голоса» и придают

значение, то русская музыка всегда была чужда этому.

«Славянский» до приторности Ленский, чуть ли не в каждом такте «замырающийся» в своей грубо поэтической арии—не что иное, как пыльное искажение образа, созданного Чайковским.

На второе полностью и попытке ложное представление о том, что настоящим образом можно создать только в советской опере, а русская и иностранная классика требует иного подхода. Отказ и фальшивый Жермон в «Трагедии», и обязательный Герцог в «Риголетто», и Герман в «Школьной даме», облаченный лишь тем, как попросиле задрапироваться в свой плащ, и Мазепа—не именным и определять своей Родины, а благородный «героин-любимчик» с пыльными усами. Надо сказать, что подобный ложный шаг был больше всего бытует среди «режиссеров». Намому чаще встречаются, например, в «Ветерине Овсина» реалистический воплощенный образ живой, легкой линии, чем правильно созданный образ поэта и мечтателя Ленского.

В отличие к Стасову Мусоргский говорил: «Истинные черты природы человека и человеческих масс, наиболее коварные в этих мало изведанных странах и воплощение их—вот настоящее призвание художника».

Хотелось бы вернуться еще одного вопроса, который и смелением, но свой несет характер опера: что является в опере—петь или играть? Дилемма, задающая такой вопрос, следовательно бы отменить тоже выразили: что важнее в драме—говорить, то есть декламировать, или играть? В драматическом театре этот вопрос давно уже стал решенным, декламация ушла в область прозаичной. Однако, как пережитки прошлого и оперном театре еще будут терпеть, что таклон—«надо петь, причем петь «красиво» и «выразительно», что есть в условных источниках или гримом, украшая или замалывая певца, «облечать» любовь—нежным голосом («е улыбайся»), воспоминаниями—тихим звуком, поднимая глаза к небу. Но это же приемы режиссерничества!

«Актёры режиссерного типа, жывая переживаниями, стремятся выработать однажды и навсегда типовые формы для выражения чувств,—говорит Станиславский,—...это такое зло в нашем искусстве, с которым надо постоянно и усердно бороться».

Как же раскрывается образ на оперной сцене? Прежде всего через песенку музыкального драматургии, пропевания и через певца, как средство передачи.

Можно ли мы сказать, вспоминая также имена выдающихся мастеров оперной сцены, как Петров, Леонова, Воробьева, Страновский, а наконец, Шлягина, что они «самоны исключительно понимают» Ист. Шаляпинское искусство, например, заставляло всех забывать что он поет, а не говорит—значительно он умел создавать подлинно реалистические образы. Таково настоящее искусство оперного артиста.

Думать, что в оперном представлении, а тем более русском, есть места «чистой музыки» как таковой, что есть оторванность от представляющей и исполняющей, от живой жизни, музыки, не несущей в себе черты драматургии и песни (как иногда смотрят на унтершур и порубку оперы), является, что есть «чистые песни», где не надо «играть» (как нередко говорят про арию),—это абсолютно походить в произведении с подлинной формальности, с великой искусством для искусства.

Чтобы не тормозить развитие неплатящегося, творческого искусства в опере, отходя от реалистических понятий, необходимо идейно-политическая аккадла всех наших кадров, театральные и глубокие изучение наследия Станиславского всеми работниками театра и в первую очередь дирижерами, режиссерами, балетмейстерами и художниками, как основными руководителями любого спектакля. Только при этих условиях могут создаваться на нашей оперной сцене по-настоящему реалистические образы, далекие от оперных штампов.

Г. СЕРЕБРОВСКИЙ,  
заслуженный артист РСФСР,  
драматург Сталинской драмы