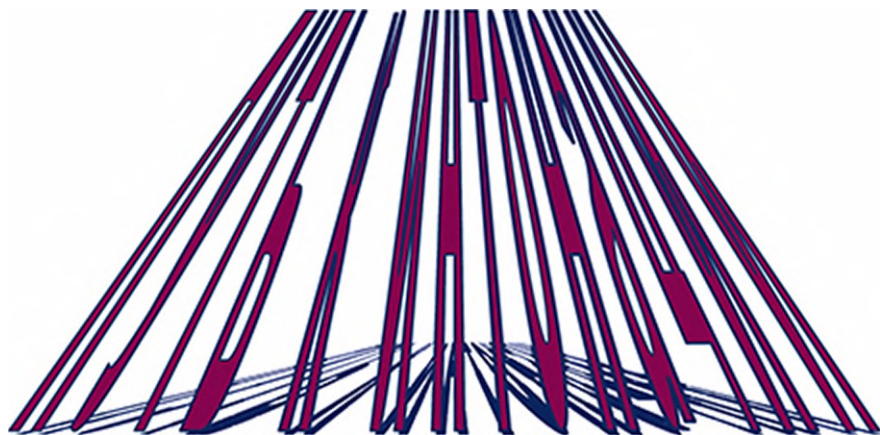


Ирина СИЛАНТЬЕВА



Психология  
вокально-сценического  
перевоплощения

**ИРИНА  
СИЛАНТЬЕВА**

**ПУТЬ  
К  
ИНТОНАЦИИ**

**ПСИХОЛОГИЯ  
ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО  
ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ**



**Товарищество научных изданий КМК  
Москва 2009**

**Силантьева И.И.** Путь к интонации : Психология вокально-сценического перевоплощения. – М.: КМК, 2009. – 644 с.

*Рецензенты:* Доктор искусствоведения, профессор В.Ф. Жданов  
Доктор искусствоведения, профессор Вс.Вс. Задерацкий  
Доктор биологических наук, профессор В.П. Морозов

*«Чтобы создавать произведения искусства, человек должен сначала овладеть особым искусством: управлять своими психическими орудиями так, чтобы они могли стать орудиями искусства»*

*Вяч. Полонский  
«Сознание и творчество»*

В книге «Путь к интонации» предпринята попытка преодолеть антагонизм художественного инстинкта и современного научного знания в обращении с материалом искусства, столь зыбким и требующим высокой ответственности, как психика исполнителя. Каждая страница, шаг за шагом, помогает певцу обрести умение создавать произведение искусства – оперный персонаж – в соответствии со своей уникальной природой на фоне систематизированных знаний о психологических механизмах перевоплощения, а также освоить практические приемы формирования персонажного сознания, возведения архитектоники личности сценического героя и обретения способности взглянуть на мир его глазами.

Книга утверждает преимущественное влияние внутренней, психической природы на процесс перевоплощения в условиях сознательного стимулирования и последовательной организации ее возможностей посредством специальных приемов с учетом действия музыкального фактора. Результатом пути становится отражение содержания модулирующего персонажного сознания в разнообразии образно-смыслового вокального интонирования певца-актера.

Монография предназначена в качестве теоретического и практического пособия для студентов и педагогов по специальностям «оперная подготовка», «академическое пение», «актерское мастерство»; материалы предназначены стать основой лекционных курсов по истории и теории вокального исполнительского искусства, психологии творчества. Содержание книги ориентировано как на студента-вокалиста, так и на стажера оперного театра, певца-мастера, педагога по вокалу, композитора, дирижера и режиссера оперного театра, а также предназначается тем любителям пения, кто занят неустанным самосовершенствованием своего природного дара.

*«Нам навсегда принадлежит  
то, что мы сумеем отдать».*

*Моим учителям посвящается*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Каждому событию предстоит его история. Давняя история создания этой книги началась в Бахрушинском музее с того мгновения, когда в моих руках оказалось письмо Фёдора Ивановича Шаляпина о деле, которое он самостоятельно задумал в России как основное дело своей жизни: «Я согрел мечту, которая была мне дороже всего, – тоскующе читались строки. – Я желал собрать в одну группу молодых певцов, музыкантов, художников и в серьезной тишине вместе с ними работать над созданием идеального театра. Мою мечту я оставил в России разбитой... Иногда люди говорят мне: еще найдется какой-нибудь благородный любитель искусства, который создаст вам в а ш театр. Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью. Я не создал своего театра. Придут другие – создадут. Искусство может переживать упадок, но оно вечно, как сама жизнь»<sup>1</sup>.

Работая над реконструкцией метода образотворчества Шаляпина, я получила представление о том театре перевоплощения, идею которого вынашивал великий певец; в течение десяти лет шла проверка актуальности метода в среде драматических актеров, в которой он возник более века назад; убедившись в его действенности, я вернула его в оперное дело для исследования специфики перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве.

Если научное, эстетическое осмысление общих для актеров драмы и оперы законов и закономерностей перевоплощения проведено на фоне исторической ретроспективы исполнительского искусства, то материал для исследования этого феномена с современных позиций получен непосредственно в общении с выда-

ющимися певцами, педагогами консерваторий и, что важно – в практике творческого общения со студентами вокального факультета Московской консерватории и других вузов России.

Своевременным мой труд делают не только такие непреходящие качества многих молодых исполнителей как пресловутые лень и нелюбопытство, но и противоречащие профессионализму поверхностное и пассивное отношение к тексту произведения; отсутствие навыков драматургического и психологического анализа; узкий кругозор в области сюжетов и характеров мировой литературы и драмы, из элементов которых создается жизненное пространство и содержание личности персонажа; невнимание к музыкальным образам, диктующим характерность и действенность; невладение процессуальностью мышления и переживания в согласии с музыкальным контекстом; неумение принять мировоззрение персонажа как свое и, как следствие, избыточное личностное присутствие в авторском сочинении. Порой и благополучный студент в ответ на замечание профессионального свойства в его адрес, отвечает: «А мне нравится!», в корне подавляя потенциал самодвижения. Конечно, первенство в вокальном искусстве принадлежит голосу, но внутреннее преображение – это вторая специальность вокалиста. Только благодаря ему голос становится умным, упраздняя саму возможность формального пения.

Опыт свидетельствует, что в искусстве неизменно существуют два оппозиционных типа деятелей: одни – апологеты внешнего проявления образности в искусстве; другие хотят познать тайное, стоящее за феноменом и овладеть знаниями, способствующими его сотворению. Мудрость мистерий, в лоне которых зародилось искусство театра, гласит: тот, кто учится внешнему, получает и знание внешнее. Все чаще под перевоплощением подразумевается переодевание в соответствующий сценический костюм, пользование гримировальными атрибутами, замысловатые формы пластического самовыражения. Наблюдается не только отход от столетней шляпинской традиции, благодаря которой отечественное оперное искусство прославлено в мире, но и искажение понятия «перевоплощение», а с ним – постепенное упразднение типа певца-актера.

Оскудение духа театральности в оперном искусстве сказывается в появлении подавляющего числа певцов, действующих «очень искренне, правдиво и логично, но только от своего собственного лица, вне всякого характера. Такой подход по существу ликвидирует творческое начало в искусстве актера: он не создает образ, воплощающий авторскую идею»<sup>1</sup>. Инволюция заметна в сценическом почерке большинства молодых исполнителей. Благодаря участию в процессе их профессионального воспитания, мне не только представляются очевидными некоторые причины избыточного личностного присутствия в образе, но также видятся и пути решения данной проблемы. Современная задача оперного исполнителя – владеть знанием о том, благодаря каким действиям внутренних сил душевная жизнь обретает данную форму самовыражения и освоить приемы управления ими.

Осмысление возможностей внутренней творящей природы певца-актера в рамках традиции перевоплощения требует новизны исследовательского взгляда, обобщения опыта выдающихся мастеров современной оперной сцены, перспективного метода создания личности персонажа, что в целом способно возвести исполнителя на новый уровень самопознания и профессионального совершенства.

Все это определило цель создания книги: сохранить в описаниях для оперной сцены «артистическую душу», запечатлеть условия и обстоятельства ее бытия, сдержать стремительное исчезновение (в силу объективных причин) типа художника, способного культивировать не похожего на себя «внутреннего человека» и доказать его преимущественное положительное влияние на все формы сценического самовыражения артиста. Для этого необходимо посредством научных знаний исследовать план причин осуществления феномена перевоплощения с учетом музыкального фактора, и под поверхностью вымышленной жизни персонажа выявить процессы, которые ее создают и ею управляют. Это делает возможным разработку конкретных приемов, организующих процесс сознательной работы исполнителя по перевоплощению в оперный персонаж.

---

<sup>1</sup> Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – М. : ВТО, 1958. – С. 8.

Свою задачу я видела также в том, чтобы на фоне систематизированных знаний об особенностях процесса перевоплощения в музыкальный персонаж, дать ряд приемов воспитания этого «внутреннего человека», формирования его виртуальной личности и сознания, а также их вокально-сценического выражения, включая такую тончайшую «материю» как певческая интонация.

Великий Шаляпин, исполнительские традиции которого перенял и новый век, говорил, что вся сила пения – в интонации. Действительно, вокальная речь объемлет и выражает все чувственно-смысловое содержание личности персонажа. Этим и обусловлена устремленность мысли к завершающим, посвященным интонации, главам. К ним ведет подробный путь постепенного и последовательного узнавания правил воспитания певческой интонации в контексте: общих законов и частных закономерностей процесса перевоплощения певца; конкретных приемов создания личности персонажа и формирования его сознания; многообразия музыкально-сценического выражения персонажной сущности.

Выявленные условия перевоплощения, казалось бы, общечеловечны и просты: сопереживание, понимание, присвоение, и, как следствие – идентификация, способность увидеть мир глазами персонажа и рефлексировать с его позиций. В основе – древний завет уметь встать на место другого. И тем не менее, это вызывает у певцов затруднения. Поэтому особое внимание в книге уделяется развитию механизмов эмпатии, понимания, присвоения.

Еще одно наблюдаемое препятствие к перевоплощению – бедность воображения молодых исполнителей, часто связанная с недостаточным объемом чтения. Между тем, существует зависимость: чем интенсивнее воображение, тем устойчивее персонажное самочувствие, чем детальнее воображено персонажное содержание, тем полнее его образно-смысловое выражение в пении и сценическом поведении. Это побудило меня разработать модель личности оперного персонажа, что теперь дает возможность артисту применить все новейшие знания в области человековедения для восприятия и понимания своего героя как реально существующей личности.

Главенствующая роль воображения в практике перевоплощения обусловила виртуальный подход к исследованию феномена.

Виртуальность – природное, в той или иной мере присущее человеку потенциальное качество сознания. Воображение является доминирующим инструментом игры-приспособления психики к вероятным событиям в меняющейся реальности. Поэтому мир игры столь подобен реальному миру, что порой замещает его на правах особой – виртуальной психической реальности, которой, при условиях сосредоточенности, непрерывности и интенсивности воображения, детальности образов и остроты желания повинуются физическая, чувственная природа исполнителя.

Виртуальная психология расширила представление о возможностях сознания создавать и удерживать посредством воображения особую устойчивую реальность, обладающую многими признаками материального мира, а исполнителя – существовать в ней в качестве себя-другого процессуально. Приложение специфических свойств виртуальной реальности к феноменологии перевоплощения певца-актера дает неуловимому, трудно запечатляемому явлению научное основание, призывает рассматривать театр не только как эстетическое явление, но как один из важнейших институтов человекознания.

Благодаря виртуальному аспекту раскрылся глубокий смысл пушкинской формулы: «Истина страстей, правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах»: только вымышленному персонажу психически однороден фантазм – призрачный мир спектакля, для которого чуждо личностное, бытовое сознание исполнителя. Недаром Ф. Степун назвал актера призраком, играющим в жизнь.

До настоящего времени оперный персонаж не был объектом целенаправленного изучения как виртуальная, запечатленная композиция, но во всем подобная реальной, личность. Такой подход позволяет исполнителю применить в процессе создания персонажного содержания все возможные, в том числе новейшие знания в области человековедения с тем, чтобы досконально понять своего героя во всей его неповторимой сложности и выразить средствами искусства наиболее полно и ярко его духовную жизнь, живой характер.

Современная психология позиционирует себя как науку о душе, связывая с ней глубокое познание и понимание человеческого по-



ведения, объяснение поступков, совокупность душевных явлений, осознанных и неосознаваемых переживаний, ощущений, образов, воспоминаний, мыслей, чувств и прочих тончайших излучений закрытого, внутреннего мира. Это относится и к персонажу, которому присуще все человеческое: оперный герой как личность должен быть показан с позиций его возможной эволюции.

Специальное обращение к методу экзистенциального анализа как инструмента реконструкции внутреннего мира личности персонажа и перевоплощения в него, привело к важному результату, подтверждающему: только то мышление, которое исходит из экзистенции персонажа, может быть подлинным для сцены. С этим связана и непрерывность проживания-переживания каждого мыслительного и чувственного момента персонажного бытия в согласии с временной природой музыки.

В контексте психологического перевоплощения рассматриваются роль внутренней картины и внутренней словесной формы, создающих образно-смысловой остов певческой интонации. Для их формирования в сознании исполнителя важное значение имеет степень владения педагога метафорической речью. Во взаимосвязи с музыкой исследованы свойства внутренних и внешних форм движения и действия, которые управляют рождением у оперного исполнителя живого сценического движения, а также динамический образ слова в музыкальном произведении и роль фоном в интерпретации образа и смысла вокального материала.

Вопрос приоритета в соотношении внутреннего и внешнего планов человека еще недавно был закрыт; между тем, важнейшие результаты данного исследования состоят именно в том, что персонажное сознание оказывает влияние на качество голоса управляет объемом звука, точностью интонирования, красками тембра, раскрепощает физический аппарат певца. Но и само оно модулируется исполнительским сознанием при помощи различных факторов, в том числе – воображаемых, а наиболее действенным оказываются музыкальная атмосфера и предполагаемые обстоятельства роли. Перевоплощение оперного исполнителя предстает суммирующейся чередой перевоплощений, в котором начальный импульс принадлежит композитору. Немаловажным оказывается и

то, что психологические перевоплощение в персонаж ведет к эволюции личности исполнителя за счет присвоения роли.

Содержание этой книги выросло из практики и в нее вернется в виде теоретических обобщений, рекомендаций и разработанных на их основе упражнений. В нем нет догм, но есть орудия труда, образцы и инструкции для равнодушного исполнителя. Мой труд направлен, прежде всего, на воспитание индивидуальности певца-актера, чтобы он, применяя общие правила, творил произведение согласно своей уникальной природе, и став, подобно Шаляпину, непревзойденным знатоком собственных возможностей, избежал участи подражателя.

Говоря о новизне, я не мыслю свою работу как истину в последней инстанции, – уместнее оценить это как новизну, накладывающуюся на порядок, памятуя завет К.С. Станиславского, что искусство – это всегда область свободного поиска.

*Я благодарю судьбу за тех людей, которые щедро делились со мной своими знаниями, и, разбудив мое профессиональное любопытство, сформировав мысль и слог, предопределили рождение этой книги.*

*Я горячо благодарю моих учителей А.С. Соколова, Н.И. Эльяша, С.В. Стахорского, которые научили меня пристрастному отношению к себе и своим творениям и неизменно уделяли мне умное и сердечное внимание.*

*Особую признательность я выражаю моим наставникам В.Ф. Жданову, В.П. Морозову, а также А.Н. Якупову, К.Л. Мелик-Пашаевой, у которых я всегда встречала понимание, поддержку и одобрение своей научной и практической деятельности.*

*Приношу благодарность В.П. Чинаеву и А.С. Яковлевой за ценные критические замечания, направленные на совершенствование данного труда.*

*Выражаю благодарность Э.Б. Рассиной и сотрудникам библиотеки Московской консерватории за деятельную помощь и квалифицированные консультации в работе с библиографическим материалом.*

*Сердечно благодарю выдающихся исполнителей современности и педагогов, передавших через мою книгу свой бесценный опыт новым поколениям: И.К. Архипову, И.П. Богачёву, В.Н. Левко, Е.В. Образцову, И.И. Петрова, Г.А. Писаренко, Вл.И. Пьявко, П.И. Скусниченко, З.Л. Соткилава, Т.Н. Хренникова, В.Н. Чачава, А.А. Эйзена.*

*Благодарю Ю.Г. Клименко за участие в работе с певцами и подвижнический труд в оформлении и выпуске книги.*

Ирина Силантьева

# **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

## **УСЛОВИЯ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ**

### **ГЛАВА I**

#### **СВОЙСТВА ТВОРЯЩЕЙ ПРИРОДЫ ОПЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ**

##### **1. Традиция перевоплощения оперного исполнителя**

Столетие назад театральный философ Ф. Степун в своем вдохновенном труде об артистизме определил двойную задачу сценического деятеля и, соответственно, две стадии, которые неукоснительно объемлют процесс перевоплощения: «Чтобы явить на сцене законченный образ, актеру необходимо, во-первых, создать его в своей душе (вызвать в себе видение), что есть дело творческой фантазии актера-художника, а во-вторых, вылепить его из материала своего психофизического существа (сценически реализовать свое видение), что есть дело специфического дарования актера-мастера»<sup>1</sup>.

Загадка «механизма» перевоплощения давно привлекла интерес деятелей в областях искусства, эстетики, психологии, физиологии, размышляли над природой феномена и мастера различных видов искусств. Уже в XIX веке психика артиста была признана самым изысканным инструментом творчества и одновременно – несравненным материалом, из которого в конечном счете сотворяется сценический образ. Кн. С. Волконский, размышляя о средствах актерского воспитания, единственно возможным называл познание и воспитание своего видимого и слышимого – явленного

---

<sup>1</sup> *Степун Ф.А.* Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре : 20-е годы : Сб. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 74.

миру Я.<sup>1</sup> Но за ним непреложно стоит невидимое и неслышимое Я, которое М. Чехов позже назвал владельцем «инструмента».<sup>2</sup> Действительно, в психологическом пространстве исполнителя под знаком альтруистического эгоизма в отчужденном единстве существуют творец и инструмент творчества.

Об идеале оперного исполнителя в 1898 году писал актер и режиссер, реформатор Малого театра А.П. Ленский в статье «Исполнение опер с точки зрения драматического актера», предвкусывая время, когда певцы станут и актерами, объединят звук и мысль. Он судил, по собственному выражению, как актер, горячо любящий оперу – «музыкальную драму», и потому считал вправе повысить свои требования к певцу, который выходит в образе другого лица и должен воплотить и передать его душевные переживания, избегая шаблонных жестов и условных приемов. Ему хотелось, чтобы «певец с помощью музыки, одетый и загримированный как следует, окруженный подобающими аксессуарами, заставил зрителя известное время жить жизнью того, кого он изображает. Но ведь для этого надо уметь верно передавать ощущения, выражаемые словами, положенными на музыку. К сожалению, об этом менее всего заботится оперный актер. С этим примирились и композиторы и публика», – с горечью писал Ленский.<sup>3</sup>

Наряду с этим, русская оперная сцена знала таких исполнителей как Семёнова, Лавров, Мельников, Александрова-Кочетова, Лавровская, Прянишников, Петров, Петрова-Воробьёва, Комиссаржевский, Ф. Стравинский, наконец, чьи исполнительские традиции унаследовал Шаляпин, высоко ценивший искусство последнего, как «победившего рутину». Эти певцы, подобно Шаляпину, брали уроки у драматических актеров: О. Петров, в то время критерий исполнения партий Сусанина и Мельника, занимался с Я. Го-

<sup>1</sup> Волконский С.М. Художественное наслаждение и художественное творчество. – СПб., 1892.

<sup>2</sup> Михаил Александрович Чехов : Литературное наследие : в 2 т. – Т. 2 : Об искусстве актера / И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. – М. : Искусство, 1986. – С. 83.

<sup>3</sup> Ленский А.П. Исполнение опер с точки зрения драматического актера // Статьи. Письма. Записки : Сб. / В. Филиппов. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1950. – С. 221.

рянским, как и последовавший его примеру Ф. Стравинский. Редким драматическим артистом-художником называли критики певца Девиклера; в опере «Пиковая дама» он создал потрясавший трагической силой образ Германа. Девиклер пел незадолго до появления на сценах Фёдора Шаляпина и своим исполнительским стилем отчасти готовил грядущий переворот в оперном деле. Крупным художником оперной сцены был артист, драматург, создатель украинского театра Кропивницкий. Он владел широким диапазоном ролей – от трагических до комических, обладал прекрасной внешностью, большим голосом, актерским даром, тонкой музыкальностью. Исключительное владение музыкальной речью, внимание к слову, психологической окраске звука, умение продуманно пользоваться богатейшей тембровой палитрой в высшей степени были присущи Н. Фигнеру.<sup>1</sup> Певцы ощутили потенциал эффекта «драматического пения», при котором голос обретал особую образную выразительность.

Серебряный век отдал дань интересу к природе актерского искусства, впервые сосредоточив внимание на особенностях психологии творящей личности, выявив некоторые закономерности в процессе создания сценического образа в драме и опере, – был выработан ряд приемов формирования артистической души. Появилось множество «критик», мемуаров и рецензий, запечатлевших в слове важнейшие приемы и штрихи игры выдающихся артистов драмы и оперы; они дали бесценный материал для осмысления феномена «исполнитель» и начальных системных выводов на основе наблюдений творческого процесса. Это были первые шаги в создании психологии перевоплощения. Г. Шпет при исследовании данного феномена в театральном искусстве обособил актерскую творческую природу от иной другой, в частности, писательской утверждением, что художественный творец в театральном искусстве – актер, что техническим материалом в творчестве актера является он сам, и что художественное содержание сценического искусства суть экспрессивность актера.<sup>2</sup> Плодо-

<sup>1</sup> Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. – М. : Сфера, 1997.

<sup>2</sup> Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. – С. 42.

творный союз певческого и актерского искусств стал крепкой основой новой эстетики русского оперного театра.

В беседе, посвященной творческому союзу Т.Н. Хренникова и Вл.И. Немировича-Данченко в период работы над оперой «В бурю», композитор упомянул об основном требовании великого режиссера: «Весь смысл работы Немировича над оперным образом заключался в том, чтобы исполнители были, по его выражению, “поющими актерами”. У него самого были невероятные актерские данные, он потрясаяще показывал! И к певцам требование было одно: чтобы все, что они делали на сцене, выражая себя в персонажах, было настоящей, по-актерски живой правдой. В Большом театре в то время исполнители ходили и пели, – никакого проникновения в образ, в ситуацию там не культивировалось. Вампука! А у Немировича-Данченко в музыкальных спектаклях все было настолько жизненно, и герои на сцене были совершенно живые. Трепетно живые! Он подготовил такую группу певцов, которые могли справляться с актерскими задачами, а в моей опере – разнообразные характеры, и было над чем поработать. А чтобы соответствовать тем образам, которые им предстояло спеть и сыграть, на оперной сцене должен был быть, как постоянно повторял Немирович, поющий актер»<sup>1</sup>. Понимание Вл.И. Немировичем-Данченко природы актерского перевоплощения наиболее сходилась с шаляпинским, вобравшим невероятный объем опыта и знания предмета. Ф.И. Шаляпин, определяя суть перевоплощения, имел в виду объективацию сознания персонажа посредством психофизического аппарата исполнителя; великий певец выразил свое понимание природы перевоплощения в кристальной формуле: «Правда актера, но независимо от него. Через актера-творца независимо от актера-человека»<sup>2</sup>.

Новый век, формулируя «новую парадигму» артистизма для музыкантов, намеревается расширить феноменологическое поле и подвести научную основу, исследуя исполнительское искусство с учетом открытий XX века в области человекознания; во мно-

<sup>1</sup> Беседа с Т.Н. Хренниковым 24 марта 2006 г.

<sup>2</sup> *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа : Мои сорок лет на театрах. – М. : Прогресс, 1990. – С. 94.

гом это новое обнаруживает полузабытое, с начала XX века, старое. К примеру, в основе работы Ф.И. Шаляпина, К.С. Станиславского над собой и ролью лежат постулаты, выведенные на основе игры выдающихся актеров провинциальных и столичных театров, великих писателей и художников, открытий психологов и физиологов прошлого: они не отрицали, что наука расчищает и укрепляет для искусства почву и вооружает техническими знаниями. Л.Н. Толстой в книге «Круг чтения» отмечал, что между инстинктами художественного гения и духом научного исследования нет антагонизма и что этот инстинкт питается и облагораживается научно-философским знанием своей эпохи, в свою очередь плодотворно влияя на среду, в которой он действует. «Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать. (...) Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувств»<sup>1</sup>.

Преимущество современной формулы заключается в четко обозначенных задачах и перспективах для исследователей и педагогов, в прогрессивной установке вопреки формальной тенденции вернуть оперное искусство в «предполагаемые обстоятельства» его молодости: в контекст великих традиций, в которых внимание сосредоточено на тонкоматериальной творящей природе человека. Вполне уместно и современно прозвучал бы взволнованный монолог Шаляпина со страниц его книги «Маска и душа» о преемственности «живых элементов искусства, в которых еще много плодотворного семени»: «Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь – плоть и дух, – то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с прошлым. Надо разобраться, что в старом омертвело и принадлежит могиле и что еще живо и достойно жизни. Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, (...) в актерском и вокальном

---

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Круг чтения : в 2 т. – 4-е изд. – М. : Посредник 1911. – Т. 1. – С. 7-8.



искусстве – традиция, воспевающая «живую личность, душу человека и богоподобное слово»<sup>1</sup>.

Согласно современной «парадигме артистизма», сформулированной С.Б. Арабкерцевой, главной ценностью, производимой в творческом акте, является живое чувство исполнителя, музыканта, который прежде всего и в буквальном смысле – актер, действователь. Поэтому внимание современного исполнителя настоятельно обращается на изучение путей, ведущих к актерскому перевоплощению.

С этим нельзя не согласиться, но хотелось бы внести существенное уточнение. Перевоплощение в исполнительском искусстве предполагает «смену плоти» – выражение создаваемого в акте творчества нового содержания в некой, соответствующей ему, эстетической форме. Таким содержанием в исполнителе, в частности – певце-актере становится персонажное чувственно окрашенное сознание и его искусное проявление посредством голоса и сценического образа героя произведения; живое же чувство исполнителя выступает силой, синтезирующей все элементы творчества, оно – универсальная ценность любого искусства. Личностное сознание «человека играющего» (Хёйзинга) не представляет эстетической ценности в контексте феноменологии перевоплощения. К сожалению, подмена сегодня происходит не только на театре. Именно в связи с этим нельзя игнорировать призыв С.Б. Арабкерцевой четко определить приемы настройки на тот или иной образный эмоциональный модус, владеть умением быстрых образных перевоплощений, техникой подражания характеру мышления, манере поведения то одного, то другого человека, прибегнуть к «технике», подобной актерской, которая способна организовать творящую природу музыканта-исполнителя.<sup>2</sup>

Речь, безусловно, идет о технике внутреннего перевоплощения, следствием владения которой оказываются вышеперечислен-

<sup>1</sup> Шаятин Ф.И. Маска и душа. – С.102.

<sup>2</sup> Арабкерцева С.Б. Механизмы моделирования «психотехники» исполнителя как доминанты исполнительского процесса // Информационная парадигма в науках о человеке : Сб. / В.М. Петров, В.П. Рыжов. – Таганрог : ТГРУ, 2000. – С. 202, 203.

ные и многие другие художественные манифестации исполнителя. Вокальное и инструментальное исполнительство объединяют многие приемы образотворчества, и самой изысканной из них – сколь тонкой, столь и податливой для исполнительского самовыражения субстанцией является интонация. В ней сказывается основная сила персонажного присутствия. Заново открываемые знания подтверждают прежние догадки о наличии в человеке иной, более сложной, чем телесная, природы. Недаром актер М. Чехов говорил о себе как об инструменте, на котором играет обитающее внутри него существо. На это существо и устремлены воздействия исполнителя, создающего художественный образ.

В суждениях Г. Шпета о главной ценности художественного творчества автор избирает и отстаивает позицию, что в своем осуществлении собственно творчество есть «искусство созидания внутренних форм, только они – грани того драгоценного камня, который составляет предмет эстетического наслаждения и который вправляется во внешние формы металла»<sup>1</sup> и что на сцене в театральном образе происходит «чувственное воплощение, О ч у в с т в л е н и е каких-то своих, актером создаваемых образов»<sup>2</sup>. Его утверждение, что образы актера – специфические, влечет за собой вопрос о свойствах особого «материала», с которым работает артист оперного и драматического театра, а также о приемах работы с «внутренним человеком», чтобы сотворить из него персонаж.

Попытка исследовать приемы воздействия актера на своего «внутреннего человека» находит поддержку во мнении современных ученых, признающих «реальность, объективность психического, субъективного, в том числе и объективность переживания, независимо от того, выступает ли оно как внешнее или как внутреннее, наблюдаемо оно или нет»<sup>3</sup>. Содержание психологии значительно расширилось и стало более лояльным к феноменам «духа в искусстве» (Юнг); теперь к душевным явлениям относится мир

---

<sup>1</sup> Шпет Г.Г. Театр как искусство – С. 42.

<sup>2</sup> Там же . – С. 36.

<sup>3</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета : Возвращение из изгнания. – М.: УРАО, 2000. – С. 140, 141.

внутренних – сознаваемых и неосознаваемых переживаний, ощущения, состояния, настроения, воспоминания, мысли, чувства и образы.

Идеальный исполнитель обязан соединить обе потенции – рационального и иррационального знания в увлекательнейшем исследовании человека-персонажа, возможность которого предоставляет театр. Должно внести в спонтанно-субъективное искусство певца-актера существенную долю объективных знаний и навыков в работе с материалом искусства, столь хрупким и требующим высокой ответственности, как психика исполнителя. Не менее ответственного отношения к себе требует и голос певца, энергичность и полнота которого напрямую зависима от настроения, жизненного тонуса, эмоциональной наполненности, четкости чувственного воображения. Напряжение этих и других необходимых качеств в душе исполнителя – психологическая задача.

## **2. Творческая природа исполнительского сознания**

Исполнителю необходимо составить представление о главном «инструменте» собственного творчества – психике, без действительности которого любое творческое усилие было бы бесплодным. Одновременно психика – и несравненный «материал», из которого в конечном счете сотворяется персонажная сущность. Таинственные ее механизмы дают о себе знать только в феноменах – разного рода душевных явлениях, осознанных и скрытых переживаниях, в ощущениях, воспоминаниях, мыслях, образах, чувствах, поведении. И блеск в голосе певца – это отблеск сияния, озаряющего психические недра. Артист, призванный стремиться к непрестанному обогащению собственной душевно-духовной породы, обязан исследовать возможности своего психологического инструментария и научиться управлять тонкой энергичной природой.

Уровни психики – это бессознательное, подсознательное, предсознание, сознание и самосознание, а психическая жизнь – непрерывный ток, единый динамический процесс во всех сферах, активно взаимодействующее многообразие инстинктивных, бессоз-

знательных, подсознательных и сознательных, познавательных, волевых, эмоциональных и других микропроцессов и состояний. Высшим проявлением потока психики является поток сознания, природа которого дискретна: подобно пунктирной линии, чередуются в нем мгновения самоосознания и бессознания. Дискретность обуславливает двойственность бытия исполнителя – жизненного и, одновременно, сценического, складывающегося из чередования моментов реального и воображаемого существования.

Бессознательному ортодоксальная психология придала статус низшего уровня психики. Между тем, на поверку, оно оказывается лучшим «другом» артиста, хотя общим признаком бессознательных психических феноменов и является их актуальная неосознанность. Впрочем, существует и оппозиционная точка зрения, которой придерживается ряд мастеров: сознание, молодое образование в психике, опирается на древнее бессознательное, вырастая из его лона, и в процессе создания произведения непрестанно апеллирует к мудрости этой сферы.

Ныне утвердился взгляд на бессознательное как на истинное творческое начало, голосу которого сознание, в меру своего творческого потенциала, внемлет и лишь облекает сотворенное им содержание в образы – знаки и формы, доступные восприятию и пониманию. Получая сложное творческое задание, сознание «опускает» свои вопросы в подвалы психики, где «мы непосредственно взаимодействуем с образами» и где осуществляется чаще всего неосознаваемый процесс решения, «скрытый под покровом логически структурированного восприятия Мира»<sup>1</sup>.

Важным для творческой личности является то, что помимо инстинктов, темперамента, определенных задатков и возможностей осуществления познавательных процессов, наследуются и образные содержания; так получает обоснование явление врожденного эйдетизма – ярко заявляющего о себе уже в детстве мышления образами. Оказывается, что вытесненные в сферу бес-

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания : Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М. : «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – С.

сознательного психические содержания неуничтожимы, – эти энергетические сгустки сохраняют свой динамический потенциал «до востребования», чтобы когда-либо прорваться в сознание и осуществиться. Это чрезвычайно важно для исполнителя, который, например, создает душевный мир отрицательного персонажа, не схожий с его собственным; тогда бессознательное проявляет себя беспримерно щедрой копилкой человеческих «теней».

Сознание никогда ничего не творит, – был убежден Евг. Вахтангов, – Бессознательное способно самостоятельно вбирать, как посредством сознания так и помимо него, самый разнообразный материал для творчества, будь это репетиция как процесс его получения и закрепления, или промежутки между репетициями как периоды творческой его переработки. Не обучение, а именно воспитание актера, состоящее в том, чтобы постоянно обогащать его «бессознание», дает творческие плоды, утверждал режиссер: «Бессознание, вооруженное таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение». Он считал, что если актер сделает сущность пьесы «сущностью для себя» и доверится «бессознанию (которое само реагирует от сущности)», то образ обретет необходимое содержание, даже если некоторые элементы чужды психике исполнителя.<sup>1</sup>

Отклик бессознательного происходит на призыв о помощи сознания, которому поставлена творческая задача. В условиях целенаправленной работы над ролью содержания бессознательной сферы, питающие сценический образ, становятся доступными сознанию. Сопутствующими явлениями при этом бывают интуитивное прозрение, озарение, вдохновение – «шестые чувства» артиста. Интуитивное обретение знания рассматривается А. Налчаджяном как следствие перехода в сферу сознания результатов подсознательного мышления и воображения, момент осмысления результата, полученного вне ведома сознания. Интуитивное озарение подразумевает заключительную фазу процесса полного перехода результата решенной на уровне бессознательного задачи через порог сознания в сферу сознания. Границы понятия «интуи-

<sup>1</sup> Цит. по: Мастерство актера : Хрестоматия / Сост. Н. Львов, И. Максимов ; под ред. Б. Алперса, П. Новицкого. – М. : ГИХЛ, 1935. – С. 332.

ция» уточняются Л. Тальян, включая «такую деятельность творческого воображения, которая опирается на неосознанные представления, образы, жизненные впечатления актера, которые накопились с детства, оставили известный отпечаток в его душе, и которые оживают, в основном, в состоянии актерского вдохновения»<sup>1</sup>.

С феноменом вдохновения М. Арнаудов связывает последний этап творческого воображения, идентифицируя его с интуитивным «озарением» сознания. Вдохновение расценивается им как естественное продолжение всех тех подсознательных процессов, с которыми сопряжено оформление поэтического материала в литературе, содержания роли в актерском искусстве.<sup>2</sup> А. Налчаджян предлагает рассматривать вдохновение как эмоциональный уровень перехода подсознательно образованных ассоциаций в сферу сознания; при этом важно, что вдохновение является эмоциональной стороной последних этапов осознания плодов воображения<sup>3</sup>.

Таким образом, **вдохновение, воображение и интуиция, берущие начало в подсознании, могут проявить себя только в результате долгой и напряженной сознательной работы над произведением**, будь то вокальная партия, роль, музыкальный опус. Чайковский на страницах письма к Н.Ф. фон Мекк высказался о природе вдохновения: «Нет никакого сомнения, что даже и величайшие музыкальные гении работали иногда, не согретые вдохновением. Это такой гость, который не всегда является на первый зов. Между тем **р а б о т а т ь** нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не **р а с п о л о ж е н**. (...) Если б то состояние души артиста, которое называется **в д о х н о в е н и е м** и которое я сейчас пытался описать Вам, продолжалось бы беспрерывно, — нельзя было бы и одного дня прожить. Струны лопнули бы, и инст-

<sup>1</sup> Тальян Л.Ш. Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе.

— Ереван : Айастан, 1970. — С. 97.

<sup>2</sup> Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М. : Прогресс, 1970. — С. 46.

<sup>3</sup> Налчаджян А. Личность, психическая адаптация и творчество. — Ереван : Луйс, 1980 — С. 108.

румент разбился бы вдребезги! Необходимо только одно: чтоб главная мысль и общие контуры всех отдельных частей явились бы не посредством и с к а н и я, а сами собой, вследствие той сверхъестественной, непостижимой и никем не разъясненной силы, которая называется в д о х н о в е н и е м<sup>1</sup>.

Плодотворное образотворчество обусловлено жизненным опытом и многосторонним развитием личности. А хранит весь опыт личности именно подсознательное. В этой сфере сосредоточивается онтогенетическая динамическая память, образующаяся через сознание, опыт и неосознанное восприятие. Сюда погружаются содержания потока сознания, что соответствует «нормальному забыванию». Здесь сосредоточены установки, механизмы сублимации и творчества, мотивация творческого процесса и интимные мыслительные операции. Подтверждена реальность и самостоятельность подсознательного мышления, которое непосредственно влияет на динамические изменения поля сознания. Оказывается, творческое решение принимает именно подсознание, а не сознание, которое на самом деле, в силу своей консервативности и узости восприятия, не обладает возможностью осуществления в себе самом столь широких творческих синтезов.

При преодолении порога сознания – в процессе перехода психических содержаний из подсознательной сферы в свет сознания возвращается будто бы неведомая, а на самом деле воспринятая, сохраненная и обогащенная информация. Степень творческой свободы исполнителя зависит от степени проницаемости порога сознания, в чем немалую роль играют эрудиция (чтение!) и профессиональное совершенство (доскональное знание материала и владение средствами трансляции смыслов); каждое знание и каждый навык словно пробивают в пороге сознания очередное отверстие – «фильтр» (Немов), сквозь множество которых и лучится в сознание свет бессознательного. Без познавательной заинтересованности исполнителя его сознание рискует остаться «подслеповатым» и оказаться не в силах распознать дар глубинных «инсайтных» планов – так называемое озарение.

<sup>1</sup> Письмо 96. Н.Ф. фон Мекк. Кларан. 5/17 марта 1878 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма / Н.Н. Синьковская. – М. : Музыка, 2002. – С. 84, 78.

Психическая организация каждого исполнителя уникальна: творческая активность, выраженная в интенсивности и объеме проникновения содержания подсознания в сознание, во многом зависит от природных данных – динамических связей и перемещений психических содержаний, скорости психических процессов, ритмов их смены и интенсивности переходов и проникновений, вытеснения и актуализации. Уместно вспомнить фразу, сказанную А. Пазовским М. Максаковой: «Есть певцы, которые не могут дать больше того, чем владеют»<sup>1</sup>. Это одинаково справедливо для певческой и психической природы исполнителя.

Одно из наиболее сложных душевных явлений – сознание человека. Определим его как особое состояние, при котором свои чувства, мысли и ощущения человек способен описать словами, выразить в образах или передать действием. Основным структурным признаком сознания выступает его **интенциональность**; понятие, принадлежащее феноменологической философии Э. Гуссерля, означает, что сознание всегда целенаправленно и всегда есть осознание чего-либо.<sup>2</sup> Переживая мир, себя в мире и мир в себе, человек, благодаря интенциональности сознания, каждый миг придает смысл осознаваемому им предмету, соотнося замысел или намерение с предметом, независимо от того, реален или нереален этот предмет.

Исполнитель, цель которого – сотворить художественный образ, использует способность сознания создавать предметный мир, наполняться содержанием. В достижении цели огромное значение имеет стремление к ней, намерение свершения, – это сама суть интенциональности. Воля к творчеству побуждает исполнителя сосредоточиться на свершении перевоплощения в вообразаемую личность. «В любом интеллектуальном акте выделяются два аспекта: внутренне присущий сознанию интенциональный объект и способ данности этого объекта (восприятие, фантазирование, рефлексия, любовь, ненависть и т.д.)»<sup>3</sup>. Так, в

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова : Воспоминания. Статьи / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 71.

<sup>2</sup> Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Вопросы философии. – 1986. – <sup>1</sup> 3. – С. 101-116.

<sup>3</sup> Эстетика : Словарь / А.А. Беляев, Л.И. Новикова, В.И. Толстых. – М. : Политиздат, 1989. – С. 113.



исполнительском искусстве, связанном с перевоплощением, образ персонажа вообразается.

Интенциональность, уточняет Ингарден, характеризует идеальный способ бытия художественного произведения, каковым в творческом акте актерского перевоплощения выступает персонаж; выражаясь языком эстетики Лукача, в психической сфере исполнителя происходит «антропоморфизирующее воссоздание предмета в искусстве», сопряженное с восприятием «чувственной видимости образа»; ценным дополнением является характеристика образности, данная Лукачем: созданный предмет воздействует на своего создателя, вызывая у него ту или иную эмоциональную реакцию.<sup>1</sup> Это значит, что между исполнителем и созданным им персонажем возникают условия устойчивого сосуществования в пределах психоэмоциональной сферы. В актерской и исполнительской практике известны примеры, когда представляемый объект – виртуальный образ или фантазийная эмоция на время становятся доминантой в психике исполнителя и управляют его поведением, обостряя «здесь-бытийное» самочувствие настолько, что «человек играющий» может поддаться очарованию виртуальной реальности и оказаться на краю игры.

В актерской, оперной исполнительской практике интенциональность осуществляется, пользуясь предложенной Гуссерлем трактовкой понятия, в качестве структуры переживания быть «сознанием о...», в конкретном случае – **сознанием о сознании персонажа**. Необходимо обратить внимание исполнителя на необходимость мысленного управления природой своего чувственного восприятия качеств и свойств воображаемого персонажа, что чрезвычайно важно для возникновения эмпатийной основы взаимоотношений актера с образом сценического героя и альтруистического одаривания персонажа собственной эмоциональной энергией. При этом имеет огромное значение мощь **интенционального присутствия** артиста в творимом им из собственной психической материи объекте.

В. Налимов размышляя о природе сознания, привел импонирующий ему фрагмент статьи Г. Сколимовского, в котором говорится, что сознание – это свет, который все освещает и везде проникает. Сознание, являясь частью реальности, посылает луч другим частям реальности и, освещая их, возвращает их к источнику света, к сознанию.<sup>1</sup> Благодаря этому свойству сознание выступает главным инструментом собственной эволюции, постоянно раздвигая пределы реальности по мере своего роста и перерождения, что непосредственно сказывается на широте и содержательности личностного пространства исполнителя.

Особенностью интенциональности исполнительско-персонажного сознания выступает его **двойственность**, которую обеспечивает одновременная направленность раздвоенного потока энергии внимания-осознания на объект фантазии и на контроль соотнесенности намерения, цели, задачи. Ряд примеров свидетельствует о частичной самостоятельности персонажного сознания, существующего параллельно с контролирующим его сознанием актера, и именно в таком двуединстве осуществляется акт творчества, мало общего имеющий с обычной объективацией некоего содержания личностного Я исполнителя. Предметная природа сознания обеспечивает воображение и удержание (медитацию) фантазируемого объекта или персонажного состояния в целях подражания и копирования, как это делал М. Чехов, или слияния с ним, вхождения в него, вбирания в себя, как объяснял прием перевоплощения М. Щепкин.

Для понимания психологической природы феномена сценического раздвоения чрезвычайно важно заметить, что сознание выступает как осознание внутри себя самого отношений между Я (воспринимающим) и другим Я (воспринимаемым); иными словами, исполнитель одновременно воспринимает себя как личность и противостоящий ей объект – сотворенный музыкальный образ или персонаж – как часть структуры своей психики.

Сознание, при его относительной консервативности, «знает» о необходимости принятия творческого решения, стремится к это-

<sup>1</sup> Skolimovsky, H. 1983. Model of Reality as Mind. – P. 769-788.

му, но с другой стороны, его структура затрудняется принять принципиальную новизну решения, и первая, творческая тенденция сознания побеждает в редких случаях. Полезно принять во внимание минимум две многозначных для актерской самореализации особенности: успешность и полноту творческого самовыражения. Яркость образотворчества и свобода перевоплощаемости в персонажное существо непосредственно зависят от степени косности или эвристичности сознания, а также от природной или профессионально «воспитанной» отлаженности динамических связей и степени активности механизмов работы психики. Предполагается, что эвристическое сознание по творческим возможностям и свободе приближено к подсознанию и что именно таким сознанием обладают артисты, владеющие внутренним перевоплощением. Творческая активность зависит от уравновешенности пластов и уровня свободы перехода паттернов информации из одного плана в другой.

При свете сознания осуществляются процессы восприятия, познания, художественного мышления, воображения, обуславливающие творческую деятельность исполнителя. Восприятие – инструмент чувственного познания мира и перевода его на язык образов, посредством чего человек получает целостное представление о предметах и явлениях, их признаках и свойствах. Благодаря познанию, рациональной деятельности, позволяющей субъекту обрести язык общения с объектом, будь то реальность, произведение искусства или персонаж, содержание их дополняется и уточняется. Вспоминаются строки письма П.И. Чайковского, обращенные к Н.Ф. Фон-Мекк, которые свидетельствуют об осознанной композитором необходимости рационалистического фактора творчества: «Говоря с Вами вчера о процессе сочинения, я недостаточно ясно выразился насчет того фазиса работы, когда эскиз приводится в исполнение. Фазис этот имеет капитальное значение. То, что написано горяча, должно быть потом проверено критически, исправлено, дополнено и в особенности сокращено ввиду требований формы. Иногда приходится делать над собой насилие, быть к себе безжалостным и жестоким, т.е. совершенно урезать места, задуманные с любовью и вдохновением. (...) Иногда на

несколько времени вдохновение отлетает. Приходится искать его, и подчас тщетно. Весьма часто совершенно холодный, рассудочный, технический процесс работы должен прийти на помощь»<sup>1</sup>.

Ф.И. Шаляпин в работе над оперной ролью учитывал мнение И.Н. Крамского, что в работе над образом сознательное и бессознательное сочетаются в художнике; при этом «элементы сознания присутствуют постоянно в этом процессе, очищая, утончая и комбинируя те образы и краски, которыми располагает художник», под приемами проявления бессознательного (как будто) художественного творчества лежит «огромный пласт упорного, научного и сознательного труда»<sup>2</sup>. Ведь художник, в какой бы области искусства ни творил, постоянно думает о своем произведении, хотя сам иной раз именно этого и не осознает. Шаляпин утверждал своим неустанным трудом, что во всяком произведении искусства важна сознательная работа ума и находил подтверждение своим порожденным практикой выводам: чем сосредоточеннее воля творящего, тем значительнее будет его художественный труд.

Важнейшим процессом в сценическом образотворчестве выступает специфическое мышление исполнителя, которое характеризуется двойственностью и разворачивается параллельно в руслах двух логик – собственной и персонажной. Мышление всегда эмотивно и характеризуется эстетической избирательностью, ассоциативностью, метафоричностью, а главное, способностью оперировать вероятностями, что сказывается на выборе выразительных средств воплощения персонажного сознания, способности импровизации и интерпретации. Специфическим отличием мышления оперного исполнителя является способность мыслить музыкальными образами в их тембровой, мелодической, ладовая, гармонической и иной выразительности.

Современная наука предлагает считать, что истинно человеческое сознание есть одновременно и самосознание. Именно оно

---

<sup>1</sup> Письмо 96. Н.Ф. фон Мекк. Кларан. 5/17 марта 1878 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 77-78.

<sup>2</sup> Иван Николаевич Крамской : Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887. – СПб., 1888. – С. 685.

отвечает за обособленность Я как осознаваемого образа собственной личности. Самосознание, как и положено правителю-демиургу, венчает все планы индивидуальной психической жизни личности и представляет высший уровень, на который поднимается психическое содержание при переходе в сферу сознания. В рамках этой структуры осуществляется верховная организация внутреннего мира человека. Самосознание – это особая и неотделимая сторона сознания, по сути – надструктура личности, которая представляет собой упорядоченную совокупность взглядов, оценок, отношений, знаний и установок индивида «на себя». Качество самосознания даруется природой неумолимо и заведомо, как фамильная родинка, и оно уникально, как радужка глаз.

Самосознание – самое молодое, позднейшее образование в онтогенезе, более других сфер психики подвержено различным воздействиям, в том числе и эмоциональным потрясениям, информационному шоку, каким является каждая новая роль, оперная партия, характер персонажа. От его лояльности к вторжению нового содержания, готовности «переболеть» им, пластичности реакций зависит успешность обретения образного самочувствия. Представляется, что методы создания образа и способы сценического существования, будь то «Я в предлагаемых обстоятельствах» (на арене исполнительского Я выступает личностное содержание) или «Образ в предполагаемых обстоятельствах» (ради персонажного существования исполнитель личностно самоуничтожается), адекватны природе самосознания.

Именно от характеристик самосознания зависят предрасположенность к перевоплощению, свобода диалога сознательной и бессознательной сфер, душевная отзывчивость на потрясения, откровенность памяти и глубина катарсического восторга, наконец, потенциал знания и самопознания, а следовательно – эволюция личности. Поэтому самосознание артиста – главный «персонаж» упительной игры в образотворчество.

### **3. Специальные свойства сознания оперного исполнителя в контексте типологии личности**

Артистический опыт подтверждает, что творческая устремленность, направленность на познание, делает более гибкой и податливой структуру личности самого исполнителя. Широта личности – ее открытость смыслам, осуществляется через образование многомерной личности благодаря присвоению содержания ролей. Согласованная связь множества потенциальных виртуальных личностей, сохраняющих свою индивидуальность, делает исполнителя способным к выходу за пределы границ самости без саморазрушения, совершая преобразование путем высвобождения из узкосмысловой капсулы личностного Я.

Современная психология рассматривает произведение искусства как многообразный портрет личности, потенциальную возможность бесконечной самореализации. Проекцией собственных чувств в души персонажей артист практически осуществляет психоанализ посредством поэтических образов, предоставляя им вести самостоятельную жизнь в материализованной фантазии, а, следовательно, при исследовании содержания ролей открывается сокровенный план его личности. При том, что в мире творимых образов жизнь даруется несостоявшемуся в личном плане, следует заметить, что исполнитель не может чувствовать глубже, чем позволяет емкость личного чувствования и познать, воспринять и понять больше, чем позволяет его личный уровень понимания. Так настойчиво возникает тема необходимости всестороннего образования артиста, личной эволюции.

В связи с этим уместно напомнить молодым исполнителям основные принципы так называемой «традиции личности на театре», унаследованной и изложенной актером Малого театра Н. Анненковым. Артист, представляющий собой состоявшуюся личность, знает что сказать, может что-либо сказать, не может этого не сказать, умеет это сказать посредством материала искусства, находящегося в его распоряжении; такая личность обладает огромной силой, способной поднимать веру зрителя в высокое искусство, чтобы зритель ушел обновленным, более совершенным.

Выдающимся деятелем театра А. Южиным заповеданы актерам четыре принципа: глубокая правда образа наряду с приближенностью к общечеловеческому символу; масштабность характера, космическую глубину которого может выявить только исполнитель, работающий сердцем; самобытность и неприменимая индивидуальность, не допускающая копирования даже лучших образцов; яркость, характерность, такое жизненное перевоплощение в другого человека, что актер становится неузнаваем и без грима.<sup>1</sup>

Однако существуют особенности, обусловленные психическими свойствами творящей личности. Это в первую очередь касается способности к перевоплощению. Природа, предназначая человека для определенного рода деятельности, обеспечивает его и необходимыми качествами, позволяющими реализовать назначение. Речь идет о призвании, определяемом как «часто неосознанное стремление к удовлетворению психической и даже физиологической неизбывной потребности, ощущаемой как недостаток в самом необходимом»<sup>2</sup>. Призвание – особая способность, которую можно охарактеризовать как прирожденную в том смысле, что она имеет свойство с детского возраста развиваться даже вопреки условиям и обстоятельствам жизни. В искусстве подобная непреодолимая любовь к творчеству свидетельствует об артистическом душевном строе. Ему сопутствует фактор «одержимости»: И.И. Петров, рассуждая о призвании, сказал: «Это – работоспособность, доходящая до одержимости. Когда хочешь работать – работаешь всегда, везде. В искусстве должна быть одержимость. Такими были Шалапин, Пирогов, Ханаев и многие великие певцы»<sup>3</sup>. Петрову вторит А.А. Эйзен: «Я всегда считал, если человек становится на стезю этого исполнительства, – а пение, к тому же, гораздо труднее, чем драматическое исполнительство, – то он должен быть *одержим*, вот в этом и есть его призвание. И внутренне для него важно только его дело – победы или поражения, – он живет этим делом»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Силантьева И., Клименко Ю. Актер и его Alter Ego. – М.: Грааль, 2000. – С. 127.

<sup>2</sup> Там же. – С. 62.

<sup>3</sup> Беседа с И.И. Петровым 1 марта 2002 г.

<sup>4</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 10 октября 2005 г.

Имеет значение и преимущественная направленность творческой личности либо на мир внешних объектов, либо концентрация внимания на явлениях собственного субъективного мира, иными словами, принадлежность к экстравертному либо интравертному типу личности. Принадлежности к первому типу соответствует такое свойство сознания как рациональное мышление, второй тип отличается свойством интуитивного постижения мира, и векторы энергетической деятельности двух типов – разнонаправлены. Деятельность актерского сознания предполагает союз противоположностей, причем в процессе работы над ролью на разных этапах временно доминирующей может стать рациональная либо иррациональная сила. Внешний мир притягивает жизненную энергию актера в момент собирания впечатлений; особым объектом внешнего мира становится персонаж, и экстравертные качества исполнителя позволяют самозабвенно перенести в него центр внимания, осуществить узнавание, понимание и проникновение; это ведет в дальнейшем к столь необходимой отчужденности от себя, угнетению личной значимости собственного внутреннего мира исполнителя.

С другой стороны, необыкновенно важна интроспекция, пристальное самонаблюдение и фиксация явлений внутреннего мира, пристрастный поиск фактов и эмоциональных очагов – будущих зерен характера и сценической страсти. В истории профессии обычно остаются исполнители, которые принадлежат к золотой середине и редко – те, чей талант питают крайности: рефлексия или самозабвение. Между тем, шкала знает множество промежуточных актерских типов, определяемых соотношением экстра- и интравертных свойств сознания. Профессиональный отбор предполагает в исполнителе наличие двух типов мышления, и практический труд, и правильный профессиональный подход воспитателя способны развить угнетенную функцию сознания до уровня знаменательного равновесия.

Очарование театральных подмостков кроется в реализации альтернативной природы творческой личности, причем сцена дарит ощущение параллельной жизни, во много раз более интенсивной, яркой, нежели реальная. Подтверждение этого – в высказы-



вании И.П. Богачёвой: «На сцене я – как рыба в воде, сцена – это форма какой-то другой жизни. И именно эта моя жизнь – настоящая, настолько я увлекаюсь и ею живу, и мне нравится другое состояние. Обыденная жизнь воспринимается как перерыв между той, на сцене, в которой я действительно живу, потому что в ней я свободна»<sup>1</sup>.

Задержавшись на вопросе о типологии, следует упомянуть и учитывать в работе с артистом степень его принадлежности к художественному типу как противоположности классифицированному академиком И.П. Павловым типу мыслительному. Н.В. Рождественская, основываясь на психологических исследованиях абитуриентов театральных вузов, к важнейшим свойствам будущих актеров относит эмоциональность, эмоциональную возбудимость и пластичность эмоциональных реакций, экстраверсию, способность к сопереживанию (эмпатия), артистичность, внутреннюю свободу, работоспособность и творческую волю.<sup>2</sup>

Между тем, по мнению З.Л. Соткилава, у исполнителя, призванного самой природой в профессию, «на первом месте стоит ум, интеллект. Чем технически оснащенной певец, чем он умнее, тем лучше при музыкальной одаренности он сможет показать все глубины, все грани, которые заложены композитором в музыкальном образе, характере. Недаром итальянцы первым ставят ум, потом музыкальность и лишь затем – голос. У классиков идеал пения выражается в той глубине звука, той внутренней насыщенности его, которая идет от ума»<sup>3</sup>. Одновременно, известно авторитетное слово Ф.И. Шаляпина, что знание надо в кармане иметь, а петь по наитию. При этом Е.Е. Нестеренко, наследнику шаляпинской традиции певца-актера, представляется чрезвычайно важным сочетание ума и артистизма – наличие в оперном исполнителе «художественного интеллекта», «художественного ума»: «Я го-

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 марта 2006 г.

<sup>2</sup> Морозов В.П. Художественный тип личности: новые критерии в системе комплексного подхода к разработке проблемы на модели музыкального искусства // Художественный тип человека : Комплексные исследования / В.П. Морозов, А.С. Соколов. – М. : МГК, 1994. – С. 89.

<sup>3</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

ворю “художественный ум”, потому что знаю чрезвычайно умных певцов, которые во всем разбираются, знают, что хорошо и что плохо в нашем искусстве, а сами являются весьма заурядными артистами, поскольку при всем своем уме и эрудиции не обладают “художественным умом”, который один только и может воспитывать настоящего артиста»<sup>1</sup>.

Наследуя научный и практический опыт многих ученых, В.П. Морозов интегрировал проблему типологии в музыкальную среду, изучил ее в ходе занятий педагогов и студентов вокальным искусством и указал на эмоциональный фактор как ведущий в определении личности художественного типа. Он констатирует: «Один из важнейших аспектов, отличающих “художественный” тип от “мыслительного”, лежит в сфере эмоционального отношения индивида к окружающему миру; для мыслителя характерно доминирование рационально-рассудочного отношения, а для “художника” – высокий уровень эмоционального сопереживания и реагирования на все явления и воздействия окружающего мира»<sup>2</sup>. Исследования позволили В.П. Морозову сделать вывод, что в целом в группе «художников» превалирует число лиц, обладающих большинством вышеперечисленных свойств художественного типа при наличии представителей «промежуточного» типа и меньшего числа «мыслителей»; сочетание в одном человеке признаков разных типов отражает сложную природу психики художественного типа личности.

Педагогический опыт автора диссертации показал необходимость и возможность практических мер по выявлению и устранению причин подавленной эмоциональности и пробуждения латентных способностей, присущих достаточному числу студентов-вокалистов. Среди значимых психологических препятствий к проявлению свойств художественного типа личности, как показывает опыт, видятся неуклонно наступающая эра левополушарного владычества, ожесточение структуры самосознания, эгоизм, утрата способности к эмпатии; к этому добавляется неведение возмож-

<sup>1</sup> Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. – М. : Искусство, 1985. – С. 157.

<sup>2</sup> Морозов В.П. Художественный тип личности... – С. 88–89.

ностей собственной эмоциональной природы, боязнь сильных эмоциональных затрат.

Агрессия культуры «видео», невостребованность мирового литературного наследия и связанное с этими факторами ослабление функции воображения, оскудение силы и яркости внутреннего видения снижают потенциал эмоционального сопереживания миру и рефлексии на его акции как залога самовыражения и отражения себя и мира в искусстве. Что касается меры присутствия тех или иных свойств в исполнителе, то следует помнить: театр требует всего человека как потенциал, не довольствуясь природной заданностью, и жестокая справедливость театра известна большим мастерами и ими оправдана: театр требует в исполнителе высокого синтеза художника-мыслителя, какими предстают, к примеру, состоявшиеся и в области точных наук, и в искусстве пения Е. Образцова, Е. Нестеренко; ведь **эмоция, как главный дар сокровенной природы актеру, высвобождается в том случае, если правильно выстроена логика персонажной мысли.**

Вероятность пробуждения в певце яркой эмоциональности поκειται не столько на заразительной способности музыки, сколько на том, что, как правило, предначертав задачу и наградив человека особыми способностями, природа заботится также об энергетическом обеспечении (темпераменте) и о психофизическом «инструментарии». Очевидна устойчивость мнения, что художником – музыкантом, певцом, актером – можно только родиться, и в идеале к мастерству в профессии можно лишь «подвести», не совершая насилия над тонкой природной организацией, имя которой напоминает нам о Психее – крылатой богине по имени Душа.

#### **4. Виртуальность – потенциальное качество исполнительского сознания**

В искусстве исполнителя созидающее первенство принадлежит тонкой психической материи. Константная реальность, в качестве которой выступает личностное сознание исполнителя, способна порождать иную – виртуальную реальность, каковой является содержание сознания персонажа. В этом акте исполнительская психика обнаруживает двойственную функцию: одновременно быть творцом и материалом творения.

Виртуальность – обусловленное природой, в той или иной мере присущее человеку потенциальное качество сознания. Доминирующим инструментом приспособления психики к вероятным событиям является всесильное воображение. Виртуальный, населенный собой-другим и вымышленными партнерами, мир от века существовал как неизбежное условие всякой игры-приспособления – неперменной принадлежности человечества к меняющемуся миру: психика, эволюционируя, создавала все более виртуозные иллюзии будущего, различные комбинации ситуаций, требующих от человека адаптации как неперменного условия выживания. Она превратила каждого из нас, вопреки желанию, в *Homo Ludens*. Поэтому мир игры, в том числе театральной, столь подобен реальному миру, что порой замещает его на правах особой – виртуальной психической реальности, которой, при условиях сосредоточенности, ясности образа и остроты желания повинуется физическая, чувственная природа человека.

Процесс творения персонажного сознания как виртуальной реальности начинается в глубинах психики на уровне смутных предощущений и неосознанных желаний; затем требующая объективации энергия уплотняется в зерно идеи, доступной осмыслению, вслед за этим вокруг идеи строится эйдетическое тело, затем наступает период «материализации» и «отсечения лишнего» – всесторонняя аналитическая и фантазийная работа с драматургическим и/или музыкальным материалом; наконец, длительное вынашивание и детализация целого завершается «родами»: в психической вселенной исполнителя вспыхивает новое искусственное

солнце – виртуальное Я личности персонажа, отчасти самостоятельное и одновременно проницаемое сознание внутри породившего его сознания.

Согласно виртуальной психологии, «виртуальное пространство, как противоположность естественному телесному пространству, содержит информационный эквивалент вещей»<sup>1</sup>; но это знание всегда интуитивно постигалось актерами-объективистами, которые знали: чем содержательнее и яснее созданный актером в воображении мир обитания персонажа, чем детальнее он построен, тем легче осуществляется перевоплощение.

При актуализации персонажного сознания в условиях альтруистически-эгоистического согласия исполнителя, виртуальному Я временно дается право управления физической природой артиста. Это строго обусловлено творческой задачей и самоустановкой «некоторое время не быть собой» (Шалапин), ибо само существо актерской игры предполагает временный отказ от себя вопреки тенденции личностного Я к самосохранению. Самосознание исполнителя, на время сценического действия отрицаемое собственным порождением – виртуальным Я, держит контролирующую функцию, позволяя виртуальному – персонажному сознанию завладеть телом до такой степени, что артист в процессе игры порой наблюдает у себя непроизвольные изменения в походке, тембре голоса, пластике жеста. Естественным условием такого перевоплощения является профессиональное совершенство, при котором ремесло не препятствует свободе объективации виртуального сознания. Оно и является воистину творящим. При полифоничности виртуального и константного сознаний, в сценическом акте творчества доминирует логика первого, регулируя при этом и эмоционально-чувственную жизнь персонажа; следовательно, уровень эмоций, спектр чувств, смысловые акценты в образно-смысловом интонировании и все, что составляет жизнь человеческого духа, диктует исполнителю именно воспитанное им в себе виртуальное существо. Самой изысканной материей, на которую оно воздействует, выступает вокальная интонация.

---

<sup>1</sup> Носов А.Н. Виртуальная психология. – М. : Аграф, 2000. – С. 35.

Виртуальное сознание персонажа принимает в себя проецируемые исполнителем плоды воображения, неутоленные желания и не востребованные эмоции, в свою очередь, усложняя реальное сознание исполнителя логикой и переживаниями новой личности. Ведь исполнитель – носитель персонажного сознания только тогда переживает от его имени сценическое бытие как реальность, когда персонаж воспроизводится им и допускается к сосуществованию с ним и в нем как личность, во всем подобная реальной.<sup>1</sup>

Главное «заклинание» виртуального существования вымышленного персонажа **«как будто бы»** мгновенно вызывает в памяти пресловутое «если бы» и «Я в предлагаемых...» К. Станиславского, которые театр XX века называл волшебной формулой сценического перевоплощения. Между тем, подход к проблеме перевоплощения с точки зрения виртуалистики помогает избавиться от величайшего и опаснейшего из заблуждений в области психологии сценического творчества. А.С. Пушкин в статье, посвященной народной драме, дал миру кристальную формулу сценического существования: *«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»*<sup>2</sup>. **Предполагаемые обстоятельства и правдоподобие** страстей – признаки виртуальной, сценической реальности, которые соотносятся единственно с виртуальным сознанием персонажа: в компьютерной игре спасти ситуацию можно, лишь став частью этой игры – проникнуть за экран и стать элементом, адекватным миру энергетических импульсов. Так в рамках пушкинской формулы утверждается психически **однородная** система «Персонаж в предполагаемых обстоятельствах» или иначе: **персонажное виртуальное сознание в виртуальном пространстве-времени спектакля**.

Среди выделенных Н.А. Носовым<sup>3</sup> свойств виртуальной реальности, каковой в психическом пространстве исполнителя явля-

<sup>1</sup> *Силантьева И.* Виртуальное сознание персонажа : К проблеме психологического перевоплощения актера // Партитура виртуоза : Сб. / Яновский Р.Г. – М. : , 2004.

– С.146-172.

<sup>2</sup> *Пушкин А.С.* О народной драме «Марфа Посадница» // Собр. соч. в 10-ти т. – Изд. 2-е. – Т. VII. – М. : Изд. АН СССР, 1958. – С. 213.

<sup>3</sup> *Носов Н.А.* Виртуальная психология. – 432 с.

ется персонажное сознание, себя проявляют порожденность (продуцирование активностью исполнительского сознания), актуальность (существование персонажного сознания в период выполнения сценической задачи «здесь и сейчас»), автономность (относительная обособленность под контролем когнитивной функции сознания артиста, самостоятельность пространственно-временных параметров), интерактивность (контролируемое взаимодействие и информационное взаимовлияние исполнительского и персонажного сознаний). Сворачивание виртуального – персонажного сознания и погружение комплекса элементов психики, называемого «личностное Я персонажа», под порог сознания «до востребования» происходит каждый раз по окончании спектакля – после выполнения артистом творческой задачи, переориентировки установок «на себя» и возвращении константного Я в привычный «уголок опыта».

Следует заметить, что виртуальное сознание персонажа ограничено: оно разворачивается в заданном художественном пространстве-времени, единственно для него реальном (но виртуальном по отношению к исполнителю), не сознавая своей заданности. Так осуществляется важнейший принцип исполнителя, вступающего в континуум спектакля: «Помнить, забыв»: лишь константное сознание исполнителя всеведуще, как и положено демиургу. Персонажное сознание онтологично по своей природе: виртуальное Я творит виртуальный, но по существу такой же реальный относительно себя мир, как обыденное сознание – мир константный: непосредственно «здесь и теперь». Персонажу не дано знать каждое последующее мгновение своего бытия в вымышленном мире, как актеру – в реальном. Если, к примеру, актер в самом начале спектакля привносит в роль трагическую ноту, хотя его персонаж еще не пережил трагедии, то очевидна подмена виртуального персонажного сознания исполнительским, а значит, о психологическом перевоплощении нет и речи. Только ежемгновенное проживание-переживание исполнителем художественного вымысла как реальности есть «материализация» актуализированного виртуального сознания персонажа.

## **5. Свойства самосознания исполнителей объективного и субъективного типа**

Самосознание жестко организует целостное самовосприятие индивида и оберегает от потрясений – это недремлющий самодержец психической вселенной; от особенностей его силы или бессилия хранить равновесие системы, противостоять вторжению или принимать удары, остроты реакций на стрессоры вплоть до самозабвенной готовности жертвовать покоем и стабильностью ради бесконечного переразвития, зависит предрасположенность актера к перевоплощению и возможность его личностной эволюции.

Представляется, что методы создания образа и способы сценического существования, будь то «Я есмь», «Я в предлагаемых обстоятельствах» или «Персонаж в предполагаемых обстоятельствах», адекватны природе актерского самосознания; к тому же, дифференцированность способов обусловлена некими скрытыми потребностями психики актера, которые неосознанно реализуются посредством сценического образотворчества, что обнаруживает себя в специфичности психофизических реакций на творческое напряжение. Так, главное различие существования актера в творческом режиме «Я есмь» и «Я в предлагаемых...» состоит в степени эмоционального и, соответственно, интеллектуального наполнения образа: один актер оказывается в плену своих чувств, другой – сознания; но в обоих случаях доминантой образного содержания становится цельная, оберегаемая самосознанием от каких-либо перемен, личность исполнителя. Разумеется, эти бытования – крайности, между которыми лежит огромная вариативная шкала состояний неизбежно с «золотой серединой» гармоничного сочетания высшего эмоционального накала с полным самообладанием.

Как известно, художественное произведение представляет собой многообразный портрет личности автора, в котором оживает возможное, потенциальное содержание, скрытое в глубоких пластах психики и доселе неосознанное. Многоплановая внутренняя жизнь артистической души словно заявляет о себе миру посредством самых разных «масок». Следует подчеркнуть, что пере-



воплощение характеризуется бинарностью такой маски: внутренним, психологическим содержанием и оформляющей его внешней выразительностью. В полной мере это относится к самовыражению певца-актера в оперном и камерном жанрах.

И.И. Лапшин, искусствовед и психолог, завсегда тай «музыкальных сред» Н.А. Римского-Корсакова, одним из первых задумался о природе поразительных явлений в области художественного творчества, способности поэта, музыканта, живописца, скульптора, певца или актера перевоплощаться в несходную с ним индивидуальность. Привлекая любознательную европейскую мысль, Лапшин сочетал ее с эмпирикой благодатной артистической среды, в которой формировалась его концепция перевоплощения. Установив зависимость способности к эстетическому перевоплощению от особенностей психической природы, он определил два типа художника: «Когда ставится вопрос об условиях перевоплощаемости, о способности к эстетическому перевоплощению и притом в индивидуальности, несходные с самим поэтом, то невольно вспоминается традиционное разделение поэтов на два разряда – представителей *субъективного и объективного* творчества. Байрон, Лермонтов, Чайковский с одной стороны, Пушкин, Гете, Шекспир, Глинка, Римский-Корсаков – с другой. Байрон, по словам Пушкина, распределяет свои индивидуальные черты между своими героями и получается простое переодевание – трагедии. Шекспир, наоборот, в своем творчестве вмещает целый мир людей, отнюдь не похожих на его духовное обличье»<sup>1</sup>. К представителям объективного творчества следует отнести и Мусоргского, создавшего в операх ряд сложных характеров, выдающихся персонажных индивидуальностей. Характеристику же Н.А. Римскому-Корсакову дает в письме к нему В.И. Бельский, высказываясь по поводу окончания оперы «Моцарт и Сальери»: «Но не жели это правда? Мне что-то не верится, чтобы один человек, как бы гениален он ни был, мог быть так разносторонен, – мог охватывать и сказочную мечту, и историческую действительность, – и бытовые чер-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества : Сб. / Б.А. Лезин. – Вып. 5. – Харьков, 1914. – С.

ты, и отрешенную от всякого местного цвета дистиллированную интимную драму»<sup>1</sup>.

Следует добавить, что существуют также творцы, занимающие многие переходные ступени между двумя крайними проявлениями, и они составляют большинство. Это справедливо и для исполнителей.

Интересно отметить, что Чайковский в письме к Корсову говорит о своих предпочтениях в литературе, называя писателей-объективистов: «В литературе я люблю только писателей, полных правды, – таковы Пушкин, Толстой, Шекспир, Гоголь, Диккенс, Теккерей, и только эти писатели или им подобные для меня ценны»<sup>2</sup>. Если композитор находит таких художников конгениальными собственной натуре, это доказывает его к ним принадлежность: обладая мощным лирическим духом, композитор проникался психологией каждого своего героя и награждал его яркой характерностью.

Субъективно-объективная градация справедлива и для исполнителей – актеров, певцов, музыкантов, одни из которых в каждое произведение привносят в образ личностное содержание, делая героя причастным своей биографии, логике, эмоциональной жизни; другие – нивелируют самость, уступая центральное место в своей психической вселенной во многом чуждому персонажному содержанию. Определенную трудность представляют для певца-актера те оперные роли, в которых замысел композитора-объективиста входит в противоречие с субъективной природой исполнителя. Причина заключается в разнице свойств самосознания.

Завершая обзор основных свойств и характеристик психики как инструмента и материала образотворчества, следует отметить, что интерес к проблеме психологического перевоплощения на театре, возникший столетие назад в условиях расцвета драматичес-

<sup>1</sup> Письмо 14. Бельский – Римскому-Корсакову. Мюнхен. 20 июля / 8 августа 1897 г. // Н.А. Римский-Корсаков : Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Л.Г. Барсова. – СПб., 2004 – С. 254.

<sup>2</sup> Письмо 354. Б.Б. Корсову. Майданово. 14 ноября 1891 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 311.

кого и оперного искусства, не только не угас, но обострился и побудил специалистов к исследованию феномена перевоплощаемости в контексте современных научных знаний о психической природе человека. Так, психическое признано объективной реальностью, которая открывается через переживания, ощущения, состояния, настроения, воспоминания, поведение, поступки, мысли, чувства, образы – все, что составляет для исполнителя суть сценического образотворчества.

Любой художник создает свое искусство, повинаясь собственным внутренним законам, но одновременно он подчинен некоторым общим закономерностям творчества и познает, открывая их заново как свои. Анализ творческого процесса выдающихся мастеров, независимо от рода избранного ими для самовыражения материала, показывает, что и для деятелей оперной сцены существуют общие условия психологического перевоплощения, корректируемые особенностями природных проявлений и потенциальных психофизических свойств того или иного художника. Они едины для созидających. Понять, как явление создается, значит обрести возможность самому создавать его. Такова задача исполнителя.

Выдающимся становится тот, у кого каждое свойство его индивидуальной природы, способствующее перевоплощению, выступает «первым среди равных», чья художественная система уравновешена и гармонична, а ее составляющие – динамичны в процессе синтеза.

Собственные систематизированные автором наблюдения и знания, анализ более чем векового опыта выдающихся певцов-актеров, ученых и исследователей позволяют сделать вывод, что существуют некоторые общие свойства психики, указывающие на способность к перевоплощению, и факторы, к нему побуждающие. Это содержание, полезное для исполнителей в силу необходимости самонаблюдения и оценки возможностей собственной творческой природы, станет предметом внимания в следующей главе.

## ГЛАВА II

### ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

#### 1. Взаимообусловленность полиперсонализма сознания исполнителя и способности к перевоплощению

В философско-эстетической транскрипции Ф. Степуна, интуитивно прозревавшего основу великой актерской тайны, описание главного фактора перевоплощения звучит так: «Актеры обладают великим мастерством артистической жизни культивировать в себе то одни, то другие комплексы чувств, отпускать свою душу к полному расцвету то в одном, то в другом направлении, жить сегодня одной, а завтра другой душой своего многодушия...»<sup>1</sup>. Практика и научные наблюдения дают основание утверждать, что у артистических натур в психической вселенной существует множество потенциальных Я. Благодаря этому свойству сознания и сбывается неосознанное зачастую желание, по выражению Ф. Шляпина, некоторое время не быть собой. Множественные латентно пребывающие «дробные» Я составляют части целостной структуры сознания и сосуществуют с актуализированным Я, наиболее полно «овеществляя» себя в произведении искусства, в частности – при создании личности персонажа.

По наблюдениям И. Лапшина, художник, будь то автор или исполнитель произведения, может переживать и выражать не только собственные состояния, но и переживания длинного ряда лиц, страдать сразу за целое человечество и всецело средствами собственного психического содержания исполнять любую актерскую роль. Подтверждением может служить высказывание В. Энгельгардта о М. Глинке: «Колокольный звон, русские песни, исполняе-

---

<sup>1</sup> *Степун Ф.* Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. – С. 64-65.

мые крепостным оркестром, восточные мелодии, пляски и песни черкешенок, грузинский мотив, сыгранный Грибоедовым, песня ямщика чухонца, персидская песня, петая секретарем Хозрева Мирзы, вальсы Ланнера и Штрауса, напев лужского извозчика, татарский напев, сообщенный Айвазовским, малороссийские хоры в Каченовке, гитара вильядолидского негоцианта и песня погонщика мулов в Мадриде – вот разнообразные источники вдохновения Глинки. Всеотзывчивой душой Глинка постигал в звуках душу поляка, испанца, чухонца, лезгина, перса, татарина и хохла»<sup>1</sup>.

Человеку художественного типа свойственно создавать мир фиктивных образов – это является формой приспособления его к действительности: он проецирует дробные части своего Я вовне. Такое свойство внутреннего мира исполнителя как **многодушие** отождествляется с артистизмом, – особым состоянием психики, предрасположенной к творчеству, игре, перевоплощению. Ф. Степун назвал многодушие неперменной принадлежностью артистической души, в которой «под знаком борьбы и тревоги в неслиянности, но и в нераздельности вечно живы все ее бесконечные души»<sup>2</sup>.

Явление многодушия, за которым стоит психический феномен множественности Я в одной личности, в оперном и драматическом исполнительском искусстве наиболее проявлено в силу профессиональной востребованности. Оно является фундаментальным для осуществления перевоплощения на уровне самосознания (Я), приносящего исполнителю особенное упоение и определяемого как временное пребывание «в шкуре другого» (Щепкин), «блуждание (переселение) души» (Гросс), «метаморфозы» (Дессуар), «полиперсонализм» (Паскаль).<sup>34</sup> Блэз Паскаль определил суть полиперсонализма как любознательность мощного духа, который заведомо перевоплощается, чтобы познать людей более интимно, и чтобы постигнуть их судьбы, на мгновение растворяясь в них.

Феномен полиперсонализма (многодушия) нашел обоснование в отечественной науке. Еще Ф.И. Шаляпин в книге А.А. Герцена

<sup>1</sup> В.П. Энгельгардт. Давние эпизоды. – Исторический вестник. 1912. Сентябрь // Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 179.

<sup>2</sup> Степун Ф. Природа актерской души. – С. 58-59.

<sup>3</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 175.

«Общая физиология души» получил представление о **коэкзистенции** – сосуществовании двух обособленных Я. Герцен рассматривал сознание как многоуровневое образование, связанное с дезинтеграционной фазой центральных нервных актов. Каждое впечатление возбуждает ту или иную область нервных центров и вызывает колебания. Эти возбуждения – каждое – пробуждают известную долю сознания. Сливаясь, они образуют **панэстезию** – общее сознание индивида в данный момент. При этом во всякий момент существования каждый из бесчисленных деятельных нервных элементов беспрестанно колеблется между состояниями возбуждения и покоя – сознательного и бессознательного при преобладании первого. Преодолению реинтеграционного процесса и сохранению сознания непрерывности собственного Я актера способствует память – хранитель самосознания, краеугольный камень всего «здания» личности. Самопамятование при перевоплощении обеспечивается контролем со стороны сознания исполнителя, личностная идея которого умалется при возрастании идеи образа.<sup>1</sup>

В начале XX века психолог А. Богданов, согласуясь со своей многолетней практикой наблюдения невротиков, подтвердил и научно обосновал теорию множественности Я; он заключил, что существует бесконечное количество координаций – эмпирических Я-личностей: эти разнообразные сознания координируют мозг; порой то, что в одном сознании присутствует как второстепенное, подчиненное, в другом проявляет себя как ведущее начало. Согласно умозаключению Богданова, в человеке сосуществуют по крайней мере два Я, даже если он привычно живет в определенном Я – некой светящейся точке, которая увязывает целый ряд впечатлений.

Множественные Я уживаются в условиях своеобразных интерферентных зон, имеющих общую «смычку» – личностное сознание. В силу ряда причин одно сознание может угаснуть, а другое – спонтанно включиться и принять функции первого.<sup>2</sup> Это значит, что личность существует как вероятность.

<sup>1</sup> Герцен А.А. Общая физиология души. – СПб., 1894.

<sup>2</sup> Силантьева И., Клименко Ю. Генезис и жизнь мыслеформы как энтелехии творящего актера // Катарсис : Сб. / И. Силантьева. – Вып. 2. – М. : Сфера, 1998. – С. 216.

В современной психологии творчества идея многовариантности сознания получила развитие. В частности, А. Налчаджян, специализируясь на психологии художественного творчества, формулирует: «Личность, имеющая много латентных и нереализованных возможностей, волевых побуждений, имеет постоянные и мощные внутренние импульсы к активности, которые едва ли полностью осознаются (...) Нереализованные психические силы и содержания в художественном творчестве получают свое символическое и образное воплощение, причем сам автор художественного произведения может не осознавать, что в образах и делах своих героев он осуществляет те свои динамические силы и идеалы (в том числе свои идеальные Я-образы), которые в реальной жизни неосуществимы»<sup>1</sup>.

«Персональной множественности» уделил пристальное внимание В.В. Налимов, исследуя проблему многомерности творческой личности: «...широта личности – ее открытость смыслам, противостоящим друг другу, осуществляется через образование многомерной личности. Многогранность личности – это ее многомерность. Именно в многомерности может осуществляться согласованная связанность двух (или нескольких) составляющих личности без стирания их индивидуальностей. Личность оказывается способной к трансценденции – выходу за пределы своих границ, без саморазрушения. Раскрытие личности в нарастающей ее многомерности – это не разрушение исходного Эго, а его нескончаемая дополняемость»<sup>2</sup>. Среди мнений прочих авторитетных ученых он приводит некоторые выводы современного американского психиатра Дж. Бирса, входящие в резонанс с проблемой сценического перевоплощения: как правило, множественные личности ведут внутренний диалог; эту форму разделения Бирс считает творческим актом. Примеры творческой диссоциации в обыденной жизни, – это сны, мечты, фантазии, социальные роли и специфические умения, воображаемые партнеры по играм, проекция и, конечно же, персонажное существование. Б.И. Котляр, работаю-

<sup>1</sup> Налчаджян А. Личность, психическая адаптация и творчество. – С. 97.

<sup>2</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания. – С. 213.

щий над концепцией функционального полиморфизма мозга; ученый констатирует удивительное свойство мозга как системы с переменной структурой, обладающей структурной и функциональной многоликостью и возможностью представлять собой множество в едином<sup>1</sup>. Важно, что последний дает физиологическое основание феномену перевоплощения.

Концепция личности, способной обратимо дробиться на множество дискретных личностей, находит подтверждение в вековой театральной практике. На театре осуществляется способность человека реализовать себя в многообразии возможностей, коррелировать с миром одним из множества дробных Я – персонажем-посредником. Между прочим, жесткая ограниченность личностного Я одним миром рассматривается специалистами как признак психического расстройства. Экзистенциальный психоаналитик Л. Бинсвангер в отличительной способности человека один день быть романтическим любовником, другой – дровосеком, а третий – художником, видит возможность выбора видов отношений между миром и личностью. Это же свойство позволяет исполнителю уходить от личностного содержания в ролевую сферу. Пользуясь понятиями теории модусов бытия, разработанной Бинсвангером, можно сказать, что актер, создающий различные персонажные сознания, реализует свои многочисленные возможности модусов бытия.<sup>2</sup>

Каждая, вызванная к бытию, новая душа остается в психической вселенной исполнителя, расширяя ее и освещая затененные пределы. «Роли, над которыми мы работаем, наши герои незримо появляются в наших квартирах, – делилась впечатлением М.П. Макасова. – С годами эта «свита» расширяется, становится все многочисленнее. Как и мы сами, созданные нами персонажи взрослеют, набираются мудрости. И очень важно никого из них не забывать, время от времени возвращаться к каждому, наделяя их новыми мыслями и чувствами, новыми чертами. Тогда нам са-  
<sup>1</sup> Котляр Б.И. Пластичность нервной системы. – М. : МГУ, 1986. – С. 179-180.

<sup>2</sup> Экзистенциальная психология : Экзистенция : Новое измерение психиатрии и психологии / Под ред. Р. Мэя, Э. Энджела, Г. Элленбергера. – М. : Апрель Пресс : ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 315.



ним обеспечено творческое долголетие»<sup>1</sup>. Певица и актриса верно заметила: одной из особенностей актерского сознания выступает способность вмещать в себя все актуализированные персонажные Я (сыгранные роли) – быть собой и другим одновременно. Так при единстве внутреннего мира переживаний исполнителя в нем могут уживаться два и более, иногда конфликтующих виртуальных дробных Я, обеспечивая заманчивое для исполнителя напряжение сценического характера.

В основном, персонаж, от лица которого ведется рассказ в оперной или жанровой вокальной форме, изначально лиричен – он выступает в свете своего Я, по возможности самобытно и ярко от своего имени повествуя о событиях и переживаниях. В таком случае и **моноперсонализм**, или, как назвал это качество личности Ф. Степун, «однодушие», вполне оправдан. Но сложно оправдать «однодушного» исполнителя. Такое качество артиста свидетельствует об особом свойстве его психической природы, при котором сфера идентификации человека сужена до самосознания Я. Иными словами, каждый новый герой – это, как правило, кочующий из оперы в оперу психологический портрет исполнителя, тиражирующего из роли в роль образ себя самого. Ф. Степун, исследуя актерские типы, отметил, что это свойственно артистам с «мещанской» душой, «житейски наиболее удобной, практически наиболее стойкой»<sup>2</sup>. Наряду с этим, нельзя игнорировать вышеупомянутую, закономерную в любом исполнительском искусстве традицию личности столь яркой и значительной, что каждый создаваемый образ в рамках амплуа неизбежно оказывается пронизан ее мощным многоспектрным светом.

Особенности оперного амплуа заключаются в том, что, будучи унаследованным от драматического, оно более жестко дано исполнителю замыслом композитора, музыкальным материалом в целом, традиционно устоявшимися голосовыми характеристиками персонажей. Совпадение замысленного композитором и доступного исполнителю в комплексе его вокальных данных амплуа

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 135.

<sup>2</sup> Степун Ф. Природа актерской души. – С. 56.

чрезвычайно редко, – это происходит, когда композитор пишет партию в расчете на определенного певца. Композитор, организуя музыкальную мысль в рамках определенного оперного амплуа, редко нарушает устоявшиеся традиции соответствия персонажного содержания качеству голоса, наряду с ладом, гармонией, темпом, ритмом, формой музыкального произведения. Более того, повинувшись рамкам амплуа драматургического и игрового материала, он наделяет свои персонажи заданным этими условиями темпераментом (темп, метр, ритм), «звучащим» лейт-образом (тембр, мелодический рисунок, гармонические характеристики, оркестровые лейттемы), определяет «душевный размах» (интервалика, тесситура, фразировка).

В опере преимущественной характеристикой исполнителя, определяющей его сценическое амплуа, остается характеристика голоса, обуживающая персонажную нишу, сколь бы просторной она ни была, диапазоном звучания, тембром, колоритом и фактурой голоса. Как правило, амплуа лирического персонажа соотносится с диапазоном тенора и высокого сопрано, требует «высветленного» тембра, характеризуется умеренным темпом, мажорным ладом, светлыми гармониями, спокойным ритмом; амплуа драматического персонажа свойственны теноровый, баритональный и сопрановый с грудными теплыми «низами» регистры, напряженное вибрато, мажоро-минорные светотени, подвижные темпы, острый ритм; амплуа героя-любownika включает в себя все качества лирического тенора и баритона, требуя к ним широты мелодического дыхания. А вот герой-воитель и героиня-воительница часто охарактеризованы соответственно басовым и меццо-сопрановым звучанием, мерным ритмом, сдержанным темпом, грудным регистром, мажорным ладом. Враг, естественно, будет выделен композитором посредством минорного лада, дисгармоничного звучания, низкого регистра, тревожащими ритмами; фантастический персонаж потребует особого тембра, самых изысканных, необычных музыкальных средств выразительности – прихотливого ритма, зыбкой череды темпов, изломаной или вычурно пластичной мелодической линии. Но основным, решающим качеством голоса, определяющим амплуа, зачастую творимого, исхо-

дя из конкретных, сугубо индивидуальных данных исполнителя (например, контратенор), выступает окраска тембра, неповторимый обертоновый комплекс.

Казалось бы, традиция личности подразумевает торжество моноперсонализма, но на самом деле она покоится на свойствах многомерной личности, далеко выходящей за рамки субъективности Я в общении с миром то одним, то другим из множества живущих в ней потенциальных Я.

## 2. Содействие фактора памяти перевоплощению исполнителя

Адан, размышляя о природе «многострунной» души, приписывал силу своего художественного перевоплощения **памяти**, полагая, что «“кровь предков” оживает в артистической душе, с некоторыми мнемоническими следами их существования. Бессознательное же сохраняет эти следы, развивает их и «под влиянием непрерывных мозговых возбуждений воспроизводит их»<sup>1</sup>. Воистину, фактор памяти в образотворчестве трудно переоценить тому, кто избрал артистическую профессию, – ему необходимо помнить все. Недаром древняя богиня Мнемозина – Память была матерью всех муз, в том числе и Мельпомены, и Талии, и Полигимнии. Память называют «краеугольным камнем личности».<sup>2</sup> В памяти покоится прошлое, пребывает настоящее и берет начало будущее. Можно сказать, что личность как психическое образование представляет собой следствие непосредственного и непрерывного переживания человеком тождества своего физического бытия. Только в результате непрерывного процесса самоосознания складывается суммарное «Я» личности. Самопамятование – чрезвычайно важное качество артиста, так как процесс перевоплощения предполагает устойчивость контролирующей функции исполнительс-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 165.

<sup>2</sup> Сюжет изложен по материалам книги: Силантьева И., Клименко Ю. Актер и его Alter Ego». – С. 78-89.

кого Я при наступлении частичной самостоятельности персонажного сознания.

Личностное «Я» – это результат не только непрерывности, но и ёмкости памяти, и особого ее качества – «жадности». У человека художественного типа мышления вырабатывается профессиональная привычка «зацеплять» на лету жизненные явления и быстро закреплять их в памяти на всякий случай. При этом следует подчеркнуть особое качество запоминания, берущее начало в феномене раздвоения восприятия на личностно незаинтересованное любопытство и художническое восприятие, ради наилучшего выполнения творческой задачи. В процессе работы над образом естественно включается особенный механизм **избирательной** памяти и целенаправленного запоминания всего, что составит «копилку» элементов для создания образа.

Наличие экстраординарной памяти у талантливых людей – эмпирический факт, возведенный в закономерность. Память людей художественного склада связана с ранним пробуждением самосознания, отчетливым памятованием личного прошлого и свойственным детскому возрасту образным мышлением. Психологи утверждают, что обладателей редкостного дара – эйдетизма, который характеризуется безграничной памятью, – один на миллион. По данным психологии, эйдетическая – образная память наследуется, накапливается, и однажды в индивиде заявляет о себе с невиданной силой. Такая феноменальная память владеет сонмом зрительных образов, в ее глубинах хранятся запахи и цвета, звуки и ощущения – завязанные памятью энерго-информационные «узелки».

Каждый из сонма канувших под порог сознания Я-образов, становясь достоянием подвалов памяти, хранит не только каждое событие, но и связанную с ним эмоцию, чувство и даже ощущение, – они нерасторжимы, и когда воображение ли, сознание ли обращается с запросом к памяти, то позывом к актуализации образа как целого может, по сути, служить любая часть его содержания. Это свойство паттернов памяти позволяет артистами применять механизм, который называется манком: его действие в достижении образного самочувствия, осуществления процесса

перевоплощения неоценимо. Манок позывает из глубин памяти в свет сознания подспудно существующий целостный образ. «Приманкой» может служить любой элемент мироздания, ощущение, событие, настроение, запах, поэтическая строка, визуальное явление и т.д. Для вокалиста особыми манками являются ритм, мелодия, гармония, инструментальный тембр, сама вибрация звука, тот или иной динамический оттенок фразы исполняемого произведения. Музыка, позывающая его к преображению, проникает в неугадываемые им самим психические недра, волнуя фундаментальную эмоциональность.

Есть такая особенность артистической памяти, которая называется: «помнить, забыв», она связана с умением запретить себе знать наперед, что произойдет в досконально выученной роли. Необходимость владения этим приемом обусловлена тем, что персонаж, оживающий на время спектакля во всеведущем исполнителе, ради обретения правды сценической жизни должен каждое мгновение своего виртуального бытия проживать и переживать экзистенциально – «здесь и сейчас», и задача исполнителя – не допустить к процессу персонажного существования собственную память о его будущем, во избежание разрушения образного самочувствия.

Неоценимое значение в процессе оживления памяти персонажа, включая его вокальную партию, партитуру, создающую среду обитания, сопутствующие ассоциации, имеет для исполнителя временная природа оперы, которая заставляет певца-актера двигаться вместе с музыкой и переживать ее в виртуальном сценическом времени; в связи с этим каждое мгновение проживается неизмеримо интенсивнее, чем в реальной жизни.

Процесс развития сознания и, вследствие этого, личности обусловлен непрерывным динамическим взаимодействием восприятий и воспоминаний, при котором, по всей многоуровневой вертикали психики, образуются различные планы сознания, где продолжают впечатления и переживания человека. Это знание о себе чрезвычайно важно для исполнителя, ведь в его персонажном существовании задействованы **аффективные чувства**, «профильтрованные» временем, очищенные от бытового привкуса и утра-

тившие болевую остроту, в силу их вторичности и осознанности творческой задачи сценического переживания. Качество запоминания, безусловно, сказывается на образотворчестве, ибо персонажные «тело» и «душа» образа в основном сотканы из воспоминаний и впечатлений. Лапшин, ссылаясь на описание творческого процесса Вебера, Балакирева, Вагнера, отметил: «Когда композитор творит художественный образ, связанный с известной, виденной им обстановкой, то творческий процесс совершается большею частью не при восприятии данной обстановки, но *по памяти*»<sup>1</sup>.

Согласно наблюдениям Лапшина, «объективисты» обладают зрительной, слуховой, моторной и аффективной памятью исключительной силы, в том числе – личного прошлого, мест, имен, слов, вещей, форм, настроений, зрительных и моторных образов, звуков, запахов; им свойственно воспроизводить их с той же ясностью и красочностью, как и в момент восприятия.<sup>2</sup> Так, феноменальной памятью обладали Моцарт, Лист, Глинка, Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков; Стасов говорил о Мусоргском, что воспоминания действия, пропадающие у большинства людей бесследно, «*запали в душу на всю жизнь с несокрушимой силой*»<sup>3</sup>. Подобные качества присущи не только композиторам, но и певцам-актерам.

Память иерархична от поверхностных структур, служащих практическим потребностям, – оперативной и кратковременной памяти, до глубинных, составляющих духовную жизнь человека, сосредоточенных в глубокой долговременной памяти. В поверхностной, оперативной сфере памяти правит сознание. Долговременная онтогенетическая память по существу отождествлена с подсознанием. В «глубоких планах» психики – области бессознательного, откуда приходит «озарение», господствует духовная и самая стойкая эмоциональная память. В процессе занятий с вокалистами обнаруживается, что при первичном восприятии произведения музыкальная, эмоциональная доминанта настолько сильна, что поэтический или драматический текст автоматически «вмуровы-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 171.

<sup>2</sup> Там же. – С. 169-170, 172.

<sup>3</sup> Там же. – С. 171, 173.

вается» памятью в музыкальный, и впоследствии из этого «целого» вычленил его сознанию весьма трудно. Работая над концептуальной и смысловой стороной произведения и прося произнести текст, когда-то побудивший композитора к созданию музыкального образа, почти всегда слышишь от исполнителя: «Так сразу не помню... Не смогу... А можно при этом напевать?».

Взаимодействие планов памяти наблюдается при раздвоении потока сознания, обусловленного двуединством исполнительского и персонажного сосуществования в процессе перевоплощения; вымышленное содержание сознания персонажа опирается на поверхностную, временную память, а контролирующее сознание исполнителя – на фундаментальную, глубокую. Глубокая память наряду с временной задействуется при сочинении памяти персонажа. Ведь, по сути, исполнитель искусственно создает не только персонажное сознание, но и в какой-то мере – подсознание: его память, эмоциональную жизнь, укорененные знания, врожденные склонности, темперамент, предполагаемые вытесненные содержания – неосознанные мотивы и желания, «тени». Материал для сотворения содержания внутреннего мира персонажа дает, прежде всего, словесная роль, музыкальная партитура, драматургия судьбы; существенным дополнением становятся собственные воспоминания исполнителя, насыщающие образ деталями, фантазия же позволяет завершить картину скрытой от персонажа, но тем не менее, обуславливающей каждый поступок, сокровенной жизни его бессознательной сферы. Такой подход к работе над сценическим образом заведомо исключает штамп, а детальная проработка психического содержания персонажа придает содержательный объем слову, смысловую точность – интонации, выразительность – пластическому рисунку роли.

Существует множество приемов, способствующих запоминанию; одни вызывают к упорядоченности сознания, другие – к изворотливости интуиции. К примеру, можно выстроить логические ряды чувств, событий, действий, поступков, прожить текст «насквозь», как последовательную смену эмоций или своего отношения к содержанию, «нанизать» информацию на цветовые и иные ассоциации, воспринять ее как метафорический образ. В поэти-

ческом тексте эффективным является запоминание рифмованных окончаний, ритмических паттернов. Текст прочно закрепляется в памяти, попав в паутину ассоциаций; тонкие связи возникают, если текст запечатлеть на ощущениях, настроениях, запахах. Памятным гвоздиком может быть слово в каждой строке – одно, на которое падает смысловой акцент. В запоминании можно идти и по драматургической линии: выделить в сюжете экспозицию, разработку, конфликт, преобразование, заключение, а далее – осмыслить и прочувствовать содержание с позиций а) наблюдателя, б) персонажа. Как правило, такой прием, связанный с эмоционально-чувственной логикой персонажного мышления, чрезвычайно действенен, в нем присутствует момент присвоения исполнителем текста как части содержания персонажного сознания.

Фактор памяти сопряжен с **воображением**, которое реорганизует и синтезирует ее содержания. Воображение откликается на любую информацию созданием во внутреннем пространстве исполнителя бесчисленных виртуальных картин. Память и воображение – союзники: материал для воображения дает память, облекая его в образы, подсказанные воображением. Именно воображение обеспечивает одновременное соединение двух и более виртуальных сознаний в субъекте, и благодаря воображению театр осуществляется как сложнейшее, глубоко психологическое явление – фантазм, казалось бы, не подвластный объективным исследованиям.

### 3. Роль воображения в создании виртуальной реальности

Существует мнение, что талант актера определяется силой воображения. В этом нет преувеличения. Воображение относится к числу врожденных способностей, сопутствующих комплексу «призвание» и менее всех поддается развитию. «Воображение – это не одна из многих способностей, но это способность всех способностей, – считал С. Кьеркегор. – Чувство, знание или воля человека в конечном счете зависят от воображения, от того, как отражаются эти вещи. (...) Воображение – это возмож-



ность всякой рефлексии, и глубина этого средства есть возможность глубины “я”»<sup>1</sup>.

Воображение есть оперирование представлениями и поиск решения; но воображение есть еще и мышление в образах, оно дает жизнь фантазии, и объемность его зависит от того, насколько артист образован и памятлив. Известно, что ни один из видов творческого труда не доступен человеку, если его мышление не опирается на работу воображения. К тому же одной из основных функций воображения считается расширение опыта личности, благодаря способности и возможности посредством воображения предчувствовать жизнь и себя-другого в ней в разные времена.

Воображаемый, населенный собой-другим и вымышленными партнерами, мир от века существует как неизбывное условие всякой игры-приспособления – неперменной принадлежности человечества к меняющемуся миру: психика, эволюционируя, создает все более виртуозные иллюзии будущего, различные комбинации ситуаций, требующих от человека адаптации как неперменного условия выживания. Поэтому мир игры столь подобен реальному миру, что порой замещает его на правах особой – виртуальной психической реальности, которой, при условиях сосредоточенности Я внутри этой реальности, ясности образа и остроты желания быть не собой, повинуется физическая, чувственная природа человека. Мост в мечтаемую действительность выстраивается одновременно с подготовкой «территории мечты», на которую артист «временно передает ведение своей жизни одной из своих обойденных воплощением душ»<sup>2</sup>.

Как известно, **игра** – общее, всем присущее, объединяющее начало. Игра опирается на действия с определенными образами, на известное «преображение» действительности и носит свободный, незаинтересованный характер. Игра снимает запреты и дает чувство свободы, а значит, побуждает самосознание вернуться в «беззаботное», характерное для детского возраста, состояние. Справедлив тезис М. Бахтина, что игра входит в творчество акте-

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 182-183.

<sup>2</sup> Степун Ф. Природа актерской души. – С. 66.

ра, но творчество актера не игра. Эту мысль он дополняет и уточняет высказыванием: «...вообще игра ничего не изображает, а лишь воображает. Мальчик, играющий атамана разбойников, изнутри переживает свою жизнь разбойника, глазами разбойника смотрит на пробегающего мимо другого мальчика, изображающего путешественника, его кругозор есть кругозор изображаемого им разбойника (...) в этом смысле игра подобна мечте о себе и нехудожественному чтению романа, когда мы вживаемся в главное действующее лицо, чтобы пережить в категории *я* его бытие и интересную жизнь, то есть попросту мечтаем под руководством автора...»<sup>1</sup>.

Воображение, как и мечта, есть легкая форма самогипноза, – ведь оно открывает те же возможности: быть кем угодно, побывать где угодно. Воображение осваивает области душевного и внешнего миров не только исполнителя, но и персонажа. При этом сила сосредоточенности на персонажной личности сказывается на объеме представлений о его жизни за пределами пьесы, на широте фона роли. Движущими силами воображения выступают намерение, воля, любопытство. Изящный пример возможностей воображения, считая его одним из самых главных качеств актера, привела Г.А. Писаренко: ее педагог, Н.Л. Дорлиак в возрасте четырнадцати лет на домашнем вечере пела романс Даргомыжского:

*Ты рождена воспламенять  
Воображение поэта  
Его тревожить и пугать  
Любезной живостью ответа*

.....

Фраза «и этой ножкою нескромной» была спета так, что один из гостей изумленно поинтересовался, откуда девушка «все знает?». «Она ничего не знала! – комментирует Г. Писаренко, – но ее воображение было настолько живым, богатым и плодотворным, что она спела эти строки так, как только можно было это спеть

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 99.

по-пушкински, с пушкинской интонацией, с этим оттенком. Только благодаря воображению»<sup>1</sup>.

Между тем, в научной и художественной литературе упоминается о людях, от природы лишенных воображения, одной из великих сил виртуального мироустроения, ведущих процесс внутреннего перевоплощения. Иной раз высокая эрудиция, компенсируя, заменяет собой воображение эврологической комбинацией элементов памяти. Определены три разновидности воображения: воспроизводящее, комбинаторное и подлинно творческое; преобладание какой-либо из разновидностей в триаде обусловлено природными особенностями психики индивида, которые определяют тип исполнителя.

Из видов воображения – произвольного и непроизвольного, продуктивного и репродуктивного, для исполнителя важны и применимы все. Произвольное воображение в первой стадии работы над образом изначально управляется сознательно принятым замыслом, идеей, если достаточно точно очерчен предмет фантазии. Непроизвольное, неуправляемое волей, воображение характерно для заключительной стадии работы над образом, когда «загруженное» бессознательное уже работает над материалом, готовясь затопить сознание всплесками интуиции, озарения, вдохновения. Охваченный таким воображением, исполнитель может лишь отчасти контролировать и описывать свои ощущения и впечатления, но не в состоянии произвольно ими управлять, – его ведет сценический образ.

Шарль Гуно в минуты вдохновения столь всепоглощающее жил воображаемой жизнью персонажей своей оперы, что грезил звуками: «Я слышу пение моих героев с такою же ясностью, как я вижу окружающие меня предметы, и эта ясность подвергает меня в род блаженства, – писал он. – Я провожу часы, слушая Ромео или Джульету, или фра Лоренцо, или другое действующее лицо и веря, что я их целый час слушал». Написав дуэт первого действия, он оставил в дневнике новую запись: «Мне кажется, что это – *он*» (т.е. подлинный дуэт Ромео и Джульеты). Я вижу так отчетливо

---

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

их обоих, что слышу их, но хорошо ли я видел и слышал влюбленную пару? Если бы они могли сами сказать это – подать знак, что, мол, “да!”»<sup>1</sup>.

По воспоминаниям современников, у Шаляпина было воображение, которое по-пушкински «в минуту дорисовывало остальное...»; собеседники его, казалось, видели, как из глубины души и сознания навстречу сказанному слову, зазвучавшей мелодии устремлялись вереницы образов, – ведь воображение и есть мышление образами, – артист уже ощущал себя участником событий, сопричастным состояниям персонажей, и на лице его, писал Ю. Юрьев, «отпечатлевалась каждая мысль, каждая фраза, чуть ли не каждое слово говорящего с ним. Он как бы впивался в собеседника, дополнял его, иллюстрировал своим лицом все, что слышал от него»<sup>2</sup>. С. Рахманинов с восторгом говорил о «потрясающей мощи шаляпинских концепций», рождавшихся на его глазах: «Достаточно было малейшего намека, чтобы пробудить в нем силу воображения для создания образов высочайшего совершенства и чрезвычайно сложных по построению, которые он стремился немедленно воплотить»<sup>3</sup>. И сам композитор размышлял о значимости воображения, относя его к жизненно важным качествам и для сочинителей и для исполнителей музыки. «Первое – это воображение, – писал он. – Я не хочу утверждать, что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен прежде чем творить – воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения, прежде чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины»<sup>4</sup>. Разрешение внутренней полемики видится не в обремененности исполнительского воображения на вторичность, но в пре-

<sup>1</sup> Лаппин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 246, 248.

<sup>2</sup> Юрьев Ю.М. Записки / Евг. Кузнецов. – Л.; М. : Искусство, 1948. – С. 457.

<sup>3</sup> Сергей Рахманинов : Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М. : Радуга, 1992. – С. 130.

<sup>4</sup> Рахманинов С.В. Письма. – М. : Музгиз, 1955. – С. 560.

красном свойстве интерпретации, которое позволяет порой открывать в известных произведениях такие тайники, о которых, возможно, выражая свое бессознательное, не подозревал сам автор.

Важная роль в развитии дара перевоплощения артиста принадлежит фантазии – переработке жизненных впечатлений. Такая склонность к «фантастическому одухотворению» заметна уже в детстве у души артистической наряду со свойством выдумывать ситуации и характеры, отличающиеся жизненным правдоподобием. У художников и драматургов эта способность носит названия «художественного мысленного экспериментирования» (Мах), «предумышленного фантазирования» (Кюрель), создания «иллюзии жизненности» (Ланге)<sup>1</sup> и, как правило, бывает связана с запойным чтением, ранним увлечением театром, рисованием. Е.Е. Нестеренко призывает артиста «будить, тормозить свою творческую фантазию, много знать, чтобы верно чувствовать, а для этого концентрировать в копилке своих знаний впечатления и от прочитанных книг, и от произведений изобразительного искусства, и от всего увиденного и услышанного в жизни»; чрезвычайно важно учитывать синтезирующую природу памяти, которая ответственна за аффективные чувства артиста, «беречь в своей душе каждое переживание, выпавшее ему в жизни: радостное, трагическое, печальное, комическое – все пригодится в его творческой работе, послужит материалом, из которого он впоследствии будет лепить образы своих героев»<sup>2</sup>, – заключает певец, настаивая, что настоящий артист должен испытывать потребность в жизненных впечатлениях.

Прекрасная крайность – человеческий дар мышления **эйдосами**. Эйдетизм присущ спонтанному детскому мышлению, у взрослого непрерывно структурируемое социумом сознание «закрывает» волшебную пещеру бессознательного, с избытком снабжающего воображение «строительным материалом». Делакруа писал: «Сколь ни неожиданны и необычайны зрелища, представленные нашим глазам, они никогда не застают нас вполне врасплох; в нас

---

<sup>1</sup> Лапишин И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 192-193.

<sup>2</sup> Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. – С. 59.

всегда имеется эхо, всем им отвечающее»<sup>1</sup>. Невероятную силу воображения художник объяснял тем, что всевозможные комбинации вещей имеются заранее в мозгу (либо память хранит все, когда-либо виденное) и в определенный миг вновь открываются сознанию. Согласно статистике лишь один человек из тысячи выносит во взрослую жизнь способность мыслить образами, и он, как правило, – избранный в сонме творящих. Установлено, что эйдетические комплексы наследуются, часто пребывая латентно в ряде поколений, прежде чем заявить о себе мощной вспышкой художественного воображения в индивиде, как это произошло с М. Максаковой на дебюте: «Костюм, грим и музыка настроили меня на какую-то удивительно радостную волну, – вспоминала певица. – А главное – проснулось дремлющее было во мне воображение. Вот где пригодилась моя мечтательность»<sup>2</sup>.

Благодаря свободной игре воображения в художественном произведении волей исполнителя оживает идея, наполняясь чувством и мыслью. Воображение поддерживает творца в работе, требующей долгого и связного напряжения сил – труда над собой и над воплощением идеи. Ф. Шаляпин назвал воображение одним из самых главных орудий художественного творчества. Главное для него в воображении – «вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест»<sup>3</sup>. Конечно, замечал артист, воображение должно питаться жизнью и наблюдениями, но то же воображение подсказывает ему, что в образ зритель поверит тем больше, чем менее он будет «протоколно реалистичен»; образ сценический правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Искусство, идеализируя явления жизни, возвышается над простым подражанием действительности. Художник, которому дано многократно начинать новую жизнь идеи, восстанавливая в себе могуществом воображения бессознательную наивность ребенка, творит типы, которых нет в реальности; они никогда не воплотятся

---

<sup>1</sup> Лапишин И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 204.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 42.

<sup>3</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 68.

в жизни всецело, но, существуя как возможности, влияют на людей. Певец подчеркивал, что воображение дает роли самую жизнь и содержание, поэтому сценическое бытие предстает в его искусстве как непрерывное воображение душевного состояния персонажа в каждый данный момент действия. И жест, «рисующий живое», согретый чувством персонажа, и движение души, стоящее за жестом, словом, звуком и делающее их живыми, художественно ценными, рождаются благодаря воображению актера.

Воображение связывает исполнителя с партнерами и зрителями. Великий французский актер Коклен писал: «Впечатление, которое вы должны произвести, состоит в том, чтобы так загипнотизировать вашего зрителя, что он перестанет видеть вас. Ваш черный фрак, декорацию за вашей спиной, – а будет видеть только то, о чем вы рассказываете»; однако «для того, чтобы действие драмы, о которой вы рассказываете, прошло перед глазами ваших слушателей, нужно, чтобы оно предварительно прошло перед вашими собственными глазами»<sup>1</sup>. Для этого исполнителю надо всецело «присвоить» произведение, с той лишь тонкостью, что текст должен стать органической принадлежностью не только исполнителя, но и его героя – и звучать так, будто слова и чувства, их питающие, рождаются вместе с движением мысли персонажа. А чтобы так впечатлять воображение слушателя, доводя их до видения предмета речи, исполнителю рекомендуется прием **ежемоментального воображения** всего происходящего и произносимого. Надо видеть перед собой то, о чем поет персонаж! Тогда появится и осязательность музыкальных образов, граничащая с ясновидением. Такой талантливый исполнитель, вызывая к слушателю точными попаданиями специальных интонационных «штрихов», побуждает и в нем к деятельности внутренний «театр воображения», заставляет его психотворить свой театр живых образов, жить разными душами своего многосложного Я.

Немаловажно, чтобы подобным ясновиденьем обладал и композитор, передающий звукописью воображаемую жизнь исполнителю и слушателю, наверное, в надежде, что она воскреснет и

<sup>1</sup> Цит. по: Артоболевский Г. Художественное чтение. – М.: Просвещение, 1978. – С. 102.

воспримется согласно его замыслу. Подтверждение такому эффекту, свойственному музыке Н.А. Римского-Корсакова, содержит письмо В.В. Ястребцева, высказывающего впечатление от послушанного сочинения – «фантастического оркестрового повествования, содержащего в себе ряд причудливых музыкальных образов»: «Я не только все это слышал, я видел отчетливо каждый из упомянутых поэтических моментов. Главную же идею всего произведения, мне думается, можно было бы охарактеризовать словами: “Там чудеса, там лес и дол видений полны”. Хотя повторяю, что и «томное пение русалок», и «Бурого волка», и “избушку на курьих ножках” и, пожалуй, “мурлычащего кота”, ходящего взад и вперед на цепи, мне так образно рисует музыка, что я не мог бы, кажется, свыкнуться с другою программой»<sup>1</sup>.

Особенно ценным даром природы для исполнителя, певца-актера является **процессуальное внутреннее видение**, подобное течению реальной жизни на внутреннем экране, а также **чувственное воображение**, которое вызывает психофизиологическую реакцию у певца. На оперной сцене этим был знаменит Ф.И. Шаляпин. В профессиональных беседах с педагогами вокала обнаружилось, что подобное в большей или меньшей степени присуще певцам. О своих ощущениях и представлениях, возникающих в виртуальном пространстве вокального произведения, рассказал П.И. Скусниченко. «Я каждый романс изнутри вижу так четко, что мне иногда кажется, что я там был. Взять хотя бы романс “Снова, как прежде, один...”: Всегда я представлял себе парк: в нем беседка, – я это так вижу хорошо! Глубокая осень. Почему-то у беседки нет дверей. Я стою в ней около окна, Сильный ветер, – мне очень холодно. И ветер носит листья по этой беседке туда-сюда. И все желтое. Я вижу через это окно первый лед, – от его вида мне обязательно становится холодно... Я никогда не вижу своей комнаты, квартиры, не ощущаю ее тепла, не помню, что в комнате есть чайник. Если я э т о увижу, то спою по-другому: я стою в комнате у окна, и мне тепло здесь и уютно. Но стоит мне оказаться за окном, и мне зябко. Вижу себя обяза-

<sup>1</sup> Письмо 2. В.В. Ястребцев Н.А. Римскому-Корсакову. Петербург. 4 октября 1891 г. – С. 21-22.



тельно с поднятым воротником; стою, руки в карманах, листья кружатся, мне плохо, одиноко, кругом ни души, и я пою: “Снова, как прежде, один...”. Для меня это трагический момент, и когда я себе его представляю, возникает волнующая краска голоса, какой бы теплый тембр ни был. А во втором проведении голос звучит еще темнее, еще сумрачней. И так я любой романс себе рисую: я вижу и ощущаю его»<sup>1</sup>.

Певцы отмечают необъяснимое пока явление: **воображение управляет качеством голоса, формирует его**, при воздействии на сознание исполнителя наиболее благотворной – образной речью. В.П. Морозов приводит пример общения Е.В. Образцовой со студенткой: «Сделай животик мягким, как у гусеницы или кошки, – рекомендует певица. – А ноздри открой широко, как у лошади. Берешь дыхание, как цветок нюхаешь. А звук потяни на себя, как уздечкой. Звучание в зубах остается! И чтобы никогда не было звука простого, простецкого!»<sup>2</sup>. В данном случае возбуждается самое сложное – чувственное воображение, предполагающее со стороны наставника столь убедительную установку, а в исполнителе столь сильную восприимчивость, что психофизическая природа артиста с готовностью реагирует на призрачное прикосновение.

#### 4. Значение установки в осуществлении перевоплощения

Всякая **установка** представляет собой логически стройное, эмоционально окрашенное убеждение, связанное с объектом творческого интереса. Уже столетие назад И. Лапшин выделил значение установки для осуществления процесса создания художественного произведения, в том числе и перевоплощения в сценический персонаж. Он опирался на понятие установки, сформированное немецкими психологами Мюллером и Шуманом, а именно: «создавшееся путем упражнения расположение или тенден-

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения : Основы резонансной теории и техники. – М. : ИПРАН, 2004. – С. 230.

цию к автоматической деятельности моторного или сенсорного характера». Нервные центры творческой личности отвечают за подготовку к выполнению сложных действий с образами, сюжетами и настроениями, «до некоторой степени непреднамеренно систематизированными в психофизической организации, соответственно типическим наклонностям» артистической натуры, – развивал мысль Лапшин, полагая назвать эту особого рода установку эстетической.<sup>1</sup>

Среди современных интерпретаций понятия установки к проблеме перевоплощения непосредственное отношение имеет теория установки, выработанная Д.Н. Узнадзе, особое значение в которой придается интенциональной направленности сознания на предмет в его восприятии; В.В. Налимов психологизирует понятие установки, отводя ей роль функции сознания, способствующей фильтрации содержания сознания, и «установка приобретает динамический характер: происходит взаимодействие исходной смысловой установки (системы предпочтения) с корректирующим фильтром, отвечающим данной конкретной ситуации»<sup>2</sup>. Последняя формула наиболее перспективна в контексте исследования феномена перевоплощения, подразумевающего вероятностный подход в «сочинении» персонажного сознания и моделирования вокальной интонации в зависимости от смысловой акцентуации текста.

Установка может менять обличье – обернуться чувством профессионального долга, обязательством по отношению к коллегам и зрителям, театру в целом. Установкой на перевоплощение может служить слово, некая ключевая фраза, музыкальный мотив, тональность, гармония, ритм, иное звучание, услышав или воспроизведя которое, исполнитель обретает образное самочувствие: в нем воскресает вся партитура роли. Ключ – тот или иной выбранный им или выбравший его знак может стать для актера идентичным всей роли. В знаке оказывается закодированным содержательный объем роли, представляемый исполнителем одновременно как целое и поступательно разворачивающийся в простран-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 230.

<sup>2</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания. – С. 180-181.

стве и времени сцены. Певец, вступая в роль, слышит и представляет спектакль до последнего мгновения так же, как композитор, слыша сочинение как целое, разворачивает его впоследствии на нотных страницах.

Аксиома гласит, что нет выше трагедии для человека, чем разрушение личности, но само существо актерской «игры» предполагает отказ от себя! Видимо, эта сильнейшая, обусловленная призыванием мотивационная установка разрушения собственного Я с целью некоторое время не быть собой, принять в себя чужое содержание или уйти в отличающийся по многим личностным параметрам внутренний мир, подрывает согласованность и уравновешенность самосознания исполнителя вопреки всем силам самосохранения. Представляется, что самоустановка – это воплощенное на сознательном уровне желание, а целью и желанием какого артиста не бывает новая роль? Вспоминается крылатая фраза: «Желать – значит быть уязвимым».

К разряду установки следует отнести и фактор наставничества со стороны харизматической личности, знакомой с техникой действия, приводящего к достижению ожидаемого от исполнителя результата. Такие наставления в процессе работы над ролью могут осуществляться в самых различных формах, начиная от общения типа «мастер-подмастерье», принятого на театре рубежа веков, включая специальные книги, работу с режиссером, партнером, автором, материалом роли, личностью персонажа и прочая. Основным способом введения актера в сценическую, ролевую ситуацию, родственную психологическому экспериментированию является **беседа**. Эффективно воздействует на исполнительское сознание **убеждение**, подводящее к новой логической системе, которая упорядочивает элементы сотворяемого персонажного сознания. Для достижения заложенных в музыкальном материале эмоционального уровня, темперамента, образного видения эффективно применение развернутых ассоциативных сравнений, прозаических и поэтических образных параллелизмов, описание признаков различных состояний, вовлечение в процесс воображения той или иной пейзажной картины и т.п.

Режиссер, «разминая» роль, пользуется установками, которые управляют различными уровнями деятельности исполнителя;

смысловые установки регулируют личностный смысл, оперируя информационным, эмоционально-оценочным, поведенческим компонентами, посредством которых исполнитель приобщается к системе ценностей и нормам среды существования персонажа. При помощи установок, центрированных на персонаж как носителя смыслов, режиссер строит архитектуру личности персонажа, возводя соответствующие черты характера. В сознании актера происходит ценностная переориентация и формируется глубокая и доказательно обоснованная режиссером убежденность в истинности интериоризированных установок на себя-другого, то есть на персонаж, в результате которых, в зависимости от динамичности самосознания, изменяется содержание сознания и поведение, логика мышления и эмоциональный строй, рождается новый жест, изменяется пластика, краски голоса исполнителя роли.

Содержание развернутой установки, если она выбрана ключом управления эмоцией, покоящейся на достаточной глубине под порогом сознания, требует особой ответственности. Практика режиссерской работы с оперной партитурой показывает, что наиболее действенным в общении с певцом-актером оказывается метафорический язык, он вызывает к воображению и чувству. Известно, что развернутая метафора – это наилучший язык контакта с бессознательным за рамками формальной логики, в системе вероятностных представлений, который, заставляя звучать «обертоны» различных уровней памяти, проникает по цепи ассоциаций за порог сознания и вызывает выплеск укрываемого в бессознательном эмоционального света.

Преднамеренная система установок, которые композитор в оперном произведении создает в виде специально предназначенных для того или иного персонажа элементов вокального и оркестрового языка, выступает организованным способом переориентации артистического сознания в музыкальном искусстве, регулируя взаимоотношения личности исполнителя и личности персонажа. Специфическая установка на перевоплощение предполагает привычно устойчивый комплекс средств воздействия на сознание исполнителя с целью изменения в нем личностного содержания на персонажное. Установка в данном процессе обретает динамичес-

кий характер, так как включает в сознании исполнителя определенные фильтры, обеспечивающие избирательность смыслов, которыми оперирует персонажное сознание, стабилизирует образное самочувствие, концентрирует энергию внимания на предмете, постоянно находящемся в свете интенционального луча актерского сознания – на личности персонажа и его музыкальных характеристиках.

Установочную функцию в музыкальном произведении несет музыкальное вступление в целом, а также система «условных сигналов»: метр, ритм, тональность, гармоническая последовательность, мелодический оборот, тембр инструмента или комплексное звучание ансамбля, оркестра, ряд музыкальных образов-символов, включая пластическую объективацию образно-смыслового содержания посредством мизансцен и оформительских деталей постановки.

## **5. Эмоционально-чувственная основа перевоплощения**

Воображение, направленное на одухотворенный объект, большей частью эмпативно: одна из многих душ артистической личности, любознательно коснувшись предмета внимания, соотносится с ним и познает его, вступая в резонанс на уровне переживаний; композитор, создающий музыкальный образ-характер, прежде исполнителя перевоплощается в героя своего будущего сочинения. В обоих случаях основой перевоплощения является **эмпатия**. Как эмоциональное сопереживание объекту интереса в условиях понимания его и идентификации с ним, эмпатия непосредственно связана с актом приятия роли. Т.Н. Хренников дал описание некоторых мгновений процесса сочинения персонажного образа в музыкальной драме: «У меня возникало музыкальное выражение, адекватное происходящему в данный момент с героем: в с е было связано с чувствами героя. Важнее всего передать музыкой то, что он чувствует! События событиями – они продиктованы действиями людей, а действия людям продиктовано их чувствами. Поэтому первым делом композитору нужно проникнуть в чувства

героев и проникнуться их чувствами самому, и тогда рождается музыка, которая передает суть данного момента. В героев влюбляешься, им сочувствуешь, их бывает жалко. У меня один раз была такая ситуация: я плакал! Это было, когда моя героиня хотела повеситься, думая, что ее возлюбленный ей изменил...»<sup>1</sup>. По завету М. Щепкина **сочувствие** персонажу есть непременно условие соприкосновения с его сутью и проникновения в него.

Личности, способной глубоко и сильно сопереживать, как правило, присуще полиперсональное сознание, которое ориентирует его на соизмеримость собственного Я с целым человечеством. Б. Паскаль охарактеризовал полиперсонализм как «любопытность мощного духа, который перевоплощается, чтобы познать людей более интимно, и чтобы постигнуть их судьбы, на мгновение растворяясь в этих последних»; И. Лапшин продолжил эту мысль, заметив, что художники такого склада сознания обнаруживают поразительную проницательность в распознавании характера наблюдаемого лица.<sup>2</sup> Таковым был Ф. Шаляпин: его современники не раз упоминали, что артисту не требовалось много времени, чтобы постичь внутреннюю сущность другого человека, – хватало короткой беседы. В собственном сердце искал артист отзвуки биения сердца другого человека.

Секрет шаляпинского умения перевоплощаться состоял в таланте постигать квинтэссенцию состояния чужой души. Артист уловил суть приема в словах В.А. Гольцева: «Чтобы наслаждаться пейзажем, надо установить гармонию между им и собою; чтобы понять солнечный луч, следует вибрировать вместе с ним; надо, с лучом луны, трепетать в вечерней тени. Чтобы чувствовать весну, необходимо сердцу дрожать, как крылу бабочки. Надо, одним словом, любить природу. У нашего глаза свой свет, и он видит только то, что этим глазом освещается. Поэтому прекрасный пейзаж рисуем мы сами. *Lacrimae rerum* (слезы вещей) – наши собственные слезы»<sup>3</sup>. В сочувствии как общении с образом устанавлива-

<sup>1</sup> Беседа с Т.Н. Хренниковым 24 марта 2006 г.

<sup>2</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 179.

<sup>3</sup> Гольцев В.А. Об искусстве : Критические заметки. – М. : Русская мысль, 1890. – С. 93.

ется общая психологическая вибрация, о которой упоминал Шаляпин.

Благодаря эмпатии можно угадать чувства персонажа и принять их на условиях **возможности собственных чувств по воображаемому поводу**. Это состояние следует охарактеризовать как «аффективно-познавательное переживание», предшествующее собственно познавательному процессу. Владение эмпатией позволяло Шаляпину вообразить душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия. Он писал об исполнении русской народной песни «Молодешенька в девицах я была»: «Ведь вообразить надо, как жила эта девушка, если райское умиление до старости дал ей случайный поцелуй офицера в руку. Надо все это почувствовать, чтобы певцу стало больно. И непременно станет ему больно, если он вообразит, как в деревне жили и работали, как вставали до зари в 4 часа утра, в какой сухой и суровой обстановке пробуждалась юное сердце. Вот тогда я действительно «над вымыслом слезами обольюсь». Еще и еще раз повторяет Шаляпин на страницах своей книги: погружаться в образ надо с ощущением необходимости «вообразить, чувствовать, сочувствовать, жить горем безумного Мельника. (...) эту муку надо почувствовать и вообразить, надо пожалеть (...) и Дон-Кихота полюбить надо и пожалеть»<sup>1</sup>.

В одном из писем Антокольского, изданных В.В. Стасовым, скульптор писал о себе: «Если б меня спросили, кто я, я отвечал бы: художник, живу одною жизнью, но она наполнена другими жизнями, я чувствую чувства других людей, всех их одинаково люблю, все они мне дороги, я радуюсь их радостям, но еще ближе мне их печали»<sup>2</sup>. Не так ли и П.И. Чайковский одной из многих своих музыкальных душ соприкасался с душой народа, открываясь для его радостных чувств, другой – прорастал в Германа, иными – в шекспировских героев...

Умение исполнителя сочувствовать-сопереживать судьбе персонажа – следствие властного закона **оправдания**, который руко-

<sup>1</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 90.

<sup>2</sup> Лаппин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 180-181.

водит актером-перевоплотителем; и разве может быть иначе, если исполнитель отдает персонажу часть себя, а персонажная сущность, им порожденная, присваивается и становится новой, органичной частью его психической вселенной. «Я даже не сочувствую своей героине, так говорить было бы неправильно, – откликается на тему Е.В. Образцова, – потому что я просто как бы живу в ее жизни. Я живу ее жизнью. И я – абсолютный адвокат своих героинь, потому что всегда пытаюсь понять: почему они сделали такое-то зло, и оправдать их всегда. И знаю, что я так же поступила бы, если бы жила их жизнью»<sup>1</sup>.

Психологической основой вышеупомянутых артистических качеств является эмоциональность исполнителя, и некоторое внимание необходимо посвятить приемам ее воспитания.

Эмоция – тончайшая из вырабатываемых человеком и самая легко воспламеняющаяся энергия, силу воздействия которой трудно переоценить. Эмоцию, составляющую основное наполнение музыкального языка, можно считать объединяющим человечество метаязыком. Все мысли и ощущения человека – эмотивны, все психологические или органические процессы, поведенческие акты оценены и эмоционально окрашены, качественно охарактеризованы чувствами.

В.П. Морозов интегрировав проблему типологии творческой личности в музыкальную среду, изучил ее в ходе занятий вокальным искусством педагогов и студентов и указал на эмоциональный фактор как ведущий в определении личности художественного типа. Он констатировал, что истинному художнику присущ «высокий уровень эмоционального сопереживания и реагирования на все явления и воздействия окружающего мира»<sup>2</sup>. В процессе кропотливой работы над перевоплощением в молодом исполнителе постепенно в той или иной мере реализуется «художественный тип». Но на пути формирования чаще всего возникает две взаимосвязанные проблемы: эмоциональная глухота и недостаток воображения. Бывает так, что и одаренный студент вдруг выказывает

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Морозов В.П. Художественный тип личности... – С. 88-89.



неспособность точно воспроизвести предложенную фразу в ее смысловом, чувственном, образном объеме. Как правило, начертав задачу и наградив человека особыми способностями проявления себя в искусстве, природа заботится и о совершенстве психофизического «инструментария». Но это относится к единицам исполнителей. Большинство же нуждается, чтобы их эмоциональную природу разбудили. Это обусловило разработку ряда упражнений, направленных на эмоциональное развитие будущего певца-актера.

Представляется, что проблема воспитания эмоционального слуха вокалиста напрямую связана с его возможностями эмоционального самовыражения: студент, прежде чем распознать на слух эмоционально-смысловое содержание воспринимаемой интонации, заключенной в высказывании партнера, то есть – воспроизвести ее внутренним слухом, оценить и понять, предварительно должен иметь ее в своем арсенале как знание, как умение выразить вербально, ибо распознать и понять это содержание он может только в сравнении с собственным опытом эмоционально-смыслового интонирования.

Конечно, в первую очередь, вероятность пробуждения в певце яркой эмоциональности покоится на заразительной способности музыки. Но случается так, что студент, исполняя произведение, имитирует душевную работу, по сути лишь старательно воспроизводит динамические оттенки; при этом он остается спокойным, взгляд его – пустым, трепет – мышечным, внешним.

Чтобы увести исполнителя от такого формального пения, со студентами в классе оперной подготовки проводится работа по высвобождению и воспитанию эмоций и узнаванию их в различных чувственных проявлениях. Предварительные упражнения могут быть следующими: ощутить в себе и отразить на лице и особенно во взгляде перед зеркалом: интерес, печаль, страх, удивление, радость, любопытство, гнев, суровость, стыд, презрение, вину, обиду и проч.; импровизировать по телефону воображаемый разговор в разных эмоционально-чувственных тонах: раздраженный, умиротворяющий, строгий, любовный, издевательский; последовательно перечислить и описать эмоциональные состояния

персонажей в баснях, стихотворениях; определить в нескольких романах доминирующий эмоциональный фон, изобразить чувственно-эмоциональный ряд произведения как цветовую гамму.

Следующий вид работы направлен на развитие чувства эмпатии. Наиболее ярко этот феномен выражен именно в искусстве актера. Согласно завету М. Щепкина сочувствие персонажу есть неременное условие соприкосновения с его сутью и проникновения в него. С явлением принятия роли связана эмпатия как эмоциональное сопереживание объекту интереса в условиях понимания его и идентификации с ним.

Посредством этой психотехники осуществляется **работа с картинами** – портретами и жанровыми сценами. Персонаж изображен на художественном полотне. Воображение, направленное на одухотворенный объект, большей частью эмпатийно: мысль и чувство артистической личности, любознательно коснувшись предмета внимания, неизменно соотносится с ним и познает его, вступая в резонанс переживаний.

Но задача перед исполнителем ставится иная, более сложная и объемная: наблюдая за внешними чертами изображенного на картине человека, возможно в выражении лица, взгляде, жесте, позе, действии «подглядеть», угадать некоторые элементы его духовно-душевной жизни, составить представление о настроении, чувстве, состоянии, чертах характера, предположить мотив действия, оценку ситуации, отношение с миром и другими персонажами картины, наконец – проследить мысль, намерение, обстоятельства жизни, которые остались за рамками запечатленного на холсте мгновения.

Полезно проговорить вслух содержание потока сознания, а затем записать основные характеристики, стараясь подобрать наиболее точные определения. После осуществления такого акта понимания можно приступить к присвоению содержания душевной жизни героя, изображенного художником: вообразить себя на его месте, принять позу, воспроизвести жест, ощутить в своем теле напряжение, присущее фигуре персонажа, его мимику на своем лице, и, наконец, пережить ранее угаданные движения души. После этого письменно изложить переживания, мысли, оценки, отно-

шения от лица персонажа, пропущенные через собственный психофизический аппарат. Основное внимание следует обратить на уровень эмоционального переживания персонажа и посредством метафорической речи возбудить адекватное со-переживание в исполнителе упражнения, побудив его волноваться по поводу чужой душевной жизни как своей.

Чуткость к чужой эмоциональной жизни воспитывается умением «растворяться» в характерах, ритмах и интонациях речи своих собеседников. Часто это происходит бессознательно, в упражнении же студент сознательно осуществляет «пристройку» к партнеру, пытаясь постичь его внутреннюю сущность в общении, беседе. «Пропитываясь» свойствами собеседника, исполнитель упражнения постепенно начинает существовать в «унисон» с ним, а затем воспроизводит его пластику, манеру разговаривать, интонацию.

Эмоции выражают собой субъективные состояния человека, связанные с его потребностями и мотивами. Поэтому при стремлении к душевному сближению с персонажем исполнитель может в основном измерить эмоциональную шкалу партнера, руководствуясь только своим опытом. Порой же существование персонажа требует от исполнителя более высокого **эмоционального тонуса**, который находится в непосредственной связи с **темпераментом**. В музыке темперамент задан композитором, и певцу-актеру чрезвычайно важно найти в себе меру и соответствие ему.

Б.Теплов непосредственно связывает темперамент с эмоциональностью, называя темпераментом характерную для данного человека совокупность психических особенностей, связанных с эмоциональной возбудимостью. Один и тот же человек в различных ситуациях и по отношению к разным сферам жизни и деятельности может обнаруживать признаки разных темпераментов. Особенность темперамента настоящего артиста – универсальность, сочетание всех четырех типов или некоторых, свободный переход с одного уровня энергии на другой.

Побудительной силой проявления темперамента, судя по свидетельствам актеров, выступает желание совершить творческий акт. Когда исполнитель начинает мыслить от “лица” образа и в

русле его логики, меняется самое качество актерского темперамента. Практика показывает, что следует различать **бытовой темперамент**, присущий человеку в реальной жизни; **сценический темперамент**, характеризующий динамику психических процессов в период осуществления акта творчества на сцене; и **персонажный темперамент**, принадлежащий личности персонажа, обусловленный композиторским замыслом, выраженным в партии посредством темпа, метроритма, динамических оттенков.

Существует также и **псевдотемперамент**, – актеры его называют «мышечным», точнее – это внешняя имитация темперамента, которая не вызывает отклика в публике. Именно **темперамент персонажа**, а не исполнителя должен задавать темпоритм существованию сценического героя.

Гиппократ утверждал различие в людях по соотношению четырех основных «соков организма» – крови, черной желчи, желтой желчи и флегмы. С. Бирман считала, что очень важно актеру ощутить, какая кровь течет в жилах персонажа – «красная и горячая, голубая и холодная или же темная и тягучая», иными словами, каков герой по темпераменту: сангвиник, холерик, меланхолик или же флегматик. Предварительно студентов необходимо ознакомить с главными признаками каждого темперамента.

Упражнение для студентов, регулирующее персонажный темперамент, состоит в том, чтобы прочесть предложенное стихотворение от автора или разыграть по ролям в определенном эмоциональном ключе. Например, в шуточном стихотворении «Ворона» персонажу задается определенный темперамент, и исполнитель создает образ вороны-сангвиника или вороны-холерика, он может показать меланхолическую или флегматичную ворону. Интересно распределить текст стихотворения по ролям и сыграть сценку, сочетая разные темпераменты партнеров, например, вороны-флегматика и автора-холерика.

Более сложным является упражнение с лирическим стихотворением, в котором высказывание осуществляется от первого лица, но исполнитель перевоплощается в некий вымышленный персонаж, обладающий иным темпераментом и, определив некие предполагаемые обстоятельства зарождения и мотивацию данной эмо-

ции, высказывается от его имени. В зависимости от выбора стихотворение (монолог с элементами скрытого диалога, то есть обращения к воображаемому человеку, будь то письмо к возлюбленной или объяснение с ней) каждый раз обретает иной эмоциональный тонус.

В числе упражнений с целью эмоционального воспитания студентов стоит сосредоточить внимание на следующих: в любом стихотворении, поэтическом тексте романса а) сделать эмоционально-чувственный подстрочник, дать конкретное название каждому переживанию (письменно); б) изобразить графически эмоционально-чувственный ряд с подъемами, спадами, длением переживаний, дать им определения; в) отобразить эмоционально-чувственные перемены в тексте посредством красочных пятен, учитывая интенсивность переживаний. Кроме того, определенную пользу приносят упражнения на общение посредством эмоционально нагруженных жестов и мимики (элементы языка глухонемых) и, наоборот, общение партнеров только посредством эмоционально окрашенного интонирования. Остальное зависит от желания, воображения, возможностей преподавателя и студентов.

Следует, однако, предупредить, что показ педагога нежелателен во избежание имитации внешних форм проявления эмоциональности, ибо психическая природа каждого студента, чувственный опыт, интенсивность переживаний и шкала эмоций у каждого своя, как индивидуальна и «композиция» признаков темперамента. Ведь задача состоит в том, чтобы только подвести исполнителя к определенному эмоциональному состоянию, к грани, за которой начинает работать его индивидуальность. В противном случае затрудняются возможности искреннего самовыражения певца-актера, как и само обретение эмоционального состояния, ибо известно, что когда сосредоточиваешь усилия на возбуждении чувств, они необъяснимо ускользают, оставляя вместо себя пустоту.

## **6. Фактор внимания в достижении состояния перевоплощения**

Тенденцию к перевоплощению в персонаж укрепляют наблюдательность, проницательность исполнителя, внимание к чужой душевной жизни. Внимание – один из познавательных процессов, позволяющий воспринимать, видеть и понимать окружающий мир как можно лучше и точнее. Понятие внимания – «обоюдоострое»: вектор внимания, означающего осознание, направлен к исполнителю, вектор внимания, означающего постижение – к персонажу.

Для исполнителя необходимым качеством является произвольное внимание: оно возникает по воле и желанию, иногда – просьбе или указанию; при этом внимание на объекте удерживается усилием воли. Непроизвольное внимание присутствует как данность, но в актерской профессии оно отличается особой цепкостью. Из параметров внимания бывают более других задействованы концентрация, глубина, распределение, переключение, устойчивость и объем. Особенно востребована концентрация внимания, под которой подразумевается «способность человека сосредоточивать свое внимание на относительно небольшом участке чувственно воспринимаемого или внутренне переживаемого мира, отвлекаясь в данный момент от всего остального»<sup>1</sup>. Исполнитель, вступая на путь перевоплощения, концентрирует большую часть силы внимания в очаге персонажного сознания. Эта способность чрезвычайно важна для достижения полноты сценического существования. Распределение – это характеристика различительной способности внимания.

Чем больше разнообразных деталей способен запомнить человек, тем глубже его внимание. Особенность распределения исполнительского внимания выражается в его раздвоенности, что обеспечивает такой сценический феномен как разделение потока энергии внимания-осознания и наступающий вследствие этого параллелизм исполнительского и персонажного сознаний. Динамические характеристики психической жизни исполнителя отвечают

---

<sup>1</sup> Немов Р.С. Психология. – С. 155, 140.

за скорость переключения внимания, его устойчивость, что сказывается на непрерывности и точности партнерских реакций в условиях персонажного существования (текст, интонация, другие персонажи) и умении исполнителя реагировать на все активные источники во время спектакля (дирижер, оркестр, слушатель).

Каждому актеру присуща наблюдательность, но если в раннем возрасте она самопроизвольна, то в профессиональной жизни становится систематической и характеризуется специальным интересом к манифестациям, по которым можно составить представление о душевной жизни людей. Г. Шпет в работе «Эстетические фрагменты» рассуждает об особой наблюдательности артистической личности: «Художник видит “больше”? – Но нет, он видит *меньше*, потому что он видит избирательно: не все, что видишь, художественно. Он видит острее? Это и значит меньше; чем острее одно, тем тупее другое. Разница зрения художника от обыкновенного зрения – не количественная, а качественная. Это – лучший сорт зрения»<sup>1</sup>.

Из композиторов-объективистов И. Лапшин особо выделял самобытный талант М. Мусоргского, его острую наблюдательность к неуловимым изменениям интонации человеческой речи, которые затем стремился воссоздавать в музыке; по этому поводу он сделал запись во время сочинения оперы «Женитьба»: «Я старался по возможности ярче очерчивать те перемены в интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых незначительных причин. (...) Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик – сколок с Антония в шекспировском “Цезаре”, когда Антоний говорит речь на форуме перед трупом Цезаря. Очень умный и оригинально-ехидный мужик. Все это мне пригодится, а бабы экземпляры – просто клад. У меня всегда так: *я вот замечу кое-каких народов, а потом при случае и тисну*»<sup>2</sup>.

Дар проницательности позволяет артистической натуре проникаться характером наблюдаемого лица, угадывать его биографию,

<sup>1</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. – М. : Правда, 1989. – С. 365.

<sup>2</sup> Стасов В.В. М.П. Мусоргский. – Вестник Европы, 1881 // Лапшин И.И. О переоплощаемости в художественном творчестве. – С. 178-179.

схватывать человеческую индивидуальность в ее многогранности и противоречивости, а потом, опираясь на впечатления, «сочинить» персонаж и вызвать к сценической жизни будто бы независимую от него человеческую душу. Эта способность зависит от кругозора исполнителя, его способности воспринимать и «переплавлять» разного рода информацию. М.П. Максакова, рассуждая о том, что необходимо знать певцу, настаивала, что мастерство пения подразумевает, помимо вокальной техники, и широту кругозора певца и жизненный опыт, проявляющийся при стремлении художественного обобщения<sup>1</sup>.

Ф. И. Шаляпин считал книги первыми своими помощниками в работе над ролью. Действительно, книги не только формируют мировоззрение, способствуют самоузнаванию, дают представление о жизни разных народностей в разные эпохи, сохранив исторические детали быта, костюма, стиля, столь важные для воссоздания духа эпохи на театре. Книги сосредоточивают внимание исполнителя на главном: сценариях жизненных ситуаций, особенностях логики мышления и чувствования, разнообразии душевного мира, ритмах существования среды, в которую погружен персонаж. К тому же, книги восполняют «пробелы» в житейском и эмоциональном опыте исполнителя, насыщая его психологическое пространство необъятным содержанием – восторгами и страданиями всего человечества, архетипически устойчивыми и уникальными качествами характеров и многим другим, что, пройдя фильтры понимания артиста, станет достоянием персонажа.

Лапшин заострил внимание на взаимозависимости **чтения** и двух главных условий перехода в «чужое Я»: объективно верного понимания художником собственного Я и пристального внимания в чужой душевной жизни. Чтение книг необычайно расширяет «кругозор перевоплощения» художника и развивает способность объективировать образы людей и обстановку в яркие и живые формы, приближающиеся порой к галлюцинациям; «при увлечении чтением взаправдашняя действительность отодвигается на задний план сознания, между тем как образы фантазии окрашиваются боль-



шим чувством реальности», – заключал он.<sup>1</sup> Роль книг в воспитании творческой личности бесценна. Книгам в создании образа большое значение придает В.Н. Левко: «При чтении знание это в тебя входит: накапливается, накапливается, словно бусинки надеваются, надеваются: одна, вторая, третья – и уже получается целая гирлянда чувств необыкновенных: и простых, и возвышенных, и любых, а в результате возникает некий образ»<sup>2</sup>.

К сожалению, сегодня происходит разного рода подмена этой незаменимой для развития самосознания и миропонимания природной психологической техники, у книг отнимается их функция передачи знаний и опыта от человека к человеку в той полноте, в какой стремится во все времена исповедаться каждый художник. Готовые варианты фантазий, мечтаний, воспроизводимые на экране плоды воображения постепенно гасят и подавляют работу природой данных человеку механизмов психологической защиты, включая виртуальный театр.

## 7. Скрытые мотивации перевоплощения

За условиями, которые благоприятствуют перевоплощаемости, обнаруживают себя глубоко скрытые мотивации художественной натуры. Первая – конгениальность изображаемых людей душевному складу артиста, или сходство хотя бы в некоторых переживаниях. Другая мотивация, напротив, связана с постижением контрастирующей личности персонажа, которая гармонически дополняет индивидуальность художника. Лапшин особо выделял подтвержденную фактами потребность образотворцев забыться в созерцании и воссоздании средствами искусства чужой душевной жизни. Так, М. Глинка писал чудесную музыку «Руслана и Людмилы» в период болезни, разрыва с женой, душевного одиночества. Упоминая в письме к Ширяеву о сердечной пустоте, композитор уверял, что музыка «несказанно утешает» его, и процесс

---

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 196.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

перевоплощения в жизнерадостных своих героев был для него средством забыться от страданий: «Судьба моя во многом изменилась, но я не сетую и ропщу – Муза подкрепляет – никогда я столько не писал и *никогда еще не чувствовал подобного вдохновения*»<sup>1</sup>. П.И. Чайковский, называя Четвертую симфонию музыкальной исповедью души, призывал искать радость в веселье других людей.

Театр более других искусств способствует потребности исповедаться, и тайна исповеди артиста тщательно завуалирована литературным и музыкальным текстом, в котором драматургом и композитором уже удовлетворена потребность освободиться от душевной тяжести, низменных страстей, изжить свою тень. Исполнитель также ищет удовлетворения в сценической объективации того, что мешает быть лучшему в нем. Об этом, своего рода экзорсизме, упомянул и Лапшин, сославшись на творчество Гоголя, Флобера, Гойи и Антокольского. Гоголь писал: «Я стал надевать своих героев сверх их собственных гадостей, моею собственной дрянью. Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и чем попало»<sup>2</sup>. «Именно писатели, а не психологи обратили внимание на то, что в серьезных – надрывных ситуациях человек должен отобразить одного из своих двойников вовне», – прокомментировал В.В. Налимов этот психологический прием, совершаемый как отчуждение от самого себя в диалоге с самим собой и направленный на очищение – катарсис.<sup>3</sup>

Высшим мотивом художественного творчества выступает бескорыстная артистическая любовь к душевным качествам чужого Я, потребность правдиво изобразить прекрасную душу, которая в той или иной мере конгениальна натуре артиста. Скульптор Антокольский, создавая образ Спинозы, писал в дневнике: «Образ сжился

---

<sup>1</sup> Письмо к Ширяеву. 2 августа 1840 г. // Полн. собр. писем М.И. Глинки. – Изд. Финдейзена, 1907. – Т. 1. – С. 51, 58.

<sup>2</sup> *Лапшин И.И.* О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 212.

<sup>3</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. – С. 187.

со мной (...) трудно было создать эту кроткую, скромную и прекрасную душу (...) боюсь, что он недостижим для меня (...) теперь, когда я постарел и отчасти успокоился, мое теперешнее настроение отчасти соответствует тому, чтобы передать Спинозе всю душу свою, но, Боже мой, как это трудно!»<sup>1</sup>.

«Заражение» прекрасным архетипическим образом – влюбленность в сюжет «Весенней сказки» А.Н. Островского, «прилив любви к народной жизни» побудили Н.А. Римского-Корсакова к сочинению опер «Снегурочка» и «Псковитянка»: «Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь (после чтения “Снегурочки”) ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель и Весна, – признавался композитор, – не было лучше царства, как царство Берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, как поклонение Яриле Солнцу»<sup>2</sup>.

Среди глубоко скрытых импульсов, приводящих в активное состояние творческую энергию, упоминается и сублимация, которую ряд исследователей оценил как компромиссный механизм «перевода фондов», выраженный в возмещении сексуальной неудовлетворенности другими формами психической деятельности, осуществлением нереализованных в жизни желаний и мечтаний в образах искусства.

Фактором первостепенной важности выступает эстетическая симпатия: перевоплощаемость предстает в виде потребности создавать в эстетической реальности новые миры существ, интенсивной формой общительности. Художник с врожденным артистизмом постоянно сохраняет многоплановую структуру своего бытия и изживает «обойденные воплощением» души на территории мечты. Когда актер воссоздает в виртуальном мире драмы или оперы многогранную человеческую личность, она в оболочке художественного образа начинает жить психологически детерми-

<sup>1</sup> Латишин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 212.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. – 8-е изд. – М. : Музыка, 1980. – С. 200.

нированной жизнью, в малой степени зависимой от создателя. Полиперсональная душа всегда подвижна альтруистическим побуждением дать жизнь одному из латентных Я.

Самым главным качеством состоявшиеся в профессии артисты считают искренность. Современный американский исследователь психологии актерского творчества Гленн Д. Вильсон приводит лаконичную формулу: «Если актер способен притвориться искренним – он состоялся»<sup>1</sup>. **Вера и наивность** – факторы, заложницей которых становится искренность. Вера в себя-другого, какой бы безоговорочной она ни была ради достижения высших сценических переживаний, как особый модуль психики исполнителя в сценической практике, всегда является результатом предварительной работы режиссера с сознанием актера. Зерно веры постепенно созревает в процессе работы над образом, если подкрепляется у исполнителя самочувствием удачи, удовлетворения. Тогда сознание все более доверчиво раскрывается навстречу влиянию: исходящему от режиссера потоку сведений, явлений, описаний, суждений, умозаключений, которые постепенно оседают в его психической сфере, подготавливая основу персонажной личности.

Направленное влияние режиссера имеет прямое отношение к перевоплощению актера: оно корректирует процесс и результат изменения исполнителем поведения, как если бы тот был другим человеком – персонажем; оно изменяет систему его установок «на себя» и «на мир», намерений, представлений, оценок, эмоционального состояния, мотивации, следовательно, – создает предпосылки к возникновению виртуальной личности. В ходе подготовки роли режиссер прибегает как к направленному влиянию, приводя в действие механизм убеждения и внушения, так и ненаправленному, используя эффективные механизмы заражения и подражания.

Установлена непосредственная связь внушения и веры как готовности принять информационный импульс «априори», без критики, свойственной сознанию. Если внушенное содержание обычно

---

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности : Таланты и поклонники. – М. : Когито-Центр, 2001. – С. 111.

«соскальзывает» в подсознание, не задевая рассудка, то вера позволяет устранить преграду к проникновению «неудобных» содержаний вопреки критической осторожности сознания. Вера – это спасительная для актеров возможность принять внушение сознательно и лишь потом сознательно же «привить» его собственным глубинным структурам психики, стать персонажем глубоко в мыслях.

Неразлучный спутник театральной веры – наивность. Она выступает как превосходная степень внимания, устремленность мысли и воли на понимание чего-либо, способность внутренне загораться желанием познания и наилучшего усвоения виденного и слышанного. Вера и наивность дают силы на величайшую сосредоточенность и одновременно первоощущение, непредвзятость восприятия того, что разворачивается на сцене по ходу действия, что способствует обретению исполнителем экзистенциального самочувствия. Но, вовлеченный в иллюзорное существование, артист всегда помнит о границах «допущения», за которыми кончается эстетическое самосозерцание. Подобное раздвоение при яркости объективации персонажного сознания и интенсивности веры в реальность себя-другого характерно для актера, драматурга и композитора; оно сопровождается эмоциональным подъемом, силой переживаний.

Как правило, начало процесса перевоплощения нерасторжимо связано с возбуждением адаптационной энергии, выражающей себя в **волнении**. Этот фактор свидетельствует о работе синтезирующей силы, сплавляющей в гармоническое единство все одновременно накопленные элементы роли. Актеры знают, что главное – правильно использовать энергию волнения, направить ее в творческое, а не бытовое русло – то есть локализовать ее в персонаже. М.П. Максакова не сразу распознала природу своего возбуждения перед спектаклем, но природа сама трансформировала в ней эту силу: «Первый спектакль “Кармен”: гримируясь в театре, я не могла понять, почему накладываемые краски таяли на моем лице?! Глаза блестели, как фонари, а руки и плечи совсем не требовали грима – я уже была красна, как индеец, но я еще не сознавала своего состояния – решила, что все это от волнения. Хотя,

говоря правду, особого волнения я не испытывала. Мне просто было весело. И когда я выбежала на сцену, думы о роли, о мизансценах как-то отодвинулись на второй план. Я чувствовала себя так хорошо, мне так хотелось шутить и смеяться на сцене, словно это была не Кармен, а я сама, как есть сегодня. (...) Это было мое первое ощущение от роли, и таким оно осталось с моей Кармен навсегда»<sup>1</sup>. Но главный урок, который вынесла певица, это убеждение, что творческое волнение исполнителя благотворно влияет на правильное формирование звука.

Память, внимание, воображение, эмоциональность, полиперсонализм сознания и другие вышеупомянутые факторы, способствующие перевоплощению полиперсональной личности, усиливают и делают возможным стремление «выйти из себя» без утраты личностного самосознания. На следующих страницах предстоит разговор о процессе и признаках высвобождения исполнителя из личностной смысловой капсулы. Это становится недостижимым для тех артистов, кто лишен объективно верного понимания своего Я и избирает критерием образной содержательности собственную личность. Эгоизм ослабляет дар перевоплощаемости даже в состоявшемся артисте.

Время проносится над театром, не меняя пристрастных требований к актеру: повышенной чуткости восприятия окружающей жизни, неравнодушия, вечного недовольства собой, вечного искажения, прорыва в поэзию, особого таланта внимания, самостоятельности и смелости мышления, заразительности, темперамента, нерва, огонька, сильной творческой воли, жертвенности и любви.<sup>2</sup> Но прежде чем вступить в первый этап процесса преобразования исполнительского сознания, стоит исследовать влияние на него главенствующего в оперном спектакле фактора перевоплощаемости – музыки.

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 135, 71-73.

<sup>2</sup> Виленкин В. Работа Вл.И. Немировича-Данченко с актером. – М. : Искусство, 1965. – С. 79.

## ГЛАВА III

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ – СПЕЦИФИЧЕСКИЙ  
ФАКТОР ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЯ

## 1. Музыкальная основа увлечения оперной ролью

Язык души сердца» – такое определение музыке дал А.Н. Серов; по его определению, это особый язык, отчасти совпадающий со словесной речью, отчасти с ней несоизмеримый, довыражающий, досказывающий душевные волнения – тайны душевного мира; «только в недоступных слову тайниках психического мира, музыка вступает в полные права свои»<sup>1</sup>. Это глубинное воздействие музыки испытывает певец-актер.

Ф. Шаляпин, пристально изучавший теоретические труды А.Н. Серова, говорил, что для него музыка – основа увлечения ролью, и чувствовал себя столь зависимым от оркестрового сопровождения, что мог с одинаковым успехом испытать эмоциональный подъем или утратить вдохновение. Вовлеченный музыкой в переживание той или иной общечеловеческой эмоции, артист приобщался авторскому композиторскому замыслу – проникал в настроение персонажа; раз возникнув, такая связь всегда служила импульсом для перестройки динамических структур сознания исполнителя, побуждаемая к активизации сочувствием персонажу и сопереживанием с ним. И. Богачёва подтвердила, что основой перевоплощения является для нее увлеченность ролью, при этом музыка – неизменно первостепенный фактор, способствующий обретению образного состояния, но сила ее действительна тогда, когда партия «впета», и о технических сложностях уже не надо думать. Тогда начинается свобода, и музыка помогает войти в образ.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Серов А.Н. Критические статьи : в 4 т. – СПб., 1894. – Т. 3 : (1860-1863). – С. 1207.

<sup>2</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

О воздействии на певца музыкального вступления как «пропуска» в сценическую реальность, шел разговор с Е.В. Образцовой: «Все диктует, конечно, музыка, – подтвердила она. – Каждый раз, когда я пела “Хованщину”, мне казалось, что я побывала в церкви, где мне отпустили грехи, – так я себя ощущала. А Вступление к опере “Кармен” вводит совсем в другое состояние: я сразу чувствую себя безумно свободной женщиной. Я становлюсь тогда пантерой черной, которую тронуть все боятся, и которая делает все, что ей хочется. На музыке вступлений, которая предвещает, рассказывает о том, что будет, всплывают в памяти разные эпохи, разные характеры, разные женщины. Не надо никаких мизансцен на музыке вступления делать: она сама полна содержанием, она рассказывает все, что будет». Музыка в исполнителе откликается вдохновением, продолжила Е. Образцова, вспоминая: «Бывают спектакли, когда я сама делаю все на сцене; а бывает, когда я *ведома* “оттуда”, через героиню; и вот эти моменты самого большого счастья, которое доступно мне, бывают, когда музыка ведет. Без музыки ничего не бывает»<sup>1</sup>.

Случается так, что в личности исполнителя нет качеств, какие заложены в характере, эмоциональной ауре персонажа, – откуда же им появиться, чтобы вызвать к жизни, напитать ею вымысел композитора? Этот вопрос был задан З. Соткилава. «Скажу вам честно, – ответил певец, – самым главным, что меня трогало и волновало, все равно была музыка. Она меня двигала, толкала, помогала стать другим, и я, как эмоциональный человек, шел за музыкой. Мне казалось, что у меня открывается второе дыхание...»<sup>2</sup>. Подобное ощущение на пороге сцены часто сопровождает исполнителя, готового вступить в роль.

Минувя порог сцены, исполнитель попадает в континуум спектакля, время в котором измеряется музыкой, пространство которого гармонирует с ней. Он, избранный, выходит в виртуальный мир, который сам одновременно создает, оценивает и переживает. И эта роль теурга привлекательна, она стимулирует желание не

---

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.



быть собой и соответствовать эстетической реальности, в которой бытие определяет музыка. «Бытие музыки не есть физическое бытие (как тело или явление) и в то же время она не есть просто психологическое состояние. Музыка сверхэмпирична. Она соединяет в себе субъект и объект, я и не-я...» – размышляет Эйгес.<sup>1</sup> Действительно, в трансцендентный мир оперы входит не исполнитель – носитель персонажного сознания, а соответствующий этому миру персонаж, и голос воспроизводит запечатленную композитором сущность и переживаемую исполнителем жизнь этого вымышленного героя в певческой интонации.

Музыкальный, оперный сценический язык выступает как условность более сложного уровня, более высокого порядка, нежели драматический, воспроизводящий интонации обыденной жизни и сопряженный с эстетизированным ролевым поведением. Как эмоционально уязвляющая ирреальность, вызывающая к фундаментальному бессознательному, музыка крепко держит в плену исполнителя. К тому же, музыка говорит архетипическим метаязыком, побуждая к деятельности генетическую память. Исходя из неизбывного желания творческой личности высказаться так полно, чтобы быть понятой вполне, певца привлекает возможность самовыражения посредством более яркого, эмоционально более щедрого языка, чем язык слов.

## **2. Влияние музыкального настроения на перевоплощение**

Вызывающий к интуиции, музыкальный язык менее всего апеллирует к рассудку, к понятийному ряду, – комментирует К. Эйгес, – его можно постигнуть только в преображенном состоянии, которое можно назвать «музыкальным настроением...»<sup>2</sup>. В первые годы XX века, ознаменованного расцветом тонкой эзотерической

---

<sup>1</sup> Эйгес К. Очерки по философии музыки : Кн. 1. – 2-е изд. – М. : Т-во «Д.Я. Маковской и Сын», 1918. – С. 40.

<sup>2</sup> Эйгес К. Музыка и эстетика // Золотое руно. – М., 1906 г. – Май. – С. 60.

субкультуры, концентрируется интерес к неуловимой субстанции, тонкому приему образотворчества – **настроению**. Рассуждая об этом феномене в музыкальном искусстве, К. Эйгес приписывал настроению власть выводить человека из пределов феноменального бытия, помещать свое Я вне мира вещей и явлений,<sup>1</sup> то есть не быть собой.

Музыкальное настроение как фактор перевоплощения исполнителя в музыкальный образ соблазняет отстранить обыденную, константную реальность и обрести себя-другого в виртуальном мире. Тоска по вымыслу побуждает к работе психологический механизм компенсации, вызывая к красоте и прокладывая к ней путь доступными для творца произведения искусства средствами. В оперном искусстве воплощением красоты, как высшей, достойной художественного переживания, ценности мыслится овладевший существом персонажа исполнитель, который в известный отрезок сценического времени бывает собой-другим.

Музыка – непревзойденный творец настроений, хотя в самом человеке существует механизм воспроизведения и создания настроений, который осуществляется в двух аспектах жизни: первый заключается в том, что человека настраивает его окружение, а второй – в том, что человек может настраивать себя сам, независимо от внешних влияний. Величайшим достоинством художника, подпавшего под настроение, является искусство запечатления его в материалах искусства: от поэзии и музыки до камня и металла. Величайшее достоинство исполнителя выражается в чуткости к настроению, царящему в первоисточнике, и в способности настроить свою душу, чтобы она через произведение-проводник зазвучала в унисон с душой его творца.

Наследуя традициям выдающихся драматических актеров, Ф. Комиссаржевский, Н. Фигнер, Ф. Шаляпин и другие певцы перенимали все лучшее в непосредственном общении с ведущими актерами МХТ, утвердившего на театре старинную традицию настроений. Они учились постигать власть настроения над публикой

---

<sup>1</sup> Эйгес К. О художественном настроении // Очерки по философии музыки. – С. 64-66.

и в силу природного дара интуитивного постижения явления овладевали этим волшебным инструментом искусства, «захватывающим в себя и эту игру, и все остальное, происходившее на сцене»<sup>1</sup>.

Владение настроением с начала XX века становится в искусстве певца-актера знаменем достижения высочайшего исполнительского критерия. «Идея, типы, реальность формы и самая техника произведения удовлетворяют нас лишь постольку, поскольку они находятся в неразрывно-гармонической связи и сводятся к одному настроению, наполняющему произведение искусства, – писал С. Глаголь. – Сознательно или бессознательно, но мы почувствовали, что вся сила искусства в передаче именно этих настроений, и вся прелесть его именно в том, что оно может заставлять нас переживать эти настроения»<sup>2</sup>. Для Шаляпина представлялось крайне важным распространить традицию настроения на оперное искусство. Артист пытался объяснить на примере роли Варлаама: «...настроение персонажа я чувствую сильно и объяснить его я могу. Мусоргский с несравненным искусством и густотой передал бездонную тоску этого бродяги. Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись, а если удавиться не хочется, то надо смеяться, выдумать что-нибудь этакое разгульно-пьяное, будто бы смешное»<sup>3</sup>. В сценическом опыте Федор Иванович познал, что настроение выступает тайным смыслом выражаемого чувства, причем тайное надо подать куда ярче явного, – это требует особого мастерства от певца-актера.

Данное убеждение Шаляпина подтверждено не однажды. Например, в письме Н.А. Римского-Корсакова В.И. Бельскому выражена мысль, что «всякая музыка представляет собой различные настроения и их смену в отношении эстетическом». Композитор называет музыку «величайшим провокатором настроений», ибо она бьет прямо в эмоциональный центр.<sup>4</sup> М.П. Максакова счита-

<sup>1</sup> Глаголь С. Проблески новых влияний в искусстве и московские театры // Жизнь.

– СПб., 1900. – Декабрь. – С.160.

<sup>2</sup> Там же. – С. 160-161.

<sup>3</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 16.

<sup>4</sup> Письмо 87. Н.А. Римский-Корсаков – В.И. Бельскому. Вечаша. 8 июня 1904 г. – С. 327.

ла, что благодаря обретению настроения как приему подготовки к оперному спектаклю, она не сделала ни одной ошибки против музыки. «В создании “живых” образов в каждой миниатюре для Максаковой “ведущим” началом, конечно, была музыка, – подтверждает Д. Лернер. – Она часто говорила, что найти ключ к какому-либо романсу ей помогает фортепианная партия и умение слышать музыку, ее настроение и образ»<sup>1</sup>.

Современные исполнители расценивают настроение как смычку между заданным композитором настроением и состоянием собственной души для обретения персонажного самочувствия: И. Архипова, комментируя свое исполнение романса Римского-Корсакова на слова Майкова «Наваждение», подчеркнула, что надо вступать в романс, отчетливо зная настроение своего персонажа и владея им. А. Нежданова приучала ученика внутренне настраиваться, внимательно вслушиваясь в каждую ноту вступления, представляя себе то, о чем говорит музыка; это позволяло входить в образ и как бы начинать петь уже во вступлении. Этим она добивалась, что вокальная мелодия органично рождалась из музыки вступления.

В беседе с Е.В. Образцовой был затронут вопрос влияния музыкального вступления на процесс перевоплощения. «Это – пролог, это – настрой, это вводная часть к музыке, которую я потом буду исполнять», – был ответ.<sup>2</sup> По мнению Ю.А. Григорьева, музыка уже есть настроение. И специально его не надо находить. А вот создание настроения в себе – это первое, основополагающее, на чем надо работать исполнителю. Но опыт оперного певца внес существенное уточнение: в некоторых ролях, готовясь к исполнению партии, нельзя в гримерной слушать по радио трансляцию: «Я не сразу пришел к тому, что в “Пиковой даме” мне не стоит слушать музыку, предшествующую моему выходу. Чтобы мой Томский вышел со своим, веселым настроением, нельзя слушать начало оперы – ведь оно звучит очень трагично, “поперек” настроения моего героя, а он должен выйти в прекрасном расположении духа!

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 258.

<sup>2</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

И в опере “Кармен” исполнительнице главной партии нельзя слушать увертюру до конца! Она должна выйти с совершенно другим настроением!»<sup>1</sup>.

Подобно с музыкой взаимодействует певческо-актерская природа З.Л. Соткилава: «Конечно, огромное значение имеет вступление, что звучит перед твоим выходом. Допустим, в опере “Тоска”, в Третьем акте перед моей арией звучит огромное оркестровое вступление, и в нем Пуччини так гениально рассказывает все то, что дальше случится, все мои мысли, что музыка меня вводит в то состояние, в котором я должен буду пребывать. Поэтому уже я пою обреченно. Но бывает, например, романс без вступления; тут уж ум артиста, интеллект, и музыкальность способствуют тому, что с первого же звука находишься в том состоянии, которое заложено композитором, и пребываешь в нем на протяжении всего исполнения»<sup>2</sup>. Неодолимое воздействие музыкального вступления подтверждает Г.А. Писаренко: «Музыка – и увертюра, и вступление – сразу дают тебе “ключ” к образу. Ну, послушайте увертюру к “Летучей мыши”: вы уже готовы танцевать, лететь, говорить, острить, шутить, петь – все что угодно – импровизировать! Увертюра настраивает вас, совершенно готовит к действию, вводит в образное самочувствие, и когда вы выходите на сцену, для вас уже все легко!»<sup>3</sup>.

Для П.И. Скусниченко фактором увлеченности сценическим самочувствием в опере выступает лейтмотив, как элемент музыкального образа персонажа, присвоенный им в процессе подготовки роли: «Когда звучит вступление к арии, меня мурашки пробивают, – вот вступил мой инструмент с моим лейтмотивом, вот зазвучала *моя* музыка, – я должен скоро выходить на сцену! И особый настрой появляется. Главное, когда идешь на спектакль, он уже живет в уме, в душе. Зато вступление к романсу дает мне определенный настрой сразу! Настроение в романсе “Снова, как прежде, один” разительно отличается от настроения в песне “Ах,

---

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>3</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

Настасья ты, Настасья!»<sup>1</sup>, и в считанные мгновения между ними надо успеть перестроиться, и голос в этом настроении тембрально подстроить под образ, который создаешь пением»<sup>1</sup>.

Навеянное музыкой настроение исполнителя разрешается в состояние персонажного сознания и притягивает необходимый чувственно-эмоциональный опыт певца. Процессу вчувствования художника в настроение образа благоприятны его личные переживания, сходство душевного строя, состояния и предполагаемых обстоятельств, в которых находился персонаж. Декорации, примерка деталей костюма, постепенное наложение грима, приход в театр задолго до спектакля, пробы оркестра, – это своего рода ритуальные действия вызывают «импульсы» перевоплощения, которое полностью может захватить исполнителя с первыми либо последними звуками оркестрового вступления. В связи с этим делился наблюдениями Ив. Липаев: Ф.И. Шаляпин задолго до начала спектакля приходил в театр; днем, на репетиции все в нем было спокойно, обыкновенно. Но стоило одеться в костюм, выйти к рампе, – он загорался другой жизнью, беспокойно дотрагивался до декораций, хватался за костюм; Липаеву ясно видно было происходившее в артисте нечто: «Всматриваясь, вы все больше убеждаетесь, как Федор Иванович принимает облик исполняемого героя и с последними аккордами оркестрового вступления (...) перед вами нет уже больше Шаляпина, перед вами – Галицкий, Мельник, Сальери, все, что хотите, но только не он»<sup>2</sup>. Этот фрагмент содержит описание того, как певец проникался настроением своего персонажа.

Пример перевоплощения через «настраивание» – вчувствование в музыкальный материал являет собой исполнение Н.А. Обуховой роли Любаши в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста»; погружение в персонажное состояние, по воспоминаниям артистки, ей приносила песня «Снаряжай скорей, матушка родимая», в которой словно разворачивается перед Любашей вся ее

---

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Липаев Ив. Фёдор Иванович Шаляпин – певец-художник : Биография. Характеристика. – Саратов: Изд. муз. м-на М.П. Тидемана, 1914. – С. 53.

недолгая судьба. «Слова песни увлекали меня, – вспоминала Надежда Андреевна, – я все время чувствовала себя в образе Любаши, жила ее мыслями и тревогами. Это помогало мне найти верное сценическое самочувствие. После двух-трех спетых фраз я овладевала собой, переставала волноваться, забывала обо всем окружающем и вместе с девушкой, которая оплакивает в песне свою девичью долю, отрекается от сердечного друга, я – Любаша изливала и свое безутешное горе, свою тоску безысходную: я чувала сердцем, что Григорий меня разлюбил»<sup>1</sup>. Очевидно, что сотворяемое музыкой настроение оказывает на исполнителя некое пронизывающее тончайшее воздействие, служит средой и одновременно импульсом к пробуждению более конкретных персонажных чувств, ощущений, мыслей, образов.

### 3. Влияние музыкальной атмосферы на перевоплощение

«Мудрость, содержательность спектакля зависит от его духа, от его идеи. Красота, уродство, изящество или грубость спектакля зависят от его тела, от всего видимого и слышимого в нем. Но *жизнь*, огонь, обаятельность, привлекательность спектакля зависят исключительно от его душевной атмосферы. Ни идея (дух), ни внешняя форма (тело) не могут дать жизнь спектаклю. Без души, без атмосферы, он всегда останется холодным», – так впервые в русском театральном искусстве о феномене **атмосферы** как стимуле творчества заговорил М.А. Чехов. По его мнению, спектакль имеет свойство протекать в атмосфере и одновременно излучать ее. «Атмосфера – это не настроение, а нечто большее, – дополнит позже М.О. Кнебель. – Атмосфера вбирает в себя многие настроения, она их объединяет и создает *целое*»<sup>2</sup>. И в этом она сходится с музыкой, пронизанной настроениями. Подтверждая афоризм, что любое искусство стремится быть похо-

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова : Воспоминания. Статьи. Материалы / И. Бэлза. – М. : ВТО, 1970. – С. 232.

<sup>2</sup> Михаил Александрович Чехов : Литературное наследие : в 2 т. – Т. 2. – С. 20.

жим на музыку, Чехов призывал актеров воспринимать окружающие атмосферы и слушать их, как музыку. Этот опыт бесценен для певца-актера.

Трудно возразить, что в оперном спектакле, камерном вокальном произведении именно музыка создает ту или иную атмосферу, в которой предстает пейзаж, происходят события, протекают переживания персонажа. Музыка, как атмосфере в чеховском понимании, принадлежат свойства: побуждать в душе исполнителя творческие силы; влиять на содержание слов и сценических положений, манеру, пластику, чувства, настроения; приводить исполнителей к ансамблю – «одухотворенной человеческой совместимости», способствовать неповторимости каждого нового спектакля, рождению все новых и новых выразительных деталей. Воля атмосферы, коль скоро артист ее познает и прочувствует, неизменно побуждает его собственную волю к действию.<sup>1</sup> Наконец, М. Чехов настаивает на том, что атмосфера это развивающаяся во времени, движущаяся «материя»: «атмосфера есть не состояние, но *действие, процесс*. Внутренне она живет и движется непрестанно»<sup>2</sup>. И в этой временной, процессуальной природе проявляется высокая степень родства атмосферы драматического спектакля и музыки.

М. Чехов раскрывает механизм вовлечения исполнителя в процесс переживания атмосферы и воздействие ее силы: «...актер, отдавшись ей, скоро почувствует в своей душе зарождение творческой активности. Образы, вызванные из тишины, станут один за другим возникать перед ним. Следя за ними все с большей активностью, он сам начнет принимать участие в их жизни. (...) Всякая атмосфера, если вы только пожелаете активно отдаться ей и слить вашу волю с ее волей, заставит вас действовать, пробудит ваше воображение и воспламенит чувство»<sup>3</sup>. К. Эйгес находит тождественность свойств сценической атмосферы и музыки, **заклучая, что это «общее свойство почти всякой музыки, благо-**

<sup>1</sup> Михаил Александрович Чехов. – С. 21, 190.

<sup>2</sup> Там же. – С. 194.

<sup>3</sup> Там же. – С. 194-195.



даря которому она обычно привлекает к себе неисчерпаемое море различных ясных или смутных образов и чувств, воспоминаний, предчувствий и проч.»<sup>1</sup>. Главное не оставаться пассивным, закрытым, а вступить в активное взаимодействие с атмосферой.

Благодаря процессуальности собственного сознания и логически выстроенному драматургом процессу развертывания персонажного сознания, вступающий в музыкальную среду спектакля, певец подчиняется процессуальности же композиторского мышления в силу отождествления с ним собственного Я, становится участником общего процесса воспроизводства конкретного сценического действия, создания музыкальной атмосферы – образной и эмоционально-смысловой динамичной среды данного действия.

Музыкальный материал вступлений и заключений оперных фрагментов, интерлюдий, сопровождение вокальных партий в инструментальном изложении несет многие характеристики атмосферы в понимании М. Чехова. Антагонизм атмосфер ярко выражен в симфонических, инструментальных произведениях, сама философия формы которых предполагает борьбу противоположностей и ее разрешение. Но и в опере борьба атмосфер проявляет себя в противостоянии действующих сил – контрастном сопоставлении и взаимопроникновении лейтмотивов и иных музыкальных характеристик главных героев в протяжении всего спектакля. Как правило, борьба атмосфер передана музыкальными средствами в увертюрах, которые на обобщенно-символическом уровне раскрывают содержание. Две враждующие атмосферы не могут существовать одновременно, – предупреждал М. Чехов,<sup>2</sup> поэтому и музыка в заключительных тактах всегда провозглашает победу той или иной из них.

Борение музыкальных атмосфер развертывается в конфликтно-кульминационных оперных дуэтах и сценах, где происходит драматургически предсказуемое столкновение оппозиционных пар или сил в системе персонажей. Примерами могут служить: Первое действие оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» с экспозицией

---

<sup>1</sup> Эйгес К. Очерки по философии музыки. – С. 11.

<sup>2</sup> Михаил Александрович Чехов. – С. 192.

самобытных характеров женихов, включая Черномора, представленного волшебной атмосферой; Вторая картина Первого действия – сцена Лизы и Германа, Четвертая картина Второго действия – сцена Графини и Германа, наконец, Седьмая картина – заключительная сцена (П. Чайковский «Пиковая Дама»); сцена-дуэт Любаша и Грязного в Первом действии, Вторая сцена Четвертого действия, основанная на тематизме Марфы и Грязного (Н. Римский-Корсаков «Царская невеста»); показательна Сцена таяния (Н. Римский-Корсаков «Снегурочка») с момента вторжения лейтмотива Ярилы в ариозо Снегурочки и его грядущее торжество.

В оперном спектакле увлеченность исполнителя персонажным существованием возникает оттого и поддерживается тем, что он, владея вокальной партией, выражая свои мысли, настроения, состояния, оценки, чувства, участвует в борьбе атмосфер и тем усиливает или ослабляет их согласием либо противостоянием. Он может сопротивляться господствующей на сцене музыкальной атмосфере рокового события, утверждаясь в статусе трагического героя, как, например, Герман в Первой картине Первого действия в опере П. Чайковского «Пиковая дама»; в данном случае объективная «грозовая» атмосфера и субъективные чувства героя самостоятельны по отношению друг к другу, несмотря на объединяющие их тонально-метрические элементы. К тому же, замечал М. Чехов, «индивидуальные чувства и противоположная им атмосфера не только могут ужиться вместе, но они создают обычно эффектные моменты на сцене, доставляя зрителю эстетическое удовлетворение. Между индивидуальным чувством и атмосферой, если они противоречат друг другу, происходит такая же борьба, как и между двумя враждующими атмосферами»<sup>1</sup>. Это замечание полезно осознать певцу-актеру для обретения ощущений музыкальной атмосферы в дуэтах и ансамблях вражды и согласия.

Субъективные и объективные атмосферы могут возникать постепенно, обрушиваться внезапно, жить своей внутренней жизнью, – особенно выразительным это скрытое движение атмосфер ста-

новится благодаря музыке, ее способности «звукотворить» или обнаруживать интимное переживание. Память подсказывает дивную оркестровую картину постепенного зарождения атмосферы утреннего покоя во Вступлении «Рассвет на Москве-реке» к опере М. Мусоргского «Хованщина» и, напротив, сокрушительное вторжение атмосферы ликования в Увертюре к опере М. Глинки «Руслан и Людмила».

Важно заметить, что в оперном искусстве скрытое состояние, отношение, переживание персонажа, предвестие и значимость события, острота конфликта чаще всего передаются через созданную в оркестровой партии атмосферу, превосходящую иные средства выразительности, порой – даже интонационную характерность. В пример можно привести танец-атмосферу Наташи Ростовской в опере С. Прокофьева «Война и мир», посредством которого композитор передал сложный, изысканный, в переливах теней и отблесков, внутренний облик героини. Через танцевальную атмосферу Второго акта оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» раскрывается непостижная, мощная, сочетающая женственность обольщения, изощренное коварство и неукротимую, дикуную мужскую силу, сущность Хана Кончака.

Восприимчивость к атмосферным явлениям дирижера, режиссера, певца-актера сказывается на широте и непрерывности смыслового дыхания произведения, ясности концепции ролей, цельности формы. Атмосфера оперного спектакля настраивает восприятие, вызывает к чувственным психологическим праформам в исполнителе. Стоит лишить спектакль на мгновение его атмосферы, – и артист окажется заключенным в психологически пустом пространстве. В оперном спектакле это исключено, потому что певец-актер с первого до последнего такта партитуры погружен в музыкальную среду и понизан ею, и ему остается пройти атмосферный «фронт» в согласии с замыслом автора.

#### **4. Перевоплощение в условиях тождественности мышления композитора и исполнителя**

Перевоплощение оперного исполнителя на самом деле – суммирующаяся череда перевоплощений. Композитор-объективист, создавая характеры, преобразуется в каждого из своих персонажей; исполнитель проникается замыслом композитора, наследует его и становится одним из героев сочинения, привнося, в силу авторства сценического образа, частицу собственного личного содержания. Б. Асафьев подчеркивает, что тот же путь проходит слушатель, и здесь уместно привести его высказывание с поправкой на певца-актера, который также «проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность»<sup>1</sup>. Более того, этот комплекс, знаменующий собой содержание персонажного сознания, исполнитель выносит на сцену как свое и только свое произведение. Так оплодотворенное существо, невзирая на генетическое наследство многих поколений, считает ребенка только своим.

С постепенным воцарением культа классической трагедии на драматической сцене, востребовавшей новый тип актера, сформировалась точка зрения, согласно которой композитор мог быть настолько успешен в выразительности музыкальных характеристик, насколько сам мог прочувствовать переживания своих героев, – перевоплотиться в предмет вымысла.<sup>2</sup> Стоит привести соответствующий аспект теории аффектов, которую изложил Маттезон в «Совершенном капельмейстере»: музыка должна воздействовать на слушателя, побуждая в нем желаемые настроения, а «композитор должен знать, как верно выражать различные чувства, чтобы слушатель ясно понял их и уловил»<sup>3</sup>. В данном описании узнаваемы качества композитора-объективиста.

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музгиз, 1963. – С. 332.

<sup>2</sup> Тараканов М.Е. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества / Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. – Л. : Наука, 1980. – С. 133.

<sup>3</sup> Остроумова Н. Эстетические воззрения Иоганна Кунау // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова : Матер. науч. конф. / Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров. – М. : МГК, 2002. – С. 280-281.

Рассматривая в эстетическом аспекте феномен перевоплощаемости композитора, К. Эйгес отметил важнейшее изменение в его мировосприятии, состоящее в том, что «при этом уничтожаются в сознании границы между «я» и не «я», художник «освобождается» (как об этом говорит Ницше) от своего индивидуального, конкретного «я».<sup>10</sup> Указание на свойство композитора временно становится «другим» свидетельствует о единой с исполнительской природе перевоплощаемости. При этом врожденные особенности психики обуславливают возможности самовыражения, отличия творческого почерка: одни композиторы ярче других запечатлевают свое или персонажное настроение, другие звукотворяют образ действия, третьи – передают характер героя, четвертые покоряют эмоциональностью, пятые владеют рекурсией, добываясь выразительности «говорящей» интонации. Есть гении, в произведениях которых все это сочетается. Тогда исполнитель из партитуры, которую нужно правильно прочесть «глазами композитора», получает все представления о своем герое. «Музыкальное творчество и исполнительское искусство тесно взаимосвязаны, – оставлял свои заветы С. Лемешев, обращаясь к молодым певцам. – Но “диктатором” все же является музыка, образы, рожденные фантазией композитора. Исполнитель должен правильно прочесть и рельефно передать то, что хотел сказать автор. Это его первая задача. Но чтобы ее выполнить, необходимо почувствовать “ключ”, в котором написана музыка»<sup>2</sup>. Этому способствуют созерцание, постижение, понимание.

Исполнителю предстоит принять своего рода аксиому, что «если музыкальное звучание – речь, то должно существовать и мышление в звуках, обладающее своей «логикой»; музыка должна быть осознана как «особая форма мысли»<sup>3</sup>. Умение в той или иной мере осуществить перевоплощение – войти во внутренний мир компо-

<sup>10</sup> Эйгес К. Очерки по философии музыки. – С. 91.

<sup>2</sup> Лемешев С.Я. Вам, молодые певцы! // Сергей Яковлевич Лемешев : Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С.Я. Лемешеве / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 74.

<sup>3</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA : Идея словесной музыки в европейской поэтике : ИНИОН РАН. – Москва : Intrada, 2005. – С. 43.

зителя, сопутствовать потоку его образно-эмоционального, логического мышления обеспечивает более или менее прозорливое видение процесса становления в партитуре виртуальной личности персонажа и постепенного осознания ее как части себя-другого, наделенной не только вымышленными, но и собственными чертами характера, качествами, чувствами теперь уже со-творцов – композитора и исполнителя. «Что значит петь партию? Это, выходит дело, – одни голые звуки! – рассуждает А.А. Эйзен о роли Бориса Годунова. – А надо ведь проникнуть в партию, чтобы каждая фраза была до мельчайшего пропущена через тебя, через твое чувство, через твое сознание, чтобы она заиграла красками еще добавленными тобой, и теми, что написал Мусоргский. Прежде всего, конечно, надо следовать тому, исполнить то, что замыслил композитор. Надо сначала все выучить для себя. А потом уже присвоить это и отдать образу, который ты исполняешь. Я всегда требовал от своих учеников: “Не надо улучшать! Все надо точно спеть, как написано”»<sup>1</sup>.

Действенным фактором перевоплощения выступает харизма композитора. Между композитором авторитетным и/или авторитарным и работающим под впечатлением его безоговорочно признанной славы певцом-актером часто возникает раппорт, который характеризуется сверхвосприимчивостью к внушениям музыкального образа-гипнотизера, высокой степенью избирательности восприятия вследствие суженного установкой сознания; этот специфический вид внутренней зависимости на бессознательном уровне развивается и стабилизируется по мере углубления в роль и укрепляется под знаком успеха.

Особенно податливым делает исполнителя гипнотизирующая музыкальная среда: «впета» партия, действующая как «манок», лейтмотив образа, ритм, гармонический оборот, лейттебр, любой другой элемент оперного звучания, который в сознании артиста навсегда ассоциативно соединяется с композиторской инициативой. Расширение знаний о личности композитора, его творческой манере, знакомство с иными произведениями усиливают зна-

чимость личности композитора, создавшего присвоенный исполнителем музыкальный образ. Стимулом к перевоплощению может стать желание подражать кумиру – выдающемуся певцу-актеру или страсть превзойти его в этом искусстве.

Погружение артиста в сотворенное композитором эмоционально насыщенное музыкальное пространство, в созданное интерпретационным искусством режиссера смысловое поле и бытийные обстоятельства другого человека приводит к интериоризации в сознании исполнителя жизненных образцов персонажа, а главное – к усвоению его личностных смыслов.

Говоря языком эстетики, избранным К. Эйгесом, «от исполнителя музыкальных творений так же, как и от их слушателей требуется одно: пойти за композитором в другой мир вслед за этими звуками»<sup>1</sup>. Двигаясь в потоке, исполнитель воспринимает мысли и переживания через виртуальных посредников, коими являются музыкальные образы. Когнитивная способность к метафорическому мышлению, лежащая в основе художественного производства и восприятия, объединяет композитора и исполнителя на уровне «языка» общения.

Музыка вовлекает в процесс перевоплощения и дирижера с певцом; В. Атлантов вспоминает свою работу над партией Германа (П.И. Чайковский «Пиковая дама») с К. Симеоновым: «...когда он дирижировал на уроках, то руками как бы лепил Германа, и я понимал не только эмоциональное состояние своего героя, но даже и сценический рисунок. Я осознавал, что если не последую за Симеоновым, он останется с музыкой, а я буду петь нечто иное. Он вам делал предложение, от которого вы не могли отказаться. (...) Музыка божественная! Такой силы! Почему я так говорю? Просто она переворачивала во мне все и все вынимала: мой духовный запас, мой пыл, мои эмоции»<sup>2</sup>.

А.Н. Серов выделил положение, что М.И. Глинка сам осуществлял свой идеал собственным пением, в котором мастерски вла-

<sup>1</sup> Эйгес К. Музыка и эстетика – С. 20.

<sup>2</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре : Судьба певца и движение оперного стиля. – М. : «Аграф», Большой театр, 2002. – С. 98.

дел всеми средствами выразительности, **драматической правды** – главной и единственной задачи всякой истинной музыки; в исполнении не-автором при самых счастливейших условиях, все же выходит «разноречие» между задачей и ее воплощением: для усвоения глинкинской мысли нужна «безделица», писал Серов, – чтобы в исполнителе жила композиторская «инстинктивная и сознательная» музыкальность,<sup>1</sup> то есть в певце-актере необходимо должно быть тождественное композиторскому музыкальное мышление, приводящее к пониманию причин возникновения единственно верной интонации.

Такая интонация возможна как следствие интуитивного и сознательного постижения исполнителем существа композитора – автора образа, то есть перевоплощения в него. Овладение логикой высказывания композитора посредством музыкальной интонации выступает фактором перевоплощения не только исполнителя, но и слушателя, потому что познавший тайну рождения персонажной интонации, исполнитель становится посредником между композитором и публикой. Обобщенный опыт многих профессиональных музыкантов гласит: путь приближения к замыслу композитора лежит через неустанный поиск верных авторских интонаций, через осмысленное прочтение музыкального первоисточника и материалов, которые проливают свет на личность и творчество композитора.

## **5. Присвоение музыкального содержания исполнителем в процессе перевоплощения**

Совместное с композитором проживание-переживание судеб творимых героев рождает в исполнителе сочувствие к ним как к себе-другому; поэтому, когда музыка, составляющая душу и плоть персонажа, воспроизводится, озаренная внутренним светом исполнителя, как будто впервые, от имени себя-другого, происходит чудо перевоплощения. Е. Добрынина оставила письменные впечатле-

---

<sup>1</sup> *Серов А.Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // *Серов А.* Избранные статьи : в 2 т. / Г.Н. Хубов.– Л.-М. : Музгиз, 1950. – Т. 1. – С. 144.



ния от того, как на звукозаписи М.П. Максаковой партии Любаши (Н. А. Римский-Корсаков «Царская невеста») в певнице возникало образное самочувствие: «...через застекленное окно (...) увидела я в углу студии лицо МПМ – лицо напряженно-сосредоточенное, скорбное, с сухо поджатыми губами и мрачно-гневно горящими глазами. В этот миг, достаточно далеко отстоящий от ее реплик, она – все, кто ее видел тогда, понимали это – уже было лицом Любаши»<sup>1</sup>.

О наступлении сценического самочувствия в той же партии рассказала В.Н. Левко, ученица М.П. Максаковой: «Я знаю музыку Увертюры всю досконально. Когда её слушаю, не волнуюсь, потому что я уже знаю каждый поворот музыкальной фразы, каждый поворот каждого слова. Не то, что я себя “накачиваю”, но образ уже сам в тебя каким-то образом входит, я не знаю – каким... Я уже знаю как я это чувствую, ведь я уже это делала, я это работала. А как иначе? Иначе разве можно на сцену выходить? Образ в тебе создаётся работой: музыкой, словами, эпохой, и вообще – всей громадной оперной ситуацией, в которой ты живешь»<sup>2</sup>. Очевидно, что музыка настолько присвоена певицей, что осела в ней сущностью героини, став органически присущим фактором перевоплощения. Особое влияние на З. Соткилава оказывает мелодия, которая вводит его в мир персонажа: «Я прислушиваюсь к самым трогательным темам из того, что я должен дальше спеть, к тембрам инструментов в оркестре. Например, в “Тоске” солирует флейта, которая потом будет мне аккомпанировать. Настолько я сливаюсь в музыке со своими героями, что Водемон – это я. Хозе – это я. Все мои герои – Радамес, Каварадосси, Отелло и многие другие, те которых я любил, потому и спел, все они реальные люди; и каждый раз на сцене я считал, что они – это я!»<sup>3</sup>.

Обобщенный опыт исполнителей показывает, что слияние с «плотью» музыкального образа наступает не сразу; оно связано

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 268.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

<sup>3</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

не столько со степенью «впетости» в партию или профессиональным совершенством исполнения, сколько с таким, проникающим все существо исполнителя, присвоением музыкального материала, как если бы он был врожденной частью собственной памяти артиста. Музыка должна стать частью кровотока, биение сердца должно подчиниться ритмам, темперамент – темпу. Это состояние дает о себе знать возникновением в исполнителе чувства (некоторое время неприятного) перенасыщенности сознания музыкой, которая спонтанно заявляет о себе ночью и днем все настойчивее, пока не проходит период адаптации и сознание не смиряется с ее присутствием как с родственной, неотъемлемой структурой. С этой поры **музыкальный поток сознания каждый раз переживается и естественно объективируется в пении исполнителем от лица персонажа как части самого себя**. Максакова приводила слова Шаляпина о том, что «душевное состояние изображаемого лица надо певцу чувствовать в каждый момент действия»<sup>1</sup>. С этим высказыванием, утверждая процессуальность переживания, резонируют слова И.И. Петрова: «Композитор кристаллизует в музыке мысль, потом у певца она разворачивается»<sup>2</sup>.

В. Фельзенштейн, наблюдая, как работает в исполнителе психологический механизм присвоения, счел результат этой работы одним из счастливейших своих открытий, видя в нем залог создания совершеннейшего музыкального театра: «...певец-актер чувствует себя тем свободнее в своей роли, чем лучше – точнее, полнее – ему удастся усвоить то, что я называю программой, а иными словами – ту правду, которую выражает музыка. Неожиданно он начинает чувствовать и петь и играть эти ноты так, будто сам написал их»<sup>3</sup>. Но подобное совершенство становится достижимым тогда, когда исполнителем поняты и присвоены все переживания и мысли композитора, и достоянием его психического мира является вся «инструментальная субстанция» – «среда оби-

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова – С. 268, 117.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

<sup>3</sup> *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – М. : Радуга, 1984. – С. 77.

тания» его героя со всей сложностью связей, отношений, мотиваций, характеров. Профессионально перспективна мысль Фельзенштейна: доскональное знание партитуры, а точнее, – присвоение может достичь такой степени, чтобы певец-актер будет в состоянии как бы порождать всю музыку в совокупности. Это значит, что он должен не повиноваться музыке, а, «находясь во власти иллюзии всесия, вызывать ее так, чтобы весь оркестр мог сопровождать его в точном соответствии с партитурой»<sup>1</sup>. Переосмысление озвученного оркестром текста партитуры в качестве производного содержания персонажного сознания можно было бы считать проявлением высшей степени перевоплощаемости; на сегодняшний день этот феномен зафиксирован в творчестве Ф.И. Шаляпина, который именно побуждал оркестр к музицированию, а не был ведом им.

«Хорошая музыка, – изложил А. Пазовский дирижерскую точку зрения, – всегда полна глубоких мыслей и больших чувств, начиная от самых интимных и кончая всеобъемлющими философскими обобщениями, затрагивающими существенные стороны жизни (...) музыка непосредственно зажигает слушателя эмоционально насыщенными образами, через них художник-композитор и исполнитель утверждают мир своих идей, своё отношение к жизни»<sup>2</sup>. К тому же, эмоциональная заразительность – превосходное средство, побуждающее исполнителя к перевоплощению.

В искусстве известен феномен **заражения** – результат процесса передачи в творческом акте эмоционального состояния от одного партнера к другому на психофизиологическом уровне. Пожалуй, заразительность музыкального материала – первичная основа возникновения коррелирующих систем «композитор – исполнитель» и «персонаж – исполнитель». Способность эмоционально заражаться и передавать этот импульс слушателю оценивается как один из необходимых признаков артистичности. И это состояние **певцы в себе фиксируют**. «На спектакле ведь каждый раз по-

<sup>1</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 81.

<sup>2</sup> Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика : Сб. ст. / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – С. 348.

ешь ты по-разному, – делится впечатлениями А.А. Эйзен, вспоминая работу над ролью Бориса Годунова. – Каждый раз является новый спектакль, и с ним – новые эмоции. Вот, допустим, у меня вдруг, в молитве (в эпизоде прощания с сыном) пошло *piano* такое чистое и звучащее! Я слышу его и чувствую, что оно доходит в зрительный зал, с ним идет каждое слово. И так становится хорошо, свободно, – волна радости, что еще соединился и с композитором...»<sup>1</sup>.

На основе установившейся эмоциональной связи исполнителя с со-зданными им и композитором музыкальными персонажами-характерами может наступить **идентификация**, переживание обобщенной тождественности, что влечет ненасильственное принятие их актером в свой внутренний мир как собственных, присвоение неких новых норм и ценностей, носителем которых оказывается герой и которые еще недавно с трудом могли быть посторонней волей внедряемы в консервативное сознание певца-актера.

Особенное заражающее воздействие оказывает на исполнителя музыкальный материал, который определяет эмоциональное зерно образа. Оно включает в себе такие определяющие эмоцию персонажа параметры как ладовые характеристики, ладотональные и гармонические отношения, темп, метроритм, динамические оттенки, интервальные соотношения в мелодии, вокальные и оркестровые штрихи, тембровые краски, известные семантические комплексы. На них в процессе репетиций и работы над партией накладываются индивидуальные схемы поведения и переживания исполнителя, что способствует осуществлению перевоплощения не только певца-актера, но и слушателя.

Природа этого явления архетипична. «Распознавая эмоции, входящие составной частью в структуру художественного содержания музыки, слушатель одновременно и проникается ими, то есть воспринимает их не только со стороны, как образ, как чьи-то чувства, но и как собственные переживания, – поясняет В.В. Медушевский. – Эмоционально-оценочные реакции слушателя могут быть положительными или отрицательными в зависимости от того,

насколько музыка отвечает на его скрытые желания и художественные потребности. Эти реакции отражают глубинный процесс освоения слушателем произведения, в ходе которого оно соотносится со всеми сторонами его личности и индивидуальности, с его психической организацией, темпераментом, системой идеалов, навязанных окружающей его культурой общества, но индивидуально им преломленной»<sup>1</sup>. В ряду исполнителей, допускающих в общении с музыкальным образом роль комментатора, наблюдателя, судьи, что предполагает разную степень отстранения от материала и разную глубину погружения в него, певец-актер стоит особняком, ибо перевоплощение – **присвоение музыкального содержания персонажа предполагает только положительную эмоционально-оценочную реакцию в силу актерского закона оправдания своего героя как самого себя.**

Для установления взаимного общения композитора и исполнителя посредством музыкального материала необходимы по меньшей мере два важных условия: искренность высказывания композитора и искренность восприятия певца-актера. Об этом пишет П.И. Чайковский: «Я всегда стремился как можно **п р а в д и в е е**, **и с к р е н н е е** выразить музыкой то, что имелось в тексте. **П р а в д и в о с т ь ж е и и с к р е н н о с т ь** не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я»<sup>2</sup>. Человечность оперного персонажа – неперемное условие перевоплощаемости исполнителя, в котором становятся востребованы вера и наивность, основа корреляции в системе «персонаж – исполнитель». Этим подобием обусловлена необходимость подхода исполнителя к персонажу как будто бы к реально существующей личности.

Итак, заражение переживанием композитора имеет великую силу увлекать исполнителя в свой мир; при этом объектом эмпатии

<sup>1</sup> Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М. : Музыка, – 1976. – С. 20.

<sup>2</sup> Письмо 338. В.П. Погожеву. Фроловское. 6 января 1891 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 296.

тии сразу становится музыка как олицетворение душевной жизни персонажа, ведь другого представления композитор о нем не дает. Если произведение написано талантливо, подчеркивал Ф. Шаляпин, если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, то певец знает о нем все, что нужно и возможно знать из партитуры, – «он весь в этом произведении» и «побочного света на его личность» искать не надо<sup>1</sup>. Но возникает вопрос: если в каждом произведении невольно или осознанно запечатлен образ его автора, то в какой мере авторитарен эмоциональный строй произведения, растворены ли в сочинении музыкально высказанные личностные эмоции композитора или его слезы, пролитые над вымыслом? Хотя такой допуск и правомерен, исследования ученых и документальные свидетельства творческого процесса убеждают: эта зависимость по крайней мере не прямолинейна. Напомним заверение Чайковского в том, что печальные, и радостные чувства выражаются ретроспективно и что без причин радоваться можно проникнуться веселым творческим настроением и, наоборот, среди счастливой обстановки создать произведение, проникнутое мрачными и безнадежными ощущениями<sup>2</sup>.

Вместе с тем, Чайковский изложил в письме к С.И. Танееву существенное дополнение: «Никто не способен вызвать страсть в других людях, если не знает ее сам так, как будто сейчас ее переживает. Если композитор хочет написать мрачную, похоронную пьесу, ему нет необходимости самому начинать плакать и стенать. Но все же совершенно необходимо переживать это в сердце в определенной степени, чувствовать выражаемый аффект. Иначе выражение будет скупым»<sup>3</sup>. Тогда только и происходит эстетическая реакция исполнителя на эмоциональный акт композитора, позволяющая достичь высот авторского тона – посредника в отождествлении певца с персонажем. К тому же, артист испытывает

---

<sup>1</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 66.

<sup>2</sup> Казанцева Л.П. Образ автора в музыке: эмоциональный аспект // Искусство и эмоции : Матер. межд. науч. симп. / Д.А. Леонтьев [и др.]. – Пермь : ПГИК, 1991. – С. 123.

<sup>3</sup> Письмо 339. С.И. Танееву. Фроловское. 14 января 1891 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 297.

потребность в сильных эмоциях, – их энергия питает синтезирующую силу процесса перевоплощения, потому что малоэмоциональная музыкальная среда гасит увлеченность ролью и осложняет высказывание в виде пения, которое есть способ выражения высшего эмоционального напряжения.

Следует оговориться, что каждый композитор носит в себе индивидуально окрашенный эмоциональный строй; неизбежный дар природы – он становится принадлежностью стиля, так же как и эмоциональная доминанта, разнолико проявляющая себя в сочинениях. Композитору-субъективисту свойственно в сфере своего лирического Я объединять доминирующей эмоцией всех персонажей, композитор-объективист делает ее фоном, на котором показывает в том или ином персонаже ее возможные тона и оттенки – переливы собственной многокрасочной эмоциональной палитры.

И композитору, и исполнителю дано, присвоив мировоззрение того или иного героя и взглянув на мир его глазами, производить и переживать музыкально его вымышленные чувства и тем удовлетворять эмоциональный голод, – компенсировать свойственное художникам состояние невосребованности страстей, неизбежно возникающее в обыденной жизни.

## **6. Влияние архетипических музыкальных структур на процесс перевоплощения**

В мировом искусстве и литературе существуют вечные, кочующие во времени образы, а на театральных подмостках мира появляются одни и те же сценические характеры, обретшие лапидарность амплуа. За ними, в какую бы драматургическую плоть они ни были облечены, сквозь одежды фантазии проступают общие психологические и поведенческие структуры.

Такие образы представились К.-Г. Юнгу «сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков»; ученый вынес за скобки и более тонкий, «психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа», пояснив, что единый, архетипический образ психической жизни челове-

ства складывается как усредненно отображенные миллионы индивидуальных переживаний. «В каждом из этих образов – констатировал Юнг, – кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения – переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход»<sup>1</sup>.

Мнение об архетипических музыкальных структурах высказывал Т. Рибо, на разработки которого в области актерской психологии опирался К.С. Станиславский. «Материалы, необходимые для этой формы творческого воображения, накапливались очень медленно. Много веков протекло с той поры, когда человеческий голос и некоторые простые инструменты, подражавшие ему, передавали простые эмоции, до той эпохи, когда усилие древних и средних веков, наконец, дали музыкальному воображению средства для его полного выражения, сделали возможной архитектуру звуков сложных и смелых»<sup>2</sup>. Так постепенно открывался творческому сознанию безграничный мир музыкальных комбинаций.

Так же кристаллизуются мелодические обороты, гармонии, обретая символическую нагрузку и образуя знаки различного рода в музыке, – замечает В.Н. Холопова, – «в музыкальном контексте они постоянно друг друга дополняют: эмоциональные знаки в европейской музыке сопровождаются какими-то ассоциациями “мыслительного” порядка (представления о жанре, стиле, воображаемом сюжете, субъективной программе), символы наполняются эмоциональными силами, голосовые знаки заковываются в определенные ритмы, ритмические знаки приводят в действие интонационную область»<sup>2</sup>. Эти звуковые элементы и их комбинации Т. Рибо приравнивал к словам «специального языка, очень ясного для одних и непонятного для других». Музыкант, живущий в своем мире, истолковывает этот туманный для других язык ассоциаций: «Он носит в себе целую систему тональных образов, в кото-

<sup>1</sup> Юнг К.-Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 117.

<sup>2</sup> Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения. – С. 289-290.

<sup>3</sup> Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова : Матер. науч. конф. / Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров. – М.: МГК, 2002. – С. 46.



рой каждый элемент имеет свое место и свое значение. Он различает оттенки звуков и тембров, благодаря упражнению овладевает самыми различными комбинациями. Для него знание гармонических соотношений то же, что для художника знание рисунка и красок. Интервалы и аккорды, ритмы и тональности служат типами, к которым он относит свои действительные восприятия и которые он вносит в дивные создания своей фантазии»<sup>1</sup>.

У многих народов есть своя и только своя ритмическая фигура, побуждающая человека к движению, например, к танцу. Ритм завораживает, легко подчиняет себе сознание, высвобождая энергию бессознательного, латентные содержания и вытесненный сценический образ. Особенность музыкального ритма, составляющего основу вокальной партии – играть роль «манка», пробуждающего в певце-актере образное самочувствие. Исполнитель буквально попадает в ритм дыхания своего героя, и его собственный, бытовой ритм существования, отходит на второй план. М.П. Максакова оставила запись о воздействии, которое каждый раз производила на нее мазурка с первых репетиций сцены Марины Мнишек и Самозванца в опере «Борис Годунов» под руководством Голованова: «...я, одетая в свое «штатское» платье, вдруг буквально ощутила на себе пышные наряды польской паненки. И долго потом не могла понять, каким образом на мне снова после репетиции оказалось обычное платье»<sup>2</sup>. О ритме как факторе перевоплощения обмолвилась в беседе по поводу роли Графини в опере «Пиковая Дама» (сцена в спальне, Первое действие) Е.В. Образцова: «та-та-тира, та-та-тара, та-та-тара... вся музыка вот такая дрожащая, – у меня сразу начинает старчески дрожать рука, – не потому, что я такая актриса замечательная, что вот это я все нашла, – ничего я не находила! Просто я ощущала в музыке это биение, пульсацию. Музыка своим ритмом диктует ей манеру появления на сцене»<sup>3</sup>.

Вызывать резонанс душевных струн исполнителя наилучшим образом умеет музыка, – ненастойчиво разговаривает она с бес-

<sup>1</sup> Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения. – С. 288–289.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 150.

<sup>3</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

сознательным на понятном ему, незапамятном языке и исподволь проникает в те заветные подвалы памяти, где обитают эмоции. В оперной драматургии лишь надо найти запечатленные композитором в знаках ситуативные узлы и эмоциональные очаги, которые вызывают к **архетипической** памяти. Однажды обретенный в репетиционном процессе или добровольно предложенный самим певцом «ключ», будь то оркестровый фрагмент, гармонический оборот, мелодия, ритмический узор или другой элемент оперной ткани, будет возбуждать желанное состояние, настроение. В каком-то смысле музыка – и целомудренный покров, защищающий нутро исполнителя от проникновения в него резко диссонирующего постановочного замысла.

Максакова признавалась, что вокальные образы Любаши («Царская невеста») и Марфы («Хованщина») стали ей окончательно близки и понятны, когда она увлеклась русскими народными песнями и поняла, насколько тесно эти партии связаны с национальным мелосом: «Все считают, что по характеру мне ближе всего Кармен. А я, оказывается, Любаша! В опере “Кармен” я с удовольствием на сцене пела и играла. А в Любаше – я жила!», – признавалась Мария Петровна.<sup>1</sup> Архетипическая песенная основа давала роли самую жизнь: по воспоминаниям Е. Грошевой, если для полноценного исполнения роли Кармен певице всегда было необходимо несколько «повышенно-радостное» и беззаботное состояние духа, то перевоплощение в образ Любаши никогда не требовало от нее ни малейших усилий и приносило ей большую творческую радость.<sup>2</sup>

В признании певицы очевидны признаки «встречи» архетипических песенных структур, хранившихся в ее памяти в качестве наследия предков, с теми, которые заговорили в композиторе в момент сотворения сущности героини; обращение автора к историческим корням побудило бессознательное вынести на поверхность музыкальных характеристик интонации старинных народных песен и затронуло само существо исполнительницы оперной роли.

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 119.

<sup>2</sup> Там же. – С. 17.

## 7. Воображение и иные факторы перевоплощения в музыкальный образ

У творческих людей наблюдается выраженный феномен синэстезии, выражающий себя в сопряжении слуховых и зрительных впечатлений столь сильно, что у певца, например, звуки музыки могут немедленно вызвать яркие зрительные образы. Так называемые кросс-модальные **ассоциации**<sup>1</sup> могут вынести на поверхность исполнительского сознания не только пространственные очертания звуков, но с яркостью галлюцинаций вызвать призраки запахов, воскресить в памяти целые картины, пейзажи, состояния и ощущения. Так было с М.П. Максаковой на спектакле «Хованщина». Она вспоминала: «В V акте Голованов исполнял оркестровый эпизод, предшествующий выходу Марфы так, что я переставала замечать грубую вблизи фактуру декораций и ощущала запах соснового бора. И это не было только плодом моего воображения – музыка рождала удивительно точные ассоциации, руководила всеми моими жестами, движениями. Я выходила на сцену какой-то новой для себя, скользящей походкой (...) просто иначе я не могла двигаться, музыка сама вела меня»<sup>2</sup>.

Рассматривая музыку как образно-эмоциональный язык, вызывающий в сознании соответствующие аффективные настроения, Т. Рибо в качестве алфавита, состоящего из знаков аффективных состояний представляет группу «последовательных или одновременных звуков, мелодий и гармоний», восприятие которых, сообразно психической природе индивида, вызывает объективные образы, картины, зрительные сцены.<sup>3</sup> Каждый такой знак или любой элемент его иерархии готов стать «манком», поверхностным звеном сложнейшего плетения цепи ассоциаций, уходящих в неведомые глубины психики и готовых вступить в новые ассоциативные союзы с организованными новой установкой психическими элементами.

---

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности. – С. 54.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 150.

<sup>3</sup> Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения. – С. 294-295.

Не первый и не последний раз упоминается на страницах исследования **воображение**, этот универсальный художник. Оно создает пространства, ваяет образы, придает фантазмам объем, цвет и фактуру, побуждает их к движению-действию согласно подсказанному мыслью сюжету, наделяет их чувствами и уничтожает по собственному хотению в мгновение ока. Воображение простирается сколь угодно далеко, проникает глубоко, связывая хранилище ассоциативных сокровищ в памяти с потоком сознания; оно умеет утончаться до размеров путеводного луча или сферически расширяться.

Импрессионистическая форма музыкального воображения, при которой творческая личность ничего не желает знать, кроме ряда своих мимолетных душевных состояний, присуща художникам-субъективистам и составляет лишь часть востребованного исполнителем воображения, каким его описывает, например, И.П. Богачёва: «Воображение для меня – все! Я абсолютно все себе воображаю. Пою любую фразу и вижу, как я сижу или иду, встречаюсь или влюбляюсь, умираю... Воображаю все, что чувствую, и внутри образ вижу, и перед собой – как хочу, так и вижу ежемгновенно во время исполнения»<sup>1</sup>. Аффективное воображение, в силу своей эмотивности, ответственно за создание эмоционально-чувственного наполнения персонажного бытия. Оно способно увлечь душу артиста. Но «расплывчатого» воображения, сотворяющего лишь «эмоциональные абстракции» (Рибо) и не способного показать всю силу, мало для осуществления перевоплощения.

Искусство психологического перерождения певца-актера вызывает к романтическому, «химерическому» воображению, во власти которого «транспонировать» музыкальный материал в новую психическую реальность, в полной мере подменяющую действительность в исполнительском сознании, и упрочить ее внутреннюю форму настолько, что в ней проявится тенденция обрести внешность. Такое рассудочное, пластическое воображение владеет художником-объективистом, особенно если это оперный композитор или исполнитель, которому дано воплощать в персонажах-

характерах разные души своего «многодушия»; оно визуализирует ясные, конкретные, совершенно реалистические образы. И.И. Петров всегда доверялся воображению, работая над партией: «От музыкального текста идут образы, рисуются образы, – сказал певец. – Я шел от музыки и я никогда не ошибался»<sup>1</sup>.

Музыкальная партия способствует объективации интимных переживаний, напряжений в душевно-духовной жизни исполнителя, завуалированной эмоционально-чувственной жизнью персонажа. Сценическая обнаженность собственной внутренней жизни ярким языком музыки-посредника приносит исполнителю тайное удовлетворение и душевное освобождение. К психологическому перевоплощению исполнителя побуждает увлеченность судьбой своего героя и очарование музыкального материала; желание прожить не одну, свою, а другие параллельные жизни разных эпох. Певцу комфортно в метроритмически выверенном музыкальном континууме, в рамках своего, определенного композитором, вокального амплуа, в условиях выверенных возможностей наилучшего самовыражения. Сцена является местом объективации идеального и представительского Я, воплощенного в голосе как высшем достоянии певца, и одновременно – знаке его достоинства. Наконец, музыка во много раз усиливает катарсическое переживание певца-актера.

Парадоксальность воздействия музыки на сознание певца-актера заключается в **двойственности** результата: непревзойденный по эффективности действенный фактор увлечения образом, мощнейший катализатор перевоплощения одновременно выступает сдерживающей силой, активизирующей функцию контроля в исполнительском сознании. Причина видится, во-первых, в том, что эмоциональный подъем неимоверно возрастает в оперном актере, грозя самозабвением; он уравнивается контролем звукорождения, отвлечением энергии внимания-осознания для восприятия дирижерских указаний, оркестрового сопровождения. Музыка одновременно увлекает и отрезвляет исполнителя, и его **задача — найти золотую** середину между комфортным самочув-

<sup>1</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 2002 г.

ствием в роли и мастерством, удовлетворяющим самого взыскательного слушателя.

И все же исполнитель обретает в творческом акте определенную свободу самовыражения. Она состоит во временном высвобождении из личностной смысловой капсулы и обретении себя-другого в континууме музыкального произведения. Трудно возразить профессиональному опыту А. Иванова, что сценическое воплощение вокального образа, вокальная техника и музыкальность (природная и развитая) дают певцу ощущение творческой свободы на сцене.<sup>1</sup>

Стоит упомянуть об элитарности искусства перевоплощения в опере. Принадлежность исполнителя в «касте» избранных – певцов-актеров является сильнейшим психологическим стимулятором перевоплощения. «Ибо где и когда было видано, – подчеркивал В. Фильзенштейн, – чтобы выраженное в музыке действие являлось правдивым на сцене, чтобы пение на сцене было совершенно необходимым человеческим высказыванием, чтобы для всех, кто делает в театре музыку, она была чем-то несказанно значительным и волнующим, тем, чего нельзя выразить иначе как музицируя. (...) лишь ничтожно малая часть сама познала это наслаждение во всей его полноте и несравненности и, несмотря на все разочарования, верит в него»<sup>2</sup>.

Музыка владеет всеми структурами певца-актера, испытывающего ее соматическое влияние; она существует как экспрессивная форма его самовыражения, в роли как язык эмоций и логическое выражение чувств персонажа. Теперь же уместно предоставить описание этапов, которые необходимо пройти исполнителю для обретения персонажного сознания, и признаков, сопутствующих его становлению.

---

*Иванов А.П.* О вокальном образе. – М. : Профиздат, 1968. – С. 106.  
*Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – С. 98.

## ГЛАВА IV

### ЭТАПЫ И ПРИЗНАКИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

#### **1. Опыт перевоплощения в вокально-сценическом искусстве**

Прежде чем представить модель преобразования внутреннего мира певца-актера, следует напомнить, что исполнительская природа разнообразна: одним позволено постепенно двигаться по заветному мостику в виртуальный мир, другим – совершать прыжок. Для большинства перевоплощение – процесс, и лишь для избранных – мгновение, но подготовленное длительной, колоссальной, скрытой от самого исполнителя работой бессознательного.

В современных теориях личности самосознание – это более или менее подвижная система, венчающая психическую иерархию, и от степени ее подвижности во многом зависит способ сценического самовыражения актера. В детстве она наименее структурирована и обладает в этот период жизни наибольшей пластичностью, зыбкостью динамических связей, – самосознание только начинает пробуждаться и формироваться как строгий цензор личности. С возрастом самосознание как бы «закупоривается» под воздействием целого ряда социальных условностей. Лишь немногие сохраняют пластичную психику, оставаясь «большим ребенком», и им дано обрести состояние «изначальности», которое на сцене обещает органичность существования.

Из всех певцов-актеров, пожалуй, Ф.И. Шаляпин скрупулезнее других доискивался сути перевоплощения, постигая уроки мастеров драматического театра и читая скудную по тем временам информацию о профессионально интересующем его предмете. Внимание его привлекли строки в книге А.А. Герцена «Общая физиология души», и он отметил их чернильной точкой на полях: «Всякий раз, когда, думая, мы жадно следим за логическим развитием нашей мысли, когда проявляется творческая деятельность фантазии поэта или художника, – замечал А.А. Герцен, – личность

тогда исчезает; сознание тогда уже не наше. Оно все поглощено объектом мысли, мыслящий субъект становится мыслью, и “я” отсутствует»<sup>1</sup>. Это «блуждание по объектам мысли» попросту называется мечтой. Многие великие говорили: ничто не может расшевелить до конца ум человека, если ему чужда способность мечтать.

Мечтая, человек свободен, – он вольно направляет свой интерес к одной из дробных частей собственной личности, полностью актуализируя на ней внимание. Образ предстает частью Я актера, на котором наиболее полно сосредоточивается его внимание, и часть осознания себя переносится в объект мысли. Именно об этом пишет Шаляпин: «Хорошо быть скульптором, композитором, живописцем, писателем! Сцена этих людей – кабинет, мастерская, они – одни, дверь к ним закрыта, их никто не видит, им не мешают воплощать волнения их душ так, как они хотят. А попробуйте-ка воплотить свою мечту в живой образ на сцене, в присутствии трехсот человек...»<sup>2</sup>. Основная трудность актерской профессии – прилюдно обрести свободу в творческом акте, перенестись мыслью в объект творчества, удержать там мечту в условиях, противоречащих необходимости сосредоточенного созерцания.

В детстве Ф.И. Шаляпин «играл» Яшку – ярмарочного «деда», и ему было «сладко» чувствовать: «Я – не я». Это была сладость свободы в мечте. Артист уточнял этот момент в воспоминаниях о своем появлении на Мамонтовской сцене в роли Мефистофеля: «...я как бы нашел другого себя, свободного в движениях, чувствующего свою силу и красоту. Играл я и сам радовался, чувствуя, как у меня все выходит естественно и свободно»<sup>3</sup>. С точки зрения психологии, речь может идти лишь о значительном ослаблении самовосприятия актуального Я, помимо которого в сфере сознания появляется «образ» – энергетически сильный, сложный психический комплекс «персонаж» как компенсация личностного Я, частично вытесненного из фокуса интенционального луча. Пе-

<sup>1</sup> Герцен А.А. Общая физиология души. – С. 142.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф.И. Повести о жизни. – Пермь, 1978. – С. 187.

<sup>3</sup> Там же. – С. 138.



ревоплощение осуществляется на грани самосознания: собственное Я исполнителя волево им дезактивируется с тем, чтобы воображаемое Я персонажа небесконтрольно заполнили сферу сознания на период игры.

Родоначальник психологического театра М.С. Щепкин писал, что актеру «предстоит невыразимый труд: он должен начать с того, чтобы **уничтожить себя**, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор»<sup>1</sup>. К.С. Станиславский предложил актеру следующую формулу перевоплощения: «...в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, “где я, где роль?” (...) Если актер теряет грань между тем, где он и где роль, – вот это настоящее искусство»<sup>2</sup>. При исполнении роли в творческом режиме «Я в предлагаемых обстоятельствах» рабочим материалом артиста становится его личностное содержание, и каждую роль он наполняет самим собой. Этот путь обедняет исполнительское искусство, сужает круг профессиональных возможностей. Склонный к такому творческому режиму певец-актер, как правило, воспринимает музыку не как первичный источник роли, он приспособливает ее как материал самовыражения. Подобному исполнителю необходимо обратиться к опыту драматического театра, к наблюдениям и выводам актеров и режиссеров. «Прекрасное и важное в нашем актерском искусстве – быть простым, идя “от себя”, – замечал Вл.И. Немирович-Данченко. – Но это у нас иногда становится самоцелью, и это неинтересно». Прекрасную простоту исполнения следует понимать в том сложном смысле, который придавал этому актерскому качеству великий режиссер-педагог: «Владимир Иванович считает простоту сценического поведения актера, ничего не “играющего” зрителю – ни слова, ни чувства, ни характеристики, ни отношения своего к образу, основой основ творческого метода театра. (...) Он не принимает простоты сценического поведения актера, “идущего от

---

<sup>1</sup> Щепкин М.С. Записки актера Щепкина. – М. : Искусство, 1988. – С. 198.

<sup>2</sup> Станиславский КС. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М. : Искусство, 1953. – С. 681, 686.

себя”, но от себя вялого, инертного, прозаического, ничем этого “себя” не беспокоящего, наскоро подменяющего предлагаемые обстоятельства пьесы обстоятельствами подобными, притом наиболее знакомыми и приятными», – комментирует Виленкин, подчеркивая требование великого режиссера-педагога к актеру идти пусть от себя, но непременно к образу, и чтобы актер «именно шел, а не застыл в себе, чтобы он будоражил свою эмоциональную память активной мыслью, воображением и волей»<sup>1</sup>.

Актер любого типа представляет собой оригинальную систему, и если в согласии с ней он верно живет на сцене, другая система ему не нужна. Хотя разработанная К.С. Станиславским «система» работы актера над собой и образом помогает раскрыть творческий потенциал личности с острым ощущением самости и интеллектуальным складом психики, а также организовать бурную эмоциональную натуру исполнителя, воспитать контролирующее начало, без которого самопроявление часто бывает чуждым эстетике, следует понять, что в силу общеобразовательности «система» оказывает насилие над природой актера с врожденной предрасположенностью психики к перевоплощению, – его свободолобивое самосознание попадает в кабалу: потребность «не быть самим собой» подавляется необходимостью «если бы я был...». Любая художественная «система», претендуя на универсальность, по сути, является методом большого мастера – совокупностью приемов работы над собой и произведением, возникших, исходя из индивидуальных свойств его натуры. Метод способен породить «школу», избирательно привлечь близких по психотипу людей. «Система» же в искусстве игнорирует особенности психической природы творческой личности.

В связи с этим существенное уточнение привнесено в формулу перевоплощения А.Д. Поповым, который многие годы работал над решением проблемы «безобразья» на театре.<sup>2</sup> Режиссер вернул

<sup>1</sup> Виленкин В. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером. М. : Искусство, 1965. – С. 86-87.

<sup>2</sup> Проблема образа в сценическом творчестве : Матер. занятий творч. лаборатории Н. а. СССР А.Д. Попова. – Вып. 1. – М. : ВТО, 1959.

ся к концепции знаменитого провинциального актера В.Н. Андреева-Бурлака, утверждавшего, что исключено существование исполнителя вне образа, – в сценической деятельности объект входит в актера как часть его самого; теперь речь шла о **диалектическом слиянии** содержания роли с психофизическим материалом актера. Это значило, что в психическом пространстве актера «поселяется» и культивируется образное содержание, которое объективирует себя посредством «опустошенной», вследствие отречения исполнителя, некой части собственной «психики» и повинующейся ей «физики».<sup>1</sup>

Для М. Чехова перевоплотиться значило «сдать свою жилплощадь жильцу». Его позиция – яркий пример интерпретации «системы» Станиславского актером, обладающим иным типом психической организации, иными характеристиками самосознания. Процесс перевоплощения справедливо представлялся артисту управляемым, и он первым обнаружил свой опыт: «При помощи знания этих мешающих и помогающих творчеству фактов, подбирая их должным образом, т.е. освобождая душу от фактов мешающих и окружая ее фактами помогающими творческому состоянию», актер может вызвать у себя данное состояние тогда, когда он сам этого захочет, не дожидаясь, посетит ли его вдохновение.<sup>2</sup>

Одновременно с М. Чеховым о протяженности перевоплощения во времени высказался Евг. Вахтангов, принимая каждую репетицию за день жизни образа, а репетиционный процесс в целом – за ряд дней, во время которых формируется личность персонажа. Создание новой личности рассматривалось им как «органическое выращивание у себя на время репетиции такого мироотношения и миропонимания, как у данного образа»<sup>3</sup>. Предваряющий рождение роли труд, действительно, долговременен. Творимая «живая душа» персонажа не принадлежит к человеческому Я исполнителя, не несет ни груза его мыслей и чувств, ни опыта жизни,

---

<sup>1</sup> Андреев-Бурлак В.Н. Публичные лекции : 1. Сцена и жизнь. – Одесса, 1886. – С. 14.

<sup>2</sup> Чехов М. О системе Станиславского // Горн. – Кн. 2-3. – М., 1919. – С. 73.

<sup>3</sup> Мастерство актера : Хрестоматия. – С. 331.

ни идеалов; она сосуществует рядом и независимо, со своим, по выражению актеров, «заспинником» – виртуальным опытом.

Долгое время эта другая, мечтаемая жизнь идет параллельно с обыденной жизнью исполнителя, в котором совершается постепенное изменение – раздвоение души, рождается новое, персонажное сознание внутри его сознания. Его порождение – эволюционный, постепенный, очень болезненный процесс, со своими тупиками, кризисами. По общему мнению актеров, без постоянной духовной, душевной работы невозможно достигнуть состояния готовности к перевоплощению, то есть подвести сознание к возможности двойственного бытия, необходимого для проникновения за грань, где реальность и вымысел меняются местами.

В. Гумбольдт дал исчерпывающее описание момента рождения образа: «Самый момент возникновения нового бытия неуловим, легче пронаблюдать состояние ему предшествующее. В этом состоянии творческого озарения одновременно возникают состояния переполненности и недостатка, которые и делают порождение возможным. Сила концентрируется в самой себе, достигая вершины своего богатства и величия, подвижности и великолепной готовности к деятельности. Эту силу можно привести в движение (...) одним воспоминанием о ней. (...) Все ожидания нацелены теперь на созидание, и собственное Я отрекается от себя, чтобы целиком отдаться творению нового. Из этого высшего бытия вырастает новое бытие»<sup>1</sup>.

Б.А. Покровский объясняет психологическое преобразование «включением актерского аппарата на иную “скорость” нового образа»: «Происходит эффект резкой перестройки всей органики, мгновенная реакция на новые предлагаемые обстоятельства и – при внешней неизменяемости – возникает новый человеческий характер. Такую способность я называю внутренним “хамелеонством”»<sup>2</sup>. Главным признаком «хамелеонства» Покровский считает способность действовать в образе, в новой логике, не свойственной актеру в жизни. С этим созвучно высказывание И.П. Бо-

<sup>1</sup> Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – С. 147.

<sup>2</sup> Покровский Б. Ступени профессии. – М.: ВТО, 1984. – С. 143.

гачёвой: «То, что композитор для нас написал, мы должны, постепенно приблизившись к замыслу, преломить его через себя, только через себя. Я сквозь себя судьбу героини пропускаю. Эмоции и чувства – мои. И мысли мои, просто я представляю, как бы поступила в данной, предложенной мне автором, ситуации, но я вхожу в эту ситуацию всеми своими чувствами, всеми своими возможностями наполняю их смыслом»<sup>1</sup>.

Каким бы ни был путь артиста к образу, под которым подразумевается управляемая им перестройка собственной психофизической природы, «преодоление материала» для него радостно.

## **2. Приемы дестабилизации работы самосознания исполнителя на первом этапе процесса перевоплощения**

Процесс становления персонажного сознания требует двух основных операций: дестабилизации структуры исполнительского (базового) сознания и стабилизации сознания новой – виртуальной личности. Американский ученый Ч. Тарт, исследуя поведение самосознания, обнаружил четыре типа процессов, обеспечивающих его деятельность: психическая энергия активизирует желательные структуры, и ее определенный уровень обусловлен выполнением какой-либо задачи; одновременно протекают процессы коррекции аномальной деятельности структур, отвечающих за стабильность работы самосознания; некоторые процессы направлены на ограничение воздействия структур, которые могли бы дестабилизировать систему в целом.<sup>2</sup>

С точки зрения норм в работе психики актер парадоксален: перевоплощение предполагает добровольную дестабилизацию функционирования структуры самосознания, охраняющей гомеостазис личности исполнителя. Ведь генеральной задачей, по сути, является создание новой структуры сознания, и психическая энергия, выполняя эту задачу, вынуждена направлять свою живитель-

<sup>1</sup> Беседа И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Tart, C.T. 1975. States of Consciousness. – New York : Dutton. – 305 p.

ную силу к структурам, угрожающим личностной целостности исполнителя; при этом не у дел оказываются процессы коррекции норм, от которых зависит стабильность психики. Напротив, при перевоплощении, вопреки нормам, следует рассчитывать на возрастание активности структур, служащих общей дестабилизации базисной системы. И актер ищет средства, этому способствующие.

Процесс начинается с воздействия на самосознание неких разрушительных сил психологического и/или физиологического порядка в виде, например, внушаемой идеи, установки, медитации. Разрушительные силы подводят различные структуры к пределам их функционирования, а затем переходят эти пределы, разрушая целостность всей системы и дестабилизируя данное базисное состояние сознания.

Самым сильным дестабилизатором выступает профессиональная задача на некоторое время стать кем-то другим: она выводит из равновесия функцию самосохранения. Первый импульс к перевоплощению совершается по инициативе сознания, и великое значение имеет при этом сила **намерения**. Она трансформируется в силу самоубеждения, которое, в свою очередь, готовит восприятие установки.

Всякая **установка** это эмоционально окрашенное убеждение, связанное с определенным объектом; актер, выступая хранителем и отчасти разрушителем собственной личности, уже в первичной фазе перевоплощения оказывается в раздвоении потому, что дает по отношению к самосознанию, наиглавнейшей установкой которой выступает самосохранение, антиустановку – саморазрушение. Роль становится средоточием помыслов актера. И он, расположенный к конгениальным отношениям с персонажем, испытывает готовность к приему впечатлений, знаний, ретроспекции чувств, связанных с содержанием роли, и к ответной реакции в виде реструктуризации личностного психического пространства.

С исполнителем происходит то, что М. Бахтин представил как внутреннее движение автора к своему герою: «Рассказывая о своей жизни, в которой героями являются другие для меня, я (...) становлюсь в положение героя, захватываю себя своим рассказом;

формы ценностного восприятия других переносятся на себя там, где я солидарен с ними. Так рассказчик становится героем. Если мир других для меня ценностно авторитетен, он ассимилирует меня себе как другого»<sup>1</sup>. При таком целеполагании **самоотречение** – отказ от самопамятования есть добровольное подавление деятельности самосознания и создание условий для стабилизации новой системы динамических связей в психике, означающей допущение образования персонажного сознания.

Одним из способов угнетения контролирующей функции сознания выступает **медитация**, подразумевающая предельное сосредоточение себя в объекте размышления и познание его «изнутри» путем переноса точки внимания в предмет профессионального пристрастия актера – творимый им образ. Среди сильнейших разрушительно-обновляющих факторов в контексте актерского творчества предстает **стрессор**. Потрясение любого масштаба – от бытовой ссоры до сценической «накладки» – это мощный дестабилизатор процессов, поддерживающих гармонию самосознания. Он побуждает сознание к изменению: консервативное сознание в момент восприятия шокирующей информации «ослабляет бдительность», вследствие чего эвристические содержания бессознательного преодолевают запретный порог сознания и становятся его достоянием. **Бессознательное** (подсознание) приравнивается ко «второй» форме сознания, «небытовому» сознанию, которое движет исполнителем, руководимым в его реакциях ощущением интуитивности, характеризующим правильное актерское существование.

И.И. Петров в процессе «оживления» оперного образа придавал огромное значение «флюидам», как он называл энергетический посыл, – мысленному устремлению «теплых желаний» к заветной цели: «Тогда актер начинает жить другим Я, тем, которое в нем, может быть, было скрыто», – пояснял он.<sup>2</sup> Возможности работы и перенастройки психической структуры зависят от того, как используется энергия внимания-осознания и другие виды энер-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. – С. 174.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

гии. Энергия внимания-осознания это психическая энергия, активизирующая системы сознания; при ее помощи преимущественно осуществляется управление работой психики: она обеспечивает функционирование желательных структур – навыков, умений, установок, и дезактивацию нежелательных структур; направленность энергии осуществляется под контролем ума и воли.

Когда великие актеры-учителя предупреждали молодых: «Бойтесь равнодушия!», они в интуитивном опыте раскрывали самую мощную тайну перевоплощения; ее описание встречается у М. Бахтина и суть заключается в том, что только **«любовно заинтересованное внимание»** порождает силу такого напряжения, чтобы охватить и удержать конкретное многообразие бытия, не обеднив и схематизировав его; мир не раскрывается многообразием бытия перед препятствием равнодушия. Безлюбовность и равнодушие никогда не разовьют достаточно сил, чтобы медленно, напряженно, детально, в мельчайших подробностях завершить эстетическую работу с предметом творчества. И это возлюбление своего сценического героя чрезвычайно важно, чтобы кропотливо создать его как личность во всей полноте многообразия ее бытия.

Исполнитель и его персонаж становятся «сообщающимися сосудами»: образ, сотканный из энергии исполнителя, заимствующий его сердцебиение, сроднившийся с частью его сознания, начинает воздействовать на своего «донора» тем интенсивнее, чем ближе час выхода на сцену: он забирает себе все больше внимания и отвлекает все больше мыслительной и чувственной энергии. Его жизненные силы, возрастая, сдерживают процессы, поддерживающие стабильность личностного Я: самосознание исполнителя будто погружается в полусон, тогда как персонажное сознание начинает свою яркую, отчасти самостоятельную жизнь.

Приливы и отливы волн энергии внимания-осознания управляются **воображением** и **волей**. В пробуждении нового, прежде незагаданного и до конца непредсказуемого мира внутри себя бесценна роль **воображения**: в его власти – строить и разрушать «территорию мечты»; от его интенсивности, яркости, детальности, конкретности, чувственности зависит полноценность мечтае-



мой жизни, устойчивость «миража», сгущенность психической материи, из которой строится виртуальный мир, обживать который предоставлено персонажному Я. При этом виртуальный мир, возводимый воображением, квази-материалистичен: опираясь на память, творящее сознание предполагает, какие тактильные, вкусовые, цветовые, фактурные, температурные, обонятельные и иные характеристики присущи виртуальной реальности. Еще М.В. Ломоносов в заметках писал о возбуждающей силе **чувственного** воображения: «Более всего служат движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зрении изображаются»<sup>1</sup>.

Воображение, поддерживаемое верой в предполагаемые обстоятельства персонажной жизни, в то, что виртуальный мир есть единственно возможная для персонажа реальность, регулирует постоянство энергетического напряжения между константным и виртуальным сознаниями. Ослабевая или прерываясь по ряду причин, воображение становится виновником частичной или полной потери образного самочувствия.

Прием **внутреннего ведения** – создания силой воображения сопредельного плана бытия – стал одним из ведущих в работе над оперной ролью для Г.П. Вишневской. Певица прибегала к нему, когда уже была проделана подготовительная работа и она могла во время спектакля дать полную свободу воображению и петь, «рассказывать о тех картинах, что проходят как движущаяся панорама, перед (...) внутренним взором». При этом Вишневская уточняет: «Для меня важнее мой второй план – о чем я думаю и что хочу вызвать в воображении публики. Часто это могут быть картины, совсем не относящиеся к данному месту действия»<sup>2</sup>. Оказывается, что певица выстраивает для себя, а точнее – для своей героини виртуальный мир, в котором, если так можно выразиться, обитает образ ее голоса, и она формирует воображением

---

<sup>1</sup> Силантьева И.И. Алгоритмы преобразования : Психология вокально-сценического перевоплощения. 2-е изд., значит. дополн. – М. : Кириллица, 2007. – С. 155.

<sup>2</sup> Вишневская Г.П. Галина : История жизни. – М. : Новости, 1991. – С. 284.

то качество звука, которое наиболее полно выражает ее намерение. В пример приводится эпизод последнего акта из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста»: певица видит себя за гранью мира, «в бесконечном ослепительно-белом пространстве, где нет никого и ничего. Ни единой былинки», лишь беспомощная фигурка в тяжелом царском облачении потерявшей рассудок Марфы. «Мне необходим этот простор, этот слепяще-белый цвет внутри меня, – поясняет Вишневецкая. – Он ограждает меня от реальных персонажей, позволяет мне не видеть и не слышать их. Помогает создать в себе нужную мне мучительную напряженность, услышать в себе звенящую тишину... Тогда мне кажется, что из нее я могу послать мой голос, как лазерный луч, чтобы, пробив стены театра, он парил над всей вселенной, рассказывая о трагической судьбе Марфы...»<sup>1</sup>.

О значении воображения в процессе перевоплощения одним из первых оставил высказывание актер Ил. Певцов: «...в тех случаях, когда творческое мое воображение было настолько сильно, что переселяло всего меня в какой-то другой образ, с другой судьбой, с другими чертами характера, с другой манерой говорить, (...) когда благодаря творческому воображению я делался кем-то другим, говорил текст, идущий от этого другого, как слова ему принадлежащие, – я не замечал, что я тружусь, что я Певцов, кого-то изображающий как исполнитель»<sup>2</sup>. Учителя и режиссеры, знаменитые мастера советовали за кулисами «по сантиметру» пройти в воображении предшествовавший выходу путь персонажа, видя себя-другого как бы со стороны во всех подробностях и обстоятельствах. Чем более развито такое видение предполагаемого, тем полнее персонажное состояние в первой фазе перевоплощения и тем органичнее присваивается авторский текст. Полезно в день спектакля, концерта, начиная с утра, «закидывать» в сознание вопросы и отвечать на них с позиций персонажа, с учетом его судьбы, мировоззрения, темперамента, особенностей характера, эмо-

<sup>1</sup> Вишневецкая Г.П. Галина. – С. 284-285.

<sup>2</sup> Илларион Николаевич Певцов : Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. – М. : ВТО, 1978. – С. 7, 15.

циональности. Также способствует обретению персонажного состояния пробуждение в себе настроений, состояний, чувств при избирательном или спонтанном воспроизведении в памяти музыкальных эпизодов, в которых исполнитель живет персонажной судьбой. Рекомендуются воспроизводить в памяти звучание собственного голоса в оркестровом сопровождении и представлять связанный с этим рабочим фрагментом визуальный ряд. Настрой дает чтение вслух поэтического произведения, заключающего в себе ритмы, смыслы, настроения, образы оперного произведения. Так, например, утверждаясь в образе Демона, Шаляпин читал стихотворение Величко «Чинара».

«Когда делаешь образ, “впеваешь” его, о нем думаешь, представляешь, как споешь – уже живешь в этом образе, он захватывает целиком. Тут не до себя: причем тут я? – анализирует свое состояние накануне выступления В.Н. Левко. – Если завтра у меня спектакль, значит, сегодня я веду определенный образ жизни – я готовлюсь: стараюсь себя не растрчивать, сберечь эмоции, как Мария Петровна Максакова советовала – «выплеснуться» на спектакле. Уже с утра готова к тому, для чего иду в Большой театр. Обстановка не сразу овладевает мной: все начинает происходить, когда настраивается оркестр...»<sup>1</sup>.

Особо следует выделить специфическое воздействие музыкального и драматургического материала в процессе перестройки сознания певца-актера. Перенасыщение личностного психического пространства исполнителя новым, образным содержанием готовит его психику к перестройке. Актеры между собой называют это явление эффектом «стягивания» психической энергии в сферу образа, уверенные, что роль не пойдет, пока исполнитель ею не «напитался».

Первая фаза перевоплощения почти всегда требует сознательного усилия ума и воли от исполнителя, чтобы произвести саморазрушение и привести в действие механизм перевоплощения. **Воля**, которую В.Н. Левко наряду с другими артистами называет решающим фактором образотворчества, помогает преодолевать

---

<sup>1</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

внутреннее сопротивление, рассеянность внимания, противоборствующие желания и потребности на пути к намеченной цели – выполнению сценической задачи наилучшим образом вопреки всем обстоятельствам, и подчиняет этой задаче всю природу артиста. Воля – активная психическая сила, вызывающая синтез всех составляющих творческого акта. Ф. Шаляпин отдавал должное этой силе и считал, что для того, чтобы утвердилась мечта, «в жизни, как в искусстве, нужна творческая фантазия и художественная воля. Надо уметь видеть сны»<sup>1</sup>.

### 3. Приемы формирования персонажного сознания на втором этапе процесса перевоплощения

Вторая фаза процесса изменения состояния сознания представляет собой переходный период, когда в психике начинают действовать **формирующие** силы, – ведь прежняя система разрушена, а новая еще не возникла. Такими силами по аналогии выступают психологические и/или физиологические воздействия, образующие из числа ранее составлявших базисное сознание и других пассивных структур новую систему, которая и есть сознание в его измененном состоянии. С изменением содержания сознания сопряжено перевоплощение артиста.

В числе многих действенных факторов, способствующих «переключению» фаз в процессе перемены состояния сознания, существуют сугубо индивидуальные исполнительские «отмычки», которые порой даже не осознаются, но в глубине исполнитель чувствует, как ему себя надо приготовить к состоянию перевоплощения, найти внутреннюю опору нового самоощущения. Так, например, И.П. Богачёва в день спектакля устраняет все домашние раздражители, затеняет окна, стремясь к полному сосредоточению на роли, пробегает глазами нотный текст; певица приходит в театр задолго, не менее чем за два часа до спектакля и предпочитает уединение в гримерной, достигая полной сосредоточенности

---

*Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. – С. 24.

на образном самочувствии. «Обычно я сама гримируюсь и здесь уже мысленно себя настраиваю на исполнение и никогда никого к себе не пускаю, ни с кем не разговариваю, сама я ни о чем другом, кроме роли, не могу мыслить. Когда иду на спектакль, я просто не живу: надо молитву прочесть, себя настроить. Никаких предугаданий, как все будет. Особенно в роли Кармен: помню, я вылетала с цветком в зубах на бешеном волнении, ничего не соображая, ни о чем не думая. До первой ноты! Как только первая фраза спета, и я чувствую, что все легло в дыхание, тогда я уже начинаю думать, мыслить как Кармен»<sup>1</sup>.

М.П. Максакова, подходя к трагическому образу Любаши («Царская невеста») сетовала: «Не сразу удалось найти ключ к Любаше – как бы я ни пела, необходимое внутреннее ощущение образа не приходило»<sup>2</sup>. Своеобразным музыкальным «эпиграфом», возбуждавшим в певице ощущение роли, стали русские народные песни. «Включателем», изменяющим состояние сознания исполнителя, может служить ключевая фраза роли, эмоциональное состояние, связанный с образом героя лейтмотив, лейттембр, лейтгармония, любимый музыкальный фрагмент, дирижерский жест вступления, – любой элемент, порой неосознанно, может стать идентичным всей роли в целом. Неоспоримо, что безотказным «манком» к преобразению является для каждого певца вокальная настройка, связанная с сугубо индивидуальными физиологическими ощущениями. Бывает, что пресловутый «манок» оказывается внешним фактором воздействия, приводящим к глубинным психологическим изменениям. К примеру, для В.Н. Левко манком является ее собственный голос: «Когда поешь в концерте какое-нибудь произведение, голос настолько правильно настраивается, что бывает ощущение, как будто ты стоишь рядом с ним и думаешь: только не мешай своему голосу. (...) Правильно настроенный голос дает все изображения музыкальные, которые присущи данному произведению»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 107.

<sup>3</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

Каждый «манок» – элемент глубоко уходящей нескончаемой и сложной цепи ассоциаций. Н. Литовцева, наблюдавшая за работой Вл.И. Немировича-Данченко, много времени посвятившего работе и с оперными артистами, отмечала, что у него была «особая манера давать какой-то маленький штрих, который, выражая собой только внешнее отражение состояния, “самочувствия” данного лица, каким-то особым ходом приводил к самому этому самочувствию»<sup>1</sup>. Бесценно для исполнительской практики и наблюдение ближайшего сподвижника режиссера, В. Виленкина, оценившего язык общения Немировича-Данченко, который составлен, по актерскому выражению, из «петушиных слов»: «...его речь (...) связана с тончайшими психическими процессами, она полна недосказанностей, неожиданных ассоциаций и полунамёков. Она перенасыщена метафорами и сравнениями, имеющими смысл только в данную минуту. Она иногда почти косноязычна в своем стремлении к предельной точности. Она намеренно избегает законченности и стройности. Оттенок, нюанс ей всегда ближе, чем формула. Язык театральных репетиций сплошь и рядом пестрит неслыханными неологизмами и неуклюжими словосочетаниями. Иногда коротенькое междометие заменяет целую фразу (...) и все это уходит своим корнями в психологическую сущность театрального творчества»<sup>2</sup>. Единую природу ассоциативного мышления оперного и драматического артиста подтверждает высказывание М.П. Максаковой о том, что «в творческом процессе артиста играют роль картины, даже не имеющие прямого отношения к эпохе, в которой живут его герои. Подчас одна какая-нибудь деталь – складка одежды, падающая тень, изгиб бровей, общее выражение лица или жест, схваченный художником, делает образ, который только рождался в воображении, зримым, четко прорисованным. Даже настроение пейзажа (...) может помочь в поисках необходимой эмоциональной краски»<sup>3</sup>.

Ассоциациям в создании художественного образа принадлежит та же роль, что обертонам при рождении звука. Обрастание каж-

<sup>1</sup> Виленкин В. Работа Вл.И. Немировича-Данченко с актером. – С. 62-63.

<sup>2</sup> Там же. – С. 22.

<sup>3</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 135-136.

дой детали образа ассоциациями делает его все более жизненным. Сначала, к тому или иному элементу образа «примагничиваются» спонтанные ассоциации, близкие к уровню оперативной памяти; каждая новая ассоциация может служить началом самостоятельной цепочки, «вытягивать» которую из памяти уже помогает сознание, концептуально, тематически «фильтруя» информацию. Совокупность таких цепочек неимоверно расширяет ассоциативный ареал. Этот прием возбуждает энергию бессознательно, тянет из долговременной памяти погребенные, вытесненные содержания, все более обогащая произведение смыслово и энергетически. Таким методом создается огромное напряженное **поле ассоциаций**, в котором, подобно растущему в пересыщенном растворе кристаллу, формируется художественный образ. Трудно переоценить пользу кропотливого занятия – выстраивания ассоциативных цепочек, если исполнитель воспользуется таким приемом при работе над текстом либретто, оперной партией, музыкальным произведением в целом.

Преодоление образным содержанием **порога сознания** часто совпадает у актера с переходом **порога сцены**, когда «включается» особое самочувствие, свидетельствующее о начале функционирования психической структуры «персонаж», о пробуждении сознания новой личности. Остро переживала преодоление порога сцены М. Максакова: Е. Грошева записала ее рассказ о том, что та, «еще стоя за кулисами, перед выходом на сцену (...) уже чувствовала, как начинала внутренне меняться, как Марию Петровну вытесняла раскольница Марфа. Артистка даже ощущала под ногами булыжник мостовой Красной площади, а в последнем акте – запах соснового бора»<sup>1</sup>. «Я спросить тебя хотела: пойдешь ли ты к заутрене?, – напевая фразу Любаши, словно возобновила В.Н. Левко давно прерванный разговор М.П. Максаковой о природе перевоплощения оперного артиста. – Ведь это все натуральное, естественное, человеческое! Это все чувствуешь просто в каждой ноте, в каждом такте, в каждом слове. И в то же время, ты преображаешься в Любашу. Вот ступила на сцену»

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 14.

ну и просто замечательно в негоходишь. Когда за сценой стоишь – от волнения помираешь, думаешь: Боже мой, как?! Сейчас я буду петь спектакль в Большом театре... волнение страшное: ведь нужно петь почти без аккомпанемента эту песню “Снаряжай скорей”... Все думаешь: Господи, как? как? И только вошла в терем, спустилась с нескольких ступенек, увидела всю эту обстановку и – в общем, ты уже Любаша. Как-то абсолютно само это происходит»<sup>1</sup>.

Большое значение для возбуждения и сохранения в себе особого состояния имеет так называемая **предыгра**, которая на пороге сцены предваряет погружение в виртуальную среду спектакля. Наряду с индивидуальными приспособлениями, нацеленными на обретение и стабилизацию персонажного сознания, она предполагает: мышление и чувство в русле логики персонажа; прослеживание логики взаимоотношений и чувств персонажей-партнеров во время их сценической жизни; предчувствие верного тона вступления в диалог с партнером в ключе персонажного существования; предчувствие верного тона самовыражения в монологе; оценку сложившейся ситуации с позиций персонажа; возбуждение соответствующего темпоритма существования, настроения, эмоционального тонуса; мотивацию фразы и действия, с которым исполнитель выносит свой персонаж на сцену. Отдельное внимание следует уделить закулисному сопереживанию и вчувствованию, далее – сценическому процессу **переживания**.

Любая эстетическая деятельность предполагает вчувствование в объект творческой направленности, постижение и выражение его внутреннего состояния, сопереживание ему; тем более это относится к исполнительскому искусству, в котором объектом страдания оказывается оперный герой. Вчувствование и вживание исполнителя в вокально-сценический образ представляется более полным и непосредственным, потому что всю подноготную об оперном персонаже правдиво рассказывает музыка. Эстетическая проблема вчувствования своеобразно решаемая на литературном поле в работах М. Бахтина, экстраполируется на область

---

<sup>1</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.



психологии сценического перевоплощения. «...когда мы вчувствуем свое собственное внутреннее состояние в объект, мы все же переживаем его не как непосредственно *свое*, но как состояние созерцания предмета, то есть сопереживаем ему», – пишет Бахтин, рассматривая проблему автора и героя в рамках экспрессивной эстетики<sup>1</sup>.

Стоит предположить, что именно сопереживание чувству, питающему вдохновение композитора, музыкальное единомыслие немало значит для перевоплощаемости исполнителя с полиперсональной природой сознания. В.Н. Чачава в беседе упомянул некоторых великих музыкантов-перевоплощателей, в том числе Ф. Листа: «Могу с полной ответственностью сказать, что самым идеальным артистом-пианистом был, конечно, Ференц Лист. Вершиной его пианизма были сонаты Бетховена. Известно, что он выиграл состязание с Шопеном за закрытым занавесом: сказал, что лучше Шопена сыграет его произведения. И судьи указали на него, будто он и был Шопен! Это высший пилотаж артиста – так перевоплощаться, что даже перед автором ему отдали предпочтение! Очевидно, оттого, что Лист был пианистом многоплановым. То, что Шопен был гениальным пианистом, никто не сомневается, но Лист умел перевоплощаться в чужое творчество, чего не делал никогда Шопен»<sup>2</sup>.

На сцене переживание объективируемого исполнителем персонажа протекает как **процесс**, как ежемгновенная душевная и мыслительная деятельность по преодолению героем кризисных ситуаций в предполагаемых обстоятельствах (в пределах его собственной судьбы). Такое переживание свидетельствует о перевоплощении исполнителя. Переживание персонажа рождается из оценки и отношения его, персонажа, к событиям, с ним происходящим, и **реакция** его на эти события не может выходить из русла его и только ему присущей логики мышления и чувствования. Но для достижения этого, – настаивает А. Эйзен, – певец «должен подчинить в себе все личностное образу»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. – С. 86-87.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Чачава 24 сентября 2004 г.

<sup>3</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 19 октября 2005 г.

Вспоминается знаменитое восклицание К.С. Станиславского «Не верю!», отвергавшего бесплодные усилия актера добиться перевоплощения. Думается, более важно увидеть в глазах исполнителя, верит ли он в предполагаемые обстоятельства роли, в свою новую сущность настолько, чтобы обрести себя-другого; и тогда обличающее восклицание режиссера в адрес обладателя не затуманенных мечтой глаз, должно звучать так: «Не веришь!».

#### **4. Приемы и признаки стабилизации персонажного сознания на третьем этапе процесса перевоплощения**

В заключительной, третьей фазе перевоплощения, ознаменованной обретением персонажного сознания, новую структуру психики закрепляют собственные процессы стабилизации. Измененное состояние сознания выступает как новая по отношению к базисному состоянию, система, которая обладает только ей присущими характеристиками. На данном этапе происходит упрочение доминирующей структуры психики, концентрация смыслов вокруг нового центра. При этом, формирующие и разрушительные силы еще продолжают действовать, стремясь к равновесию, что необходимо для достижения относительной устойчивости нового состояния. Этому способствует, наряду со многими ранее упомянутыми факторами, атмосфера спектакля, развертывание сюжета, взаимодействие с партнерами, а главное – увлеченность яркой жизнью в образе. Такое влияние героини, Марфы («Царская невеста») испытывала А.В. Нежданова; она писала: «Роль Марфы мне вполне удалась. Я считаю ее моей лучшей, коронной ролью. К этому времени я как артистка настолько выросла, что уже вполне владела ролью и сживалась с ней. На сцене я жила настоящей жизнью. Я глубоко и сознательно изучила весь облик Марфы, тщательно и всесторонне продумала каждое слово, каждую фразу и движение, прочувствовала всю роль с начала до конца. Многие детали, характеризующие образ Марфы, появлялись уже на сцене во время действия, и каждый спектакль приносил что-нибудь новое. Оленин, горячий, темпераментный человек, много раз не вы-

держивал, в конце спектакля бросался обнимать меня со словами: “Вы настоящая, живая Марфа, в вас воплотилась ее душа”»<sup>1</sup>.

М.П. Максакова вспоминала одну из репетиций, на которой и она, и ее партнер были настолько вовлечены в процесс переживания вымышленной ситуации, что едва не подпали под власть виртуального мира: «На оркестровой репетиции мы с Евлаховым так вошли в свои роли, так накалили друг друга, словно между нами проходил электрический ток, — вспоминала певица. — Это ощутил и Мелик-Пашаев, стоя за пультом. (...) несмотря на перерывы, напряжение нас не оставляло. И чтобы, наконец, разрядить его, в тот момент, когда Хозе падает на колени возле убитой Кармен, я... обняла Евлахова за шею. В зале раздался хохот, мы тоже рассмеялись, и напряжение прошло. Если бы я так не поступила, вероятно, нас пришлось бы отливать водой, так мы были взбудоражены»<sup>2</sup>.

Измененное состояние сознания открывает доступ в резервы памяти: психические содержания из глубин подсознательного переходят на самый динамичный его уровень — в предсознание, входящее в состав оперативной памяти. В состоянии измененного сознания активизируется невербальная, эмоциональная, интуитивная память; выступая под маской озарения, она самостоятельно обнаруживает неожиданные «ходы» в решении поставленной перед сознанием задачи, что еще раз свидетельствует о творческой природе бессознательной сферы. Рассказ Е.В. Образцовой об этом стоит привести целиком, как пример стабилизации виртуального сознания и относительной самостоятельности потока персонажного мышления. «С Пласидо Доминго мы пели “Кармен”. В последнем акте, в самом конце на большой площади в Севилье я молюсь Мадонне, перед ее изображением только что молился Эскамильо, который ушел на бой быков. И я, молясь, думаю о Хозе. В это время он приходит и: “Его ты любишь?” — у меня спрашива-

<sup>1</sup> Антонина Васильевна Нежданова : Материалы и исследования : Воспоминания. Статьи. Из записных книжек / В.А. Васина-Гроссман. — М. : Искусство, 1967. — С. 125.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. — С. 47.

ет. Я оборачиваюсь и прямо: “Люблю! Обожаю!” – спела ему. И Доминго этот подтекст понял, хотя именно это мы вообще не репетировали. А я все время его провоцировала, чтобы он был моим «горным» мужиком настоящим, бандитом, а не маменькиным сынком какой-то там крестьянки... И любя его, и борясь за него как за мужчину, я провоцирую: чтобы он меня убил, чтоб не был слюнтяем. И я его любила до самой смерти, до самого конца. И вот он меня убил все-таки, и я сползла по нему, а он поднял меня на руки: “Арестуйте меня! Перед вами ее убийца!..”. Мы не говорили ни слова, но Доминго понял меня, и произошла эта импровизация. Стоило просто повернуться иначе – с любовью к нему, и все в роли поменялось»<sup>1</sup>.

Ни в драматическом, ни оперном искусстве не исключается, что помимо воли исполнителя могут наступить мгновения полной подмены личностного Я другим, персонажным, и персонаж, потеряв из виду своего исполнителя, обнаружит себя на «той стороне» как у себя дома; по выражению актеров, «шелка подгляда за собой» внезапно может закрыться. Так случилось во время спектакля «Евгений Онегин» с Максаковой, которой воображение помогло обрести правильное самочувствие и найти верное отношение к происходившему на сцене, к персонажам в такой степени, что она вошла в иную реальность: «Я все принимала “взаправду”, даже забыла, что я на сцене, что в действительности меня зовут вовсе не Ольгой, а Марусей, и мне было по-настоящему весело вплоть до ссоры Ленского с Онегиным, которую пережила ужасно. Я так увлеклась сценическим действием, что совсем забыла про дирижера, часто неправильно вступала и, вообще, пела, как хотела»<sup>2</sup>.

Впечатление певицы перекликается с описанием ощущений драматической актрисы А. Каменковой; ей известны моменты, когда параллельно текущее персонажное сознание абстрагируется, и это происходит против воли и желания актрисы: «Оно какое-то особенное, “скрещенное”. Я говорю ему: “Не надо!”, а оно –

---

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 42.

происходит! Конечно, моя сознательность сильнее, но в какие-то мгновения та жизнь может меня поглотить; значит, та жизнь – не совсем мое сознание, оно даже иногда на чем-то настаивает. Оно, это качество сознания, возникает только при работе над ролью»<sup>1</sup>. Следует добавить, что доминирующее сознание определяется **интенсивностью присутствия** в интенциональном свете того или иного Я.

Очевидно превосходство персонажного сознания, которое характеризуется **непредвзятостью** восприятия происходящих событий. Задача исполнителя, подразумевая спектакль как целое, выйти на сцену со знанием ближайшего события, не задумываясь о дальнейшем; тогда отношения, состояния и оценки будут возникать непредуготовленно и проявляться с той непосредственностью, с какой неожиданно для персонажа возникают все новые и новые обстоятельства. Только тогда интонационные и пластические реакции будут всегда органичны и новы, не отвердевая в штампах. Этим опытом обладал И.И. Петров; в опере, над которой шла работа, он выучивал все партии и обдумывал роли «за всех», поясняя: «Ведь я должен войти в эту реальность как живой в живое!»<sup>2</sup>.

Эстетическая реакция персонажного сознания – показатель перевоплощаемости; вся натура исполнителя, все профессиональные возможности, подчиняясь персонажному бытию, рефлексировуют на происходящее с ценностных позиций сценического героя. Об этом пишет Л. Сметанников: «На сцене я Фигаро, Онегин, Дон Жуан или кто-нибудь другой с его психологией, внутренним миром и переживаниями. (...) В этот момент весь комплекс вокальных и актерских качеств соединяется воедино как бы превращаясь в рефлекс, и все нацелено на то, чтобы донести до зрителя суть образа»<sup>3</sup>.

Мечтаемая актером жизнь сценического героя предстает жиз-

**нью персонажа в предполагаемых обстоятельствах.** Это глав-

<sup>1</sup> Силантьева И.И., Клименко Ю.Г. Актер и его Alter Ego. – С. 181.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 2002 г.

<sup>3</sup> Демченко А.И. Дарить людям радость : Леонид Сметанников. – Саратов, 1993. – С. 48.

ный результат процесса перевоплощения, который складывался постепенно. Только когда возникает самостоятельная логика бытия персонажа, как следствие ее присвоения сознанием исполнителя, рождаются и качества самопроявления, не свойственные актеру в жизни. «Я одалживаю персонажу свой аппарат: чтобы выразить созданный композитором образ, преображаю свое сознание, – другого мне не дано, – рассуждает о собственной природе перевоплощения Ю.А. Григорьев. – Я не готов, пока не представлю в совершенстве человека в исполняемой роли, не образ, а именно человека. А вот когда я им стал, можно отпускать бессознательное. Когда я становлюсь им, я сам собой тоже остаюсь и в процессе, конечно, слежу за тем, что делает мое второе Я. И вот живет на сцене персонаж, а я ему будто «сверху» говорю: вот сейчас делаем то-то... И все происходит очень стройно. Но иногда, в таких партиях как Риголетто, Яго, Грязной, Граф – случается неожиданная вещь, которую я не сделал бы ни на репетиции, ни в жизни»<sup>1</sup>.

Общим «знаменателем» перевоплощения становятся обретаемые исполнителем состояния вдохновения, озарения. Как правило, такие мгновения наступают непредсказуемо, и нет правил, чтобы вызвать их нарочито, – они нисходят только к певцу, погруженному в персонажное бытие. Об этом в беседе упомянула И.П. Богачёва: «Я верю, что ежесекундное, ежеминутное в исполнительстве самое главное, – когда в секунду вдруг, неизвестно отчего, что-то на вас спускается, либо из вас поднимается: мысль нечаянная либо исполнительский эффект, но именно сиюминутный. Поэтому я стараюсь в исполнительстве ничего не загадывать, а просто думать, мыслить, вспоминать, уходить в образ. Такой исполнительский момент озарения – спонтанность, он никогда не повторится. И я не ловлю себя на мысли о нем, не ловлю его, не анализирую, – я просто им живу. Я просто счастлива оттого, что это на меня вдруг спустилось. Это бывает всегда в спектаклях, в сольных концертах, на разных произведениях. Просто всегда»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

Поскольку в сценическом пространстве-времени единственной реальностью является экзистенция персонажа («там-бытия»), а не исполнителя, то вступает в права интерпретированная идея С. Кьеркегора, что «только то мышление, которое исходит из экзистенции и питается ею, может быть подлинным, т.е. экзистенциальным».<sup>1</sup> В ней выражена суть перевоплощения, ее значение для артиста трудно переоценить. Еще и еще раз исполнительское – певческое, актерское искусство утверждается в экзистенциальной своей природе, осуществляемой в предполагаемых обстоятельствах места, времени и действия «здесь и сейчас», которые подразумевают не копирование образов, но непосредственное переживание-проживание каждого протекающего момента потока сценического «здесь-бытия».

## **5. Признаки перевоплощения исполнителя в манифестациях персонажного сознания**

Торжество персонажного сознания выражается в том, что исполнитель уступает ему привилегию осуществления мыслительного процесса. И.К. Архипова упоминает о том, как роль до самозабвения захватывала А.П. Иванова: «В партии Грязного моим партнером был замечательный певец Алексей Петрович Иванов. Мне не приходилось видеть его в этой роли, и я не знала некоторых особенностей певца: в Грязном Алексей Петрович был очень темпераментным, горячим. Он так увлекался, что не всегда мог контролировать свои движения – особенно в финале, где он, узнав, что Любаша отравила любимую им Марфу, бросался на нее со словами: “Так на ж тебе!”. И хоть меня предупредили, что Иванов может в этот момент сбить Любашу с ног, я все-таки не успела подготовиться»<sup>2</sup>. Певица от неожиданно сильного натиска упала, и лишь шумная реакция зала вернула ее партнера к реальности...

---

<sup>1</sup> Эстетика : Словарь. – С. 171.

<sup>2</sup> Архипова И.К. Музыка жизни : Воспоминания. – М. : Вагриус, 1997. – С. 178.

Не только присвоенная исполнителем роль становится принадлежностью психики героя, но и весь образ мыслей, **внутренняя речь**, содержание потока сознания с признаками раздвоения. Ярчайшим и редким примером может служить описание персонажного самочувствия Образцовой-Кармен в сцене Второго акта: «Когда я пою свою песенку, выходит Хозе, и вдруг я случайно разлила кувшин с вином, и я так вляпалась в это вино! И такая... красная рука... и у меня так ассоциативно: ага, думаю, – он меня убьет, наверное (то есть, я думала про себя тогда, не вдавая себя в чувства: я же, как актриса, знаю, что он меня убьет.) Это какое-то предзнаменование – это красное вино... И потом, когда я умерла в последнем акте, я упала и думала: надо же, какая глупость – умереть! Я такая молодая, это только начало моей жизни, и, думаю, – умереть... какая глупость, несуразица!.. То есть, я совершенно, абсолютно умерла!.. по-настоящему умерла! Лежу, думаю: “А умереть, оказывается, легко совсем!.. Как же это я так?! Умерла такая молодая! Так обидно!..”. И в это время я слышу какой-то шквал, какое-то море, прилив... а это – уже аплодисменты за занавесом. Я помню очень хорошо такие моменты моей *другой* жизни»<sup>1</sup>.

М. Максакова, по воспоминаниям А. Иванова, часто выступавшего с ней в качестве партнера, «никогда не отвлекалась в антрактах посторонними разговорами, как говорят, не «“выходила из образа”, подготавливая себя для следующих сцен»<sup>2</sup>. Одним из способов сохранения образного самочувствия является **внутренний монолог**. Чтобы сфокусировать и удержать энергию внимания-осознания в области средоточия виртуального сознания, полезно на фоне содержания роли импровизировать размышления, рассуждения от лица персонажа о происшедших и предстоящих событиях; Это может быть оправдание своего поступка и поступков других персонажей; это может быть поиск мотиваций своих и чужих неразумных, несправедливых действий, размышление о том, каким словами утешить себя или другого после пережитого конф-

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 19.



ликта, найти слова признания в любви или гневной отповеди и так далее. Любой эпизод произведения может стать поводом для переживания или осмысления сценической ситуации посредством проговаривания про себя некоего импровизированного текста.

Знакомые с шаляпинским методом, исполнители во время антрактов стремятся к сохранению достигнутого состояния перевоплощения и принимают ряд мер, чтобы поддержать стабилизационные процессы, обеспечивающие течение персонажного сознания. Известно, что в антрактах Ф.И. Шаляпин охранял в себе образный строй. В письме статиста Д.Н. Егорова есть строки о том, как перед спектаклем, загримированный боярином, он увидел в темном закоулке кулис «гигантского царя Бориса в золотом наряде с великолепным горбоносым лицом и черной бородой. (...) Он покашливал как лев, и жаловался собеседнику, что не в голосе...». Между действиями все было иначе: «Головой возвышаясь над пестрой публикой кулис, он вел себя как царь, гулял в гордом одиночестве по специально разостланному мягкому половику»<sup>1</sup>. Так Шаляпин концентрировал внимание на состоянии, чувстве, мыслях персонажа, усилием творческой воли препятствуя распаду динамических связей, организованных сознанием персонажа, «чувственного Я». Окружавшие его замечали, что тон Шаляпина-Годунова в разговоре был иным, нежели в другой роли, и потому с «царем» пристойнее было не заговаривать, тогда как с Дон-Кихотом, хотелось поговорить «за милую душу».

Однажды Константин Коровин, который ходил слушать Фёдора Ивановича лишь тогда, когда тот был раздражен или сердит, нашел его за кулисами. Шаляпин стоял в бармах. «Ну, знаешь ли, – сказал ему Коровин, – ты сегодня в ударе». «Сегодня, – ответил Шаляпин, – я почувствовал, что я в самом деле Борис. Ей Богу! Не с ума ли я сошел?». На это художник посоветовал своему другу сходить с ума почаще.<sup>2</sup> В данном случае состояние перевопло-

<sup>1</sup> Письмо к неустановленному лицу Егорова Д.Н. : Рукопись. – 28 ноября 1915 г.

– ГЦТМ. – Ф 303. – Ед. хр. 419-420. – С. 1.

<sup>2</sup> Коровин К.А. Жизнь и творчество : Письма. Документы. Воспоминания. – М. : Акад. художеств СССР, 1963. – С. 31.

щения предстало результатом работы освобожденного подсознания при крайней отчужденности «контролера» – личностного сознания певца. Структура сознания образа в приведенном примере столь самостоятельна и автономна, что объективировала себя посредством шаляпинского психофизического аппарата как полноценная личность; это обусловлено прочными динамическими связями, возникшими и стабилизировавшимися за время работы Ф.И. Шаляпина над ролью Годунова. Чтобы это было, заметил Коровин, «надо, чтобы знание и большой труд, ранее созданный, лежал там позади творчества, надо было раньше, ах, как много работать». Он выразился об искусстве Шаляпина, с каким артист творил образ Годунова: «Этого уже нельзя сделать, это надо быть...».<sup>1</sup>

Вспоминая свою работу над ролью Бориса Годунова, А.А. Эйзен заметил: «Такие роли, как Борис Годунов, вынашиваются очень долго и где-то в местах, совершенно не имеющих отношение к театру; ты не начинаешь играть ничего, но ты только чувствуешь: вот здесь Борис, наверное, сделал бы так... какими глазами он бы посмотрел туда-сюда: “Царевича ко мне! Оставьте нас. Уйдите все”. – Вот таким жестом, таким поворотом головы... Он знал, что такое правда на сцене и что такое «попадание в точку», в образ, когда сливается твое внутреннее состояние с состоянием образа в этот момент. Главное, я считаю, это когда происходит слияние».<sup>2</sup> Актеры считают такое состояние приметой создания «человеко-роли» – нового образования, вобравшего черты персонажа и личную заинтересованность исполнителя.<sup>3</sup>

Каким бы глубоким ни было погружение исполнителя в персонажное существование, крайне редки случаи самозабвения, потери актером личностных ориентиров. Когнитивная функция самосознания неизменно осуществляет контроль, обеспечивает самопамятование. В условиях сосуществования исполнителя и персонажа наблюдается предельная пластичность отношений и край-

<sup>1</sup> Коровин К.А. Жизнь и творчество. – С. 31.

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 10 октября 2005 г.

<sup>3</sup> Силантьева И.И., Клименко Ю.Г. Актер и его Alter Ego. – С. 272.

няя уступчивость границы. Такой феномен носит название **коэкзистенции**. При этом в психическом пространстве то доминирует личностное содержание, контролируя образ, то его оттесняет или даже подменяет образное содержание, – все определяет сила присутствия в образе. А. Налчаджян, опираясь в своих выводах на закономерность работы механизма интроспекции при раздвоении личности, предлагает допущение: «В этом состоянии сознание расщепляется на два относительно независимых потока, причем для восприятия каждого из них имеется отдельный Я-образ. Это означает, что, по-видимому, на базе единого подсознательного выделяются две личности на уровне сознания, для существования которых из подсознательной сферы избирательно актуализируются различные содержания»<sup>1</sup>.

Находя в себе признаки сосуществования двух личностей в условиях сценического перевоплощения, Е.В. Образцова называет двух абсолютно независимых героинь: «Есть две женщины, которые мне никак не покоряются, – это Кармен и Графиня в “Пиковой даме”. Я никогда не знаю, что будет на сцене. Амнерис – всегда Амнерис; Марина Мнишек – всегда Марина Мнишек; Любаша – всегда Любаша, и страстная, и жалкая, все у нее на грани каких-то безумств из-за необычайной любви к Григорию Грязному. В операх, где они действуют, – у меня все по своим местам расставлено, и ничего нового каждый раз я не могу найти. Конечно, только интерпретация образа с возрастом меняется. Но Графиня и Кармен – они совершенно вне власти. Иногда бывает, что мне хочется сделать одно, а в это время вдруг кто-то во мне вмешивается в процесс, и все делает по-другому. Я только смотрю и думаю: что это? Само собой делается!..»<sup>2</sup>.

Певица привела пример спонтанного самостийного поведения под воздействием логики и чувств ее непокорной героини, когда она и Пласидо Доминго пели в опере “Пиковая дама” (Лос-Анжелес): «Вдруг пришла мысль: вот я пою свои версальские песенки; потом, когда входит Герман, я его воспринимаю не как Германа, а

<sup>1</sup> Налчаджян А. Личность, психическая адаптация и творчество. – С. 119-120.

<sup>2</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

как очередного любовника, который ко мне пришел. И когда он о чем-то меня спрашивает, я кладу ему руку на плечо, и мы танцуем. Такой вальс звучит (напевает по-французски), и мы танцуем этот вальс... И только когда он много-много говорит, много вопросов задает, – я тут понимаю: я очнулась от воспоминаний и вернулась в эту эпоху. Но самое интересное произошло на одной из репетиций, когда мы стали делать эпизод с Доминго: я умираю, а он не понимает, что Графиня умерла. “Если когда-нибудь знали вы радость любви...”, – он опять хватается меня в объятия и танцует с мертвой Графиней, и я тихо оседаю в этом танце. И тогда он меня роняет на пол, понимая, что я уже – мертвая, потом хватается – хочет, чтобы я очнулась от смерти. Это родилось на оркестровой репетиции между нами двумя»<sup>1</sup>. Уникальность примера в том, что он показывает самостоятельность мышления и поведения сразу двух персонажей, и основанием этой полнокровной жизни в другой реальности выступает гармоничность мастерства и вдохновения исполнителей.

Энтелехией психологического перевоплощения певца-актера является особая театральность пения, фактурная образность голоса. Возможно, это качество шаляпинского голоса получило определение «игра тембров». И.И. Петров на опыте составил мнение, что персонажное мышление автоматически выражается в особенных характеристиках голоса: «Я мыслю как Годунов, и от этого рождаются новые краски в роли и в голосе»<sup>2</sup>. С.Я. Лемешев в воспоминаниях об А.В. Неждановой выделял ее искусство преобразования, выраженного в пении, как особенность творческой индивидуальности певицы: «До сих пор мы с удивлением и восхищением говорим о преобразении гиганта Шаляпина в худого, изможденного Дон-Кихота. Но ведь и крупная, высокая Нежданова превращалась в худенькую, тонкую Снегурочку – лесное дитя Мороза и Весны – или юную Джульетту, стоящую только на пороге отрочества. Для всего этого мало иметь лишь завораживающий голос, необходимо обладать еще точным ощущением теат-

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 2002 г.

рального образа. Помню, слушая Нежданову и Собинова в “Манон” Массне, мы, как истину, принимали слова, спетые Собиновым – де Грие: “Ее имя Манон. Ей – шестнадцать лет”. И мы свято верили, что Манон Неждановой действительно шестнадцать – так по-молодому звучал ее голос, так непосредственно и наивно пела она»<sup>1</sup>. И.И. Петров вспоминал особенно удовлетворивший его профессиональное чувство отзыв слушателя на одном из концертов: «Я спел двадцать пять произведений, и в каждом старался входить в ту или иную роль. Один слушатель подошел ко мне после концерта и сказал: “Вы нарисовали двадцать пять разных картин!”. Он уловил суть перевоплощения»<sup>2</sup>.

В продолжение темы во время беседы с Е.В. Образцовой автором данного исследования был задан вопрос, проявляют ли себя признаки перевоплощения в голосе и что именно в физиологической и психологической природе певца влияет на образные характеристики. Ответ был: «Это очень сложный вопрос. Возьмите любого художника: он может писать маслом или акварелью. Все зависит от художника, который видит “полотно музыки” и пишет определенной кистью и определенным цветом. Когда я прочитала, что Скрябин видел светомузыку, для меня это не было удивительно, потому что и для меня музыка тоже существует в цвете. И это окрашивание идет от моего настроения, от внутреннего созерцания. Вот я говорила, что две женщины не покорены мной, – они заставляют меня импровизировать: и Графиня, и Кармен все время разные, и окраска звука разная; оркестр одинаковый, музыка одинаковая, но мое состояние души все время разное, – и я по-разному окрашиваю звук. Меняются характеристики голоса: и тембр, и звучность... В них – сиюминутность ощущений. Голос – это как душа твоя, и вся душа входит в голос: и нежность, и страстность, и безумие, и жалость, и слезы, и тоска! Все, что присуще нам в жизни – все идет через голос»<sup>3</sup>.

По мнению Е.В. Назайкинского, во всех упомянутых случаях «срабатывает естественный супермеханизм биологического и

<sup>1</sup> Сергей Яковлевич Лемешев. – С. 117-118.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

<sup>3</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

личностного единства речи и пения. Все жанры речи – от шепота до крика, от иступленной мольбы до сдержанного интеллигентного высказывания, от магического заклинания до простодушного бытового говора – все они находят свои параллели в модусах пения...»<sup>1</sup>. Известно, что Н.А. Обухова приводила к гармоническому целому определенный композитором интонационный строй и вокально-сценический образ с характером звучания так, что окраска тембра менялась в зависимости от героини той или иной оперы<sup>2</sup>.

В связи с феноменом соответствия психической и физиологической «материи» голоса, внимания заслуживает и следующее высказывание Е.В. Назайкинского, в котором содержится объяснение замеченной автором исследования у студентов на занятиях в классе оперной подготовки зависимости чистоты интонирования от степени погружения в персонажное самочувствие: «...у каждой страсти свое лицо, у каждого амплуа, у каждой маски – присущие им целостности, предполагающие активизацию всех механизмов деятельности, включая и микрорегуляцию звуковедения»<sup>3</sup>. Следует отметить постоянство эффекта воздействия увлеченности персонажным состоянием на чистоту интонирования и свободу вокального самовыражения.

## **6. Приемы восстановления личностного самосознания исполнителя**

Процесс восстановления исходного, базисного сознания певца-актера и разрушения структуры сознания персонажа соответствует четвертой фазе, в завершение которой формирующие силы восстанавливают структуру самосознания, какой она была до вторжения содержания роли. Актеры называют это возвращением в привычный «уголок опыта». На вопрос, каково самочувствие пос-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 79-80.

<sup>2</sup> Обухова Надежда Андреевна. – С. 244.

<sup>3</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 79.

ле спектакля, И.П. Богачёва воскликнула: «О! Просто чудо! Сразу полное расслабление, радостное ощущение»<sup>1</sup>.

Наверное, именно привычка быть собой делает возвратный процесс более скорым, нежели перевоплощение в персонаж. И все же он измеряется не мгновениями, а минутами, даже часами. Длительность расставания с персонажем немало зависит от количества и скорости истаивания энергии, которой исполнитель напитал персонажное сознание. И.И. Петров подтверждал, что образ его долго «держит»: «Мысли, чувства очень долго остаются при мне. Ночь не спишь!»<sup>2</sup>. Немало способствует избавлению от присутствия «постороннего лица» ритуальность: знаменующие конец игры аплодисменты, разоблачение в гримерной, вторжение поклонников с цветами и поздравлениями, социальные контакты, домашняя обстановка, заботы будущего дня, вплоть до элементарного чувства голода.

Достойно сожаления, что малое число выдающихся певцов-актеров было и остается склонно к интроспекции, тем более – к фиксированным самонаблюдениям; бесценным материалом для будущих поколений исполнителей и исследований стали бы записи, отражающие закономерности и особенности протекания важнейшего из процессов. Наиболее пристально был наблюдаем и полнее других отражен феномен Шаляпина. После спектаклей состояние пребывания в образе покидало артиста не сразу. Критики, неоднократно наблюдавшие весь процесс творчества, видели, насколько остро Фёдор Иванович чувствовал в себе присутствие «постороннего» лица; он сливался с воображаемым героем и нес его в себе до того мгновения, пока не расставался с костюмом и, смыв грим, разглядывал в зеркале свое собственное лицо. Разоблачаясь, смывая с себя каждый раз одну из замечательных «картин», он «снял кожу» персонажа, постепенно расставался с его психологией и разрушал динамические связи, тем исторгая персонажное Я за порог личностного сознания. Л. Никулин наблюдал однажды, как к Шаляпину возвращалась его самость. Артист

---

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

«снимал грим Ерёмки, в зеркале все еще отражалось испитое, страшное лицо варнака, бродяги. По мере того, как исчезал этот образ и проявлялись мягкие, округлые черты артиста, менялся и самый тон его разговора... Когда исчез Ерёмка, когда снят был грим и вместо лохмотьев на статной фигуре Фёдора Ивановича оказался обычный костюм, исчез и грубоватый, немного разухабистый тон, а прощаясь с нами, Шалапин превратился в учтивого, приятнейшего хозяина, принявшего гостей не очень дружелюбно и сконфуженного этими обстоятельствами»<sup>1</sup>.

Без сомнения, малое число исполнителей принадлежит к типу абсолютных актеров, которые, как заметил Ф.А. Степун, владеют последней тайной искусства – внутреннего преображения. А.П. Ленский называл процесс изменения структуры сознания перерождением в другую личность, возможно, это более верный термин, нежели перевоплощение, – ведь плоть остается неизменной, а все изменения происходят с «невидимым и неслышимым» внутренним существом. Артисты, познавшие эту радость самотворчества, уверены, что перевоплощение связано с пребыванием в параллельной к реальному миру жизни, которая может быть даже более значимой, чем реальная, потому что с переходом в тот, параллельный мир связан процесс **изменения души**, и без духовной, душевной работы артиста, каким бы ни был природный дар, не может осуществиться перевоплощение.

По «ту сторону» реальности возникает феномен, который Ф. Степун назвал призраком: «...жизнь, творимая призраком – неизбежно призрачная жизнь, в сущности, не жизнь, но игра призрака в жизнь. Призрак, играющий в жизнь, и есть актер. Инсценируемая этим призраком жизнь и есть сцена, как явление внутреннего опыта, как некое специфическое переживание артистической души». Далее следует основополагающее для овладения проблемой перевоплощения замечание: «Это не значит, что она (артистическая душа, – прим. авт., И.С.) живет ложью, но значит только, что она призрачно живет душою, не допущенной ею

---

<sup>1</sup> Никулин Л. Фёдор Иванович Шалапин // Годы нашей жизни : Воспоминания и портреты. – М. : Московский рабочий, 1966. – С. 466-467.



в свою настоящую, первоначальную жизнь, что она инсценирует второй план своей жизни, расширяет свою жизнь на территории мечты...»<sup>1</sup>.

Завершая главу, посвященную наблюдениям этапов и признаков перевоплощения, следует подчеркнуть: раз порожденный, виртуальный мир способен долгое время оставаться самостийным, будучи вытесненным в затененное пространство психики до восстребования, ничем не напоминая о себе до тех пор, пока по уставке, хотению, ассоциативному или иному «манку» – некому условному, удобному сигналу образного свойства, своего рода коду доступа в определенный информационный объем психики – не будет вовлечен в свет сознания. В условиях относительной автономности виртуальный мир не пребывает в оцепенении, – наличие процессов бессознательного, не контролируемого сознанием мышления свидетельствует о его творческой самостоятельности, хотя относительно сознания, отождествляющего свое течение с током времени, виртуальный мир обтекаем временем, как Спящая Красавица. Более того, интенсивность бытия виртуальной реальности, обеспеченной мощной энергией бессознательного, во много раз превышает потенциал перерабатывающего реальный мир сознания. В связи со способностью кодировать информацию, плотность виртуальной реальности в десять раз больше константной.

Признаками успешного творческого результата можно считать определяемую исключительно условиями сценической жизни систему персонажных отношений, характер переживаний, особенности восприятия виртуальной реальности с позиций персонажа, точность и искренность поведенческих реакций на внешние – партнерские и иные воздействия. Тончайшими признаками пробудившегося к жизни персонажного сознания, объективирующего себя посредством психофизического аппарата исполнителя, в опере – певца-актера, мыслятся образно-смысловое интонирование, проистекающая из музыки действенность, исполненный смысла и эмоционально адекватный психологический жест.

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Природа актерской души. – С. 66–67.

Персонажное сознание становится предметом внимания в следующей, Второй части книги: персонаж исследуется с точки зрения вымышленной, но во всем подобной реально существующей личности. Такой подход к сценическому герою открывает перед исполнителем новые возможности познания его внутреннего мира, применения специальных приемов создания и присвоения содержания персонажного сознания, выявления музыкально-драматургических факторов, управляющих героем в условиях сценической реальности.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

### **МОДЕЛЬ ЛИЧНОСТИ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

#### **ГЛАВА I**

#### **ЛИЧНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ И ПЕРСОНАЖА В СВЕТЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО АНАЛИЗА**

##### **1. Реконструкция личности персонажа методом экзистенциального анализа**

Экзистенциальная психология, задолго до утверждения в официальном статусе науки, зародилась под ритуальной маской первобытного искусства. Даже в те времена, когда воцарялась рассудочность и торжествовал позитивизм, под его корой кипело мировоззрение, отвечавшее бытийной природе человека и наилучшим образом запечатляемое в искусстве. Духовная жизнь личности – негасимый свет, который пронизывает любое художественное произведение и веками хранит его живым.

Экзистенциализм, трактованный как уникальное изображение психологической ситуации современного западного человека, на самом деле историчен и интернационален, он обнаруживает себя через творческую мысль в разные эпохи, отмеченные психологическим кризисом. Являясь выражением основных параметров эмоционального и духовного склада человека, «здесь-бытие» было присуще ему задолго до конкретизации в словесной оболочке термина.

Центральная проблема экзистенциальной психологии – **личность и ее взаимоотношения с собой и миром** – составляет также существо и содержание театральной игры как художественно-образного преобразования действительности. Интерес к внут-

ренной жизни личности предметно объединяет психолога экзистенциального направления и создателя художественного произведения, в частности – певца-актера. Наряду с другими певцами-актерами, И. Богачёва подтвердила свое отношение к оперным героиням как личностям, во всем подобным реальным, а отнюдь не бесплотным схематическим образам; это значит, что каждый раз на сцену она выводит индивидуальность, созданную из продуманных мелочей неповторимость, в которой вдруг может проявиться то, что не написано ни драматургом, ни композитором, но рождено, исходя из самобытной логики мыслей и чувств персонажа как личности.<sup>1</sup>

Опыт преподавания автора книги в оперном классе показывает, что предложенный экзистенциальной психологией метод анализа личности во всей полноте и уникальности ее существования незаменим в работе над ролью, он дает положительные результаты в исследовании певцом личностного содержания персонажа с целью построения в собственном психическом пространстве объемного и сложного персонажного сознания. То, что Л. Бинсвангер назвал «экзистенциальным анализом», представляет собой синтез психоанализа, феноменологии и модифицированных экзистенциальных идей.<sup>2</sup> В работе над оперной ролью он может быть использован для реконструкции внутреннего мира переживаний и постижения логики мышления сценического героя при условии, что исполнитель придает виртуальной личности статус реальной.

Данный метод, согласно которому, подлинное бытие личности обнаруживается благодаря углублению ее в себя с целью выбрать не зависимый ни от чего внешнего «жизненный план», позволяет вывести на сцену действительно **индивидуальность** – главную ценность исполнительского искусства. При этом внешним относительно персонажа предстает самость исполнителя, который, руководствуясь принципом избирательности, обязан задать себе воп-

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Экзистенциальная психология : Экзистенция : Новое измерение психиатрии и психологии / Под ред. Р. Мэя, Э. Энджела, Г. Элленбергера. – М. : Апрель Пресс : ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 231-236, 308-332.

рос, какая доля его собственной экзистенции имеет право присутствовать в экзистенции персонажа.

Сценическое искусство предстает как экзистенция благодаря осуществлению исполнителем судьбы персонажа, которая, по замыслу драматурга, являет собой объективацию, как правило, ее кризисной точки. Оно является таковым, поскольку режиссер по отношению к исполнителю и оба – по отношению к персонажу осуществляют экзистенциальный анализ, исследуя его – «человека как такового» – личностное содержание в каждый миг сценического бытия и выражают его через себя.

Спектакль, в сущности, это история психической жизни персонажей, донесенная до зрителя артистами-«психоаналитиками» в меру понимания и профессиональных средств выразительности. При таком подходе к музыкальному, драматургическому материалу трудно переоценить самостоятельную потребность и способность артиста идти в глубину личностного содержания своего героя с помощью всех известных средств познания «чужого Я», в том числе «прояснения», «экзистенциального высветления»;<sup>1</sup> на языке профессионального театра это может означать использование всего арсенала средств, служащих объективации скрытого содержания личности персонажа.

Композитора и драматурга, режиссера и исполнителя объединяет необходимость интуитивно или сознательно владеть таким сложным предметом как человековедение, ибо точкой фокуса их творческого мышления неизменно является существование их собственное и человека как данности. Никогда не устареет та традиция, – настаивал Ф.И. Шаляпин, которая ставит во главу угла живую личность.<sup>2</sup> «Людям некуда обратиться, кроме как внутрь себя, к самости как фокусу ценностей», – констатирует А. Маслоу, наблюдая, что это происходит каждый раз как реакция на реалии внешнего мира, в частности – на «глобальное разрушение всех источников ценностей, лежащих вне индивида»<sup>3</sup>. Никогда

---

<sup>1</sup> Ролло Мэй. Истоки экзистенциального направления в психологии и его значение // Экзистенциальная психология. – С. 105-141.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М. : СТД, 1990. – С. 102.

<sup>3</sup> Экзистенциальная психология. – С. 43.

человек не был большей проблемой для себя, чем сейчас, – пишет Макс Шеллер. – У нас есть научная, философская и теологическая антропология, и они ничего не знают друг о друге. Следовательно, у нас больше нет сколько-нибудь ясного и последовательного представления о человеке. Растущее число отдельных наук, занимающихся изучением человека, только еще больше запутывают и затемняют дело, а вовсе не разъясняют концепцию человека»<sup>1</sup>. Актерское искусство ее «высветляет» и тем разделяет основные положения и принципы подхода гуманистических наук к изучению человека. Опираясь на них, главным объектом исследования в оперном, драматическом произведении необходимо считать личность персонажа как **уникальную целостную систему**, которая представляет собой не заданность и определенность, а предполагает в личности **«открытую возможность»** (Сартр) самоактуализации.

Каждый человек от природы в той или иной степени наделен потенциалом непрерывного саморазвития и самореализации. Природное качество саморазвития личности исполнителя лежит в основе непрестанного обновления роли, импровизационной потребности, смыслового уточнения и расширения содержания персонажного сознания. По аналогии при подходе к персонажу как личности для режиссера и исполнителя становится актуальной задача показа эволюции сознания персонажа, а следовательно – тщательная проработка драматургии персонажной судьбы, поиск качественно новых артистических оттенков ее сценического выражения. Пережив закономерный в любом драматическом, музыкальном произведении эволютивный конфликт, персонаж не может оставаться прежним, как не может не реагировать на изменения в сознании персонажа исполнитель.

Экзистенциальный анализ рассматривает жизнь как единый **процесс** становления и бытия человека. Сценическая жизнь – экстракт эмоционально-событийного содержания жизни реальной – получает привилегию быть рассматриваемой при том же условии; тогда исполнитель обязан показать **динамический образ**

---

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 125.

персонажа-личности. Несмотря на то, что спектакль сбывается лишь как фрагмент необыкновенно интенсивно проживаемой жизни, а исполнитель начинает и заканчивает свое персонажное бытие в строгих сценических пространственно-временных рамках, бытийную линию персонажа как личности было бы неправильным ограничивать ими. Осуществляя на сцене психическую жизнь своего героя, выражаемую в действиях, поступках, речи, исполнитель призван узнать (вообразить) и объективировать ее прошлое (истоки, формирующие факторы), и будущее (возможности и безнадежности самореализации), все, – что **могло бы** сбыться за рамками очевидного, непосредственно воспринимаемого и подразумеваемого зрителем, но при этом оказывающего влияние на настоящее.

В свете проблемы восприятия оперного персонажа как самодостаточной, самостийной личности, ценными для режиссера и исполнителя представляются следующие, комментируемые в основной тональности данной главы, положения: исполнитель и персонаж должны восприниматься и изучаться в их целостности и уникальности; познание исполнителем самого себя делает его в профессии непревзойденным знатоком собственных возможностей, диктующих гармонирующие с его натурой средства сценического самовыражения; всестороннее исследование личностного содержания персонажа позволит артисту сконденсировать в собственном реальном со-знании необходимые элементы для сотворения обособленного виртуального сознания и дальнейшего его расширения в русле персонажной логики, что исключит на сцене приблизительность в воплощении образа и обеспечит конкретность выражения, присущую лишь живому человеку в его неповторимости; личностная объемность персонажа делает удобным процесс перевоплощения исполнителя – смещения центра самоосознания на обустроенную «территорию мечты».

При создании психологического портрета того или иного персонажа, исполнитель, как любой художник, следует неосознанной необходимости сублимирования и сознательному стремлению быть понятым вполне и объективирует в персонажной личности немалую часть собственного личностного содержания. Творчество

берет на себя функцию исповедника. Реконструируя внутренний мир персонажа, исполнитель неназойливо исследует личность по всей субъект-объектной вертикали, использует различные способы ненасильственного проникновения в инкапсулированную сущность виртуального героя; при этом он руководствуется чаще всего врожденными механизмами постижения «другого», например – эмпатией и проекцией. Привлечение знаний из области экзистенциального анализа разумно ограничивает интуицию, обеспечивая режиссера и исполнителя неоченимыми правилами взаимодействия с личностью персонажа как реального человека.

## 2. Экзистенциальная природа исполнительского искусства

Экзистенциализм призывает к **сосредоточению на существовании личности**, акцентируя человеческое бытие в том виде, в котором оно «проявляется, становится».<sup>1</sup> Само слово «существование» происходит от корня ex-sistere, буквально означающего «появляться». Если в психологическом реалистическом театре исполнитель существует в условиях **проживания-переживания** каждого момента персонажного бытия, осуществляется экзистенциальный принцип «здесь и теперь». Так же и оперно-драматическое искусство, как особый способ человековедения, целеполагает воспроизведение рефлексий композитора и сотворенных им персонажей, находящихся в различных аспектах взаимоотношений «Я-и-мир» (Я-и-мир-внутри-меня, Я-и-мир-вне-меня, Я-в-мире); эмоция, некогда погруженная композитором в музыкальный материал, непосредственно воскресает – «появляется» в исполнительском акте оперного певца, побуждая его переживать ряд сиюминутных состояний, совершать разнообразные и непредугадываемые движения души внутри достаточно жестких рамок драматургической судьбы и сценических условностей. «Необходимо (...) в каждый отдельный момент сценической жизни образа найти и

---

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 13.



правдиво передать мельчайшие оттенки настроения, – писал Л.Ф. Савранский, партнер Н.А. Обуховой в опере “Царская невеста”. – Так, в первом действии, когда Любаша умоляет не оставлять ее, у меня – Грязного – невольно возникало чувство жалости к покинутой. Со скрытым смущением выслушивал я ее мольбы, они почти останавливали меня, я делал движение к ней, но последняя угроза: “Не погуби души моей, Григорий!”, сразу отталкивала гордого боярина, и я быстро уходил, не глядя на девушку. (...) Какое счастье: переживать эту трагедию любви и смерти в необузданном, горячем сердце...»<sup>1</sup>.

Для персонажа более, чем для исполнителя, справедлив сценический закон **настоящего**; если коротко сформулировать его, он гласит: настоящее – это неуловимый момент перехода будущего в прошедшее, не поддающееся осознанию мгновение теперь-существования в действительности некоего образа мира, который до этого существовал как возможность, а потом стал воспоминанием. Но этот короткий момент в сущности фикция. Из-за неуловимости и неосознаваемости этого мгновения восприятия, многие философы строили свои концепции об иллюзорности мира, психологи – об иллюзорности личности, доказывая, что настоящее – майя, его не существует, его можно осознать лишь как прошедшее.

Исходя из данной формулы, реальное исполнительское сознание, для которого все то, что экзистенциально осуществляется в персонажном сознании, составляет прошлое, известное и пережитое. Для виртуального сознания персонажа мир существует как иллюзия, для константного – как устойчивая память. Из этого следует разность временных параметров реального и виртуального сознаний, а разnodвижение их во времени наводит на мысль о бытовании их в разных временных измерениях. Это доказывает изменение кодов мозговой деятельности человека в обыденном состоянии и при занятиях творческой деятельностью. Линия константного сознания развивается по порядку сюжетной последова-

<sup>1</sup> Савранский Л.Ф. Н.А. Обухова // Надежда Андреевна Обухова : Воспоминания.

тельности явлений: прежде, теперь, после. В контексте данного исследования это бытийная линия исполнителя, осуществляющего судьбу персонажа. Линия виртуального сознания идет непредугаданно от мгновения к мгновению и проживает его в условиях: теперь, теперь, теперь. Она соответствует бытию персонажа.

В связи с этим стоит привести фрагмент беседы с П.И. Скусниченко, который в начале своей профессиональной деятельности получил опыт непредвзятости персонажного существования в роли Ленского: «Мы все знаем, кто такой Ленский и как он будет петь, допустим, предсмертную арию свою... Как-то раз один выдающийся дирижер на репетиции спросил меня: “Почему вы поете в этом месте так весело? Вы же понимаете, что вы погибнете?”. Я пояснил: “Я, Ленский? Извините, пожалуйста, я еще не знаю об этом. Может, я застрелю Онегина. Откуда мне знать, что я погибну?”. “Да тут же звучит лейтмотив, понимаете, лейтмотив смерти! Вот, уже идет смерть!”. И я ответил так: “Не я ведь слышу это предупреждение, это вы, дирижер, знаете конец оперы, это слышит публика, но – не я, Ленский. А я вот пою и думаю, что вдруг да блеснет солнышко и, может быть, Ольга, я еще буду с тобой!”»<sup>1</sup>.

Театр изначально выступает как архетипический образ универсальной психологии человечества, некая событийная **матрица**, постоянно наполняющаяся вечно-неизменными по смыслу и всегда обновленными по духу, «текучими» переживаниями. При условии подхода исполнителя к своему герою как человеку, полноценно существующему в виртуальной реальности, сценический **персонаж** неизбежно оказывается в кругу понятий экзистенциальной психологии. Основные воплощаемые в искусстве идеи соотносятся с ее ведущей проблематикой: время, жизнь и смерть, свобода, выбор и ответственность, общение, любовь и одиночество, поиск смысла существования. Эти же понятия неизменно сопряжены с перипетиями художественной драмы, представляющей собой архетипический «след» драмы человеческого бытия.

Как правило, существует ряд событий, общих для всех людей, всего человечества, – наследуя К.-Г. Юнгу, замечает Г. Оллпорт.

---

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

«Человек рождается от отца и матери, обычно начинается и воспитывается в любви. (...) Он обычно влюбляется и порождает новую жизнь. Он всегда умирает один. На протяжении всего пути он испытывает тревогу, страстные желания, боль и удовольствие»<sup>1</sup>. Не составляет исключения в этом отношении и оперный сюжет, какую оперу ни возьми, ибо основные проблемы столь же архетипичны, общечеловечны: матрицы сюжетов и характеров несут «Снегурочка» и «Богема», «Война и мир» и «Пиковая дама», «Травиата», «Орфей». Суть человека, его «экзистенция» связана с ним такими понятиями как страх, отчаяние, решимость, вина и другими, которые относятся к его бытийной структуре. Эти же понятия в драматургии соотносятся с основной движущей силой поступков и импульсами переразвития персонажной судьбы.

Драматургический материал, по сути, представляет собой результат авторского исследования трагических противоречий души, ее сложных, доходящих до противостояния, отношений с миром. С. Кьеркегор выделяет значимое для самоопределения личности состояние «**внутреннего бунта**», утверждая, что важнейшие сражения должны даваться на полях внутренней жизни,<sup>2</sup> эта формула – основа всякой драматургии и прерогатива персонажей, ведь именно объективация внутренней борьбы в ее кризисной фазе – сложнейшая задача исполнителя в сценическом искусстве. Исполнитель по отношению к персонажу осуществляет экзистенциальный анализ, исследуя его – «человека как такового» – личностное содержание в **каждый миг** сценического бытия и транслируя его зрителю.

Века наследуют тех героев, которые являют выдающийся пример жизни в согласии с миром или в противостоянии ему. Рождение таких героев художественных произведений обусловлено высокой степенью открытости миру их создателей – непрямого условия творчества и самотворчества, сколь болезненным ни было бы участие мира в эволюции личности творца. Понятие «мир» распространяется и на партнера, и на материал искусства, во вза-

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 76.

<sup>2</sup> Великие мыслители Запада / Ян Мак-Грил. – М. : Крон-Пресс, 1988. – С. 535.

имоотношения с которым вступает исполнитель, будь то музыкальное произведение, сценический характер или личностное содержание персонажа. Как условие самодвижения и залог психологического преобразования, исполнитель вынужденно-желанно принимает вторжение в личностное пространство «нового мира» – новой роли, музыкального образа – зародышей потенциального персонажного сознания.

Исполнитель, возможно, более чем любой человек, открыт миру, и **переживания** им мира и себя в мире с точки зрения экзистенциализма – его главная психологическая реальность, насущная необходимость. Недаром поэзия, драма и музыка преимущественно служат средством запечатления духовно-эмоциональной жизни человека, – ничто так не занимает его как собственные переживания; и ничто так не интересно зрителю, как видеть свое отражение в зеркалах чужих – персонажных характеров и взаимоотношений.

Артист с особой остротой строит свои отношения с миром персонажа, энергично осуществляет проекцию собственной психической реальности в персонажно-исполнительскую вселенную и тем открывается миру через виртуального посредника либо присваивает и затем транслирует зрителю разгаданное им содержание персонажного сознания.

Одним из ведущих экзистенциалов выступает **выбор**. Право выбора одинаково справедливо для режиссера, исполнителя и персонажа, однако степени свободы убывают в означенном порядке: более всех свободен в работе с материалом режиссер, который привносит организующую идею, вырабатывает концептуальную вертикаль спектакля, ваяет его многообразную форму. Исполнитель, особенно музыкант, более детерминирован, в основном проясняя творческую свободу в выборе интонационно-смысловой интерпретации заданного композитором, драматургом, режиссером текста.

Персонаж был бы полностью подневолен своим сотворцам-иерархам, если бы исполнительская свобода не распространялась на него: вся прелесть в том, что виртуальное сознание персонажа может перерасти пределы исполнительского за счет интериориза-

ции все новых содержаний, как собирательное, многосмысловое. И выбор осуществляется на тончайшем уровне избирательности смыслов, обеспечивая неповторимость исполнения.

Пространственно-временной континуум преисполнен смыслами, и творческий человек, выступая «медиумом», постигает его благодаря присущим сознанию «фильтрам» (знаниям, установкам и пр.), и выступает посредником, раскрывающим смысл произведения искусства. Артист не может не быть **интерпретатором** в большей или меньшей степени, так как, центробежная сила его личности концептуально-избирательно стягивает рассеянные в его психической вселенной смыслы в систему, уникальную настолько, насколько неповторим каждый человек.

Ни в каком другом искусстве так не очевидна предметная интерпретация ощущений как в музыкально-драматическом, певческом: исполнитель посредством индивидуальных приспособлений психофизического аппарата объективирует содержание персонажного – воображаемого сознания. В каком-то пространстве смыслового континуума отчасти самостийное сознание персонажа, зашифрованное композитором, поэтом, драматургом, соприкасается и взаимодействует с сознанием исполнителя, образуя общее смысловое поле. Персонаж, признанный исполнителем во всем подобным реальной личности, неизбежно принимает на себя центрирующую функцию «носителя смыслов» (В. Налимов).

Чем конкретнее исполнительское сознание будет сосредоточено на смысловых содержаниях личности персонажа, чем больше интенциональных актов будет осуществлено в сфере интересов сценического героя, чем больше характеризующих его личность предметов окажется в фокусе интенционального луча, тем совершеннее будет итог формирования персонажного сознания и щедрее богатство его смысловых содержаний, тем полнее будет осуществляться посредством исполнителя **персонажная экзистенция** – энтелехия перевоплощения. При этом режиссер и исполнитель – носители собственных смысловых систем, неизбежно и органично выступают интерпретаторами в избранном ими концептуальном ключе образа.

### 3. Реализация потенциала личности исполнителя в содержании персонажного сознания

Одной из особенностей актерского сознания выступает способность вмещать в себя все актуализированные в работе над ролью личности персонажей, им же сотворенные в результате свободного общения с миром (в том числе с другой личностью) сознания сыгранных на сцене персонажей. Это свойство «многодушной» личности – быть собой и другим одновременно – примиряет феноменологию и экзистенциальный анализ, так как при единстве внутреннего мира переживаний индивида в нем могут уживаться два и более, иногда «конфликтующих», сознания персонажей. И чем ярче этот «межличностный» конфликт, тем напряженнее драма персонажной судьбы.

Концепция личности, способной обратимо дробиться на множество дискретных личностей, находит подтверждение в вековой театральной практике. На сцене осуществляется столь насущная в экзистенциальном анализе способность человека видеть себя в **многообразии возможностей**. Искусство перевоплощения делает его личность одновременно действительно существующей и потенциально возможной в условиях реализации мечтаемых «Я». При этом возможности, осуществляемые в виде персонажных судеб, будут иметь характер «определенности и заданности» (П. Сартр), в отличие от спонтанного сознания исполнителя. Так устанавливается соотносимость бесконечно открытого сознания исполнителя и конечного сознания персонажа. Это справедливо для взаимоотношений автора и героя в литературе.

В театре же воплощается важный для экзистенциализма принцип уникальности несводимого к общим схемам личного опыта конкретного человека, каковым выступает не только исполнитель, но и персонаж, чье сознание создано исполнителем и лишь благодаря ему может так же бесконечно пересоздаваться, обретать присущую реальной личности спонтанность. Пользуясь терминологией Р. Мэя, такое «бытие» персонажа «должно быть определено как *индивидуально уникальный паттерн возможностей*»<sup>1</sup>, исходящий из уникального паттерна отдельной личности.

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 19.

Г. Элленбергер акцентирует понятие **идентичности** и особенно «переживания идентичности» как неперемennого условия человеческой природы; в актерском и исполнительском искусстве способность эта превращается в **потребность** «некоторое время не быть собой» (Шалапин). **Умение пережить персонажное бытие как собственную идентичность – глубинная основа перевоплощения.** Идеальным объектом идентификации для исполнителя является личность персонажа, вселенная его сознания, достигнуть пределов которой невозможно, как нельзя настичь собственную впереди бегущую тень: каждое привносимое, кажущееся новым содержание, отдаляет исполнителя от персонажа – «идеального Я», так как каждый новый «миро-проект» неизменно будет творением его собственной всегда расширяющейся в этом акте психической вселенной.

Превращение **потенциала** в действительность (на языке искусства это реализация призвания) экзистенциальный анализ рассматривает как наиважнейшую задачу человека; но одновременно это – главная режиссерская и исполнительская задача каждой постановки и каждой роли. Осуществление личностного потенциала является центральной динамической потребностью жизни, особенно – творческой, постоянно увлекающей артиста в глубину собственного «Я», побуждающей исчерпывающе высказываться языком произведения, устами персонажа и стремиться при этом быть понятым современниками. «*Dasein*» («там-бытие») свершается в нем с учетом скрытого потенциала и перспективы стать тем, кем он является в своей сути. С этой точки зрения исполнитель выступает существом самотворящим, а его сознание – носитель смыслов – бесконечно пересоздающим себя особым «текстом». Замечено, что блокировка этой фундаментальной потребности – прожить свои «потенциалы» – ведет к неврозам. В благоприятном случае персонажное сознание выступает в сценическом акте творчества по отношению к исполнительскому сознанию **осуществленной возможностью**, компенсирующим моментом совершенного и подлинного, идеального бытия «здесь и сейчас» в познаваемой реальности.

Чрезвычайно важным для исполнителя, сотворяющего личность персонажа, является экзистенциальное условие, что личность мож-

но понять и раскрыть только на ее пути к будущему; поэтому исполнитель избирает **будущее** время темпоральным модусом своего героя, демонстрируя **эволюцию** его сознания. Это позволяет проследить процесс становления, развития и свершения мыслительной и духовно-душевной жизни персонажа подобный тому, в котором композитор развивает музыкальную тему, постепенно раскрывая ее потенциал. Условие в полной мере справедливо и для самого исполнителя, всегда находящегося, в динамическом процессе самоактуализации, самоисследования, самосозидания. «Мы можем понять другое человеческое существо только по тому, к чему оно движется, как мы это видим, чем оно становится. Мы можем знать самих себя только как проекцию наших *potentia* в действии», – размышляет Р. Мэй,<sup>1</sup> и его мысль предназначена исполнителю, перед которым стоит проблема понимания персонажа как личности, и ее решение осуществимо в рамках экзистенциального анализа.

#### 4. Эволюция сознания исполнителя в условиях межличностного общения с персонажем

Экзистенциальная психология пополняет профессиональный словарь певца-актера понятием «**встреча**». Под встречей подразумевается «**решающее внутреннее переживание**»<sup>2</sup>, которое имеет значение не только для субъекта, но и объекта творчества, так как исполнительское Я в условиях игры сосуществует с виртуальным Я героя. В персонажно-исполнительских отношениях наблюдаемого раздвоения, при условии восприятия персонажа в качестве самоценной личности, такая встреча может осуществиться как полноценное межличностное переживание, одинаково обогащающее психическую жизнь и персонажа, и исполнителя. Встреча певца-актера с новым, неожиданным материалом творчества (оперной партией, произведением камерного жанра) может разре-

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 146.

<sup>2</sup> Там же. – С. 230.



шиться в открытие себя-нового, воспитать иной способ мышления и самовыражения, скорректировать мировоззрение, повлиять на весь строй личности. Значительные перемены могут произойти в самом материале творчества (музыкальное произведение, оперный персонаж) при «встрече» с незаурядной личностью, выдающимся исполнителем, интерпретатором, который осуществит «переживание» и вследствие него – обновление объекта творчества.

Одним из важнейших для искусства положений экзистенциального анализа является следующее, сформулированное Г. Элленбергером: встреча работает с новизной. «Если личность субъекта меняется, то это не значит, что он копирует модель. Это означает, что модель служит катализатором, в чьем присутствии человек приходит к осознанию своих лучших скрытых способностей...»<sup>1</sup>. Если этот принцип осуществляется коллективом исполнителей спектакля, в частности – оперного, то оперный спектакль как «звучащая жизнь», в целом обнаруживает свою экзистенциальную природу, и судьба музейного экспоната ему не грозит.

Экзистенциализм, недаром названный философией кризиса, породивший эстетику кризиса, рожденный и востребованный в кризисные эпохи, проблему личности и ее отношения к миру, другим людям и Богу, окрашивает ее в **трагические** и пессимистические тона, что провоцирует в драматургии, особенно музыкальной, высочайшую эмоциональность, острый конфликт, сильные характеры, яркие чувства. Эмоциональность музыкального исполнения в высшей степени зависит от глубины саморефлексии, ориентации художника на трагедию жизненных кризисов, от понимания, что только запредельная эмоция трагического, рожденная особой остроты конфликтом способна вызвать катарсическое переживание. Напротив, демифологизация сознания ведет к омассовлению художественного сознания и гасит чувственную напряженность бытия. Поэтому столь остро стоит проблема создания и признания современной оперы. Кризисное состояние, неизменно присущее творческой личности, всегда находящейся в процессе становления, прорывается в художественном творчестве, разрешается в произведении искусства.

---

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 230-231.

Согласно учению К. Ясперса, лишь высокое искусство может быть соразмерным человеку, ибо только в нем человек предстает в «**пограничной ситуации**», отождествляемой со страданием, «перед последним вопросом»; подлинный смысл бытия открывается ему только в периоды глубочайших потрясений,<sup>1</sup> и поэтому узлы бытия должны быть тщательно выявлены в любом произведении его исполнителями и интерпретаторами. Пограничная ситуация осуществляется в двух художественных планах – исполнительском и персонажном; для исполнителя она связана с психологическим перевоплощением: каждый раз «умирая» в персонаже – освобождаясь от довлеющего самосознания и выходя в сферу персонажного сознания, он обретает себя-другого. Для персонажа ситуация, хотя и заведомо подготовленная всем ходом драмы, сбывается как спонтанная необходимость выбора, поступок с необратимыми последствиями, конфликт с последующим катарсическим разрешением, неожиданное острое осознание конечности бытия. К этим экзистенциалам следует добавить декларируемые М. Хайдеггером **ответственность** за открытое будущее и мужество перед новыми обстоятельствами. И персонаж, и исполнитель, и художник, оказавшись в пограничной ситуации – находясь на пике бытия, оказываются захвачены **подлинностью** бытия, которая неизвестна заурядной повседневности поглощенного миром человека.

С. Кьеркегор с позиций экзистенциализма объявляет, что жизнь внутреннего «Я» не поддается полному внешнему выражению.<sup>2</sup> В связи с этим следует напомнить, что любое произведение искусства является в той или иной мере объективацией внутренних содержаний личности, и искусство – оболочка, на которой проступают ее тайные «письмена». Между существованием и сценическим искусством утверждается знак тождества. Ведь в искусстве, даже если это сотворенное из тончайшей психической материи сознание персонажа, или рефлексирующие отношения сценичес-

<sup>1</sup> Ясперс Карл // Эстетика : Словарь / А.А. Беляев, Л.И. Новикова, В.И. Толстых. – М. : Политиздат, 1989. – С.434-435.

<sup>2</sup> Великие мыслители Запада. – С. 532.

ких партнеров, – нет случайного, но есть вариативная свобода решений характера. В творческом акте человек воистину свободен в выборе решения. Казалось бы, единственная плата – ответственность за совершенное. Но главным условием такой обнаженности собственной экзистенции творческой личности является **психологическая маска**. Как сказал Шекспир устами Меркуцио, «пусть маска и краснеет»: обретая себя как экзистенцию в персонаже, переживая собой его бытие, исполнитель обретает и свободу от себя. Персонаж же, не обремененный знанием о зависимости исполнителя, «свободно» формирует себя каждым своим действием и поступком.

В контексте эстетики трагического бытуют такие экзистенциальные понятия как вина и долг, время, свобода, тревога, конфликт, существование, бытие, выбор. **Выбор** чрезвычайно важен, ибо самость – «проект» создается непрерывным выбором самой личности. Трагический герой, делая свой выбор, как правило, гибнет в борьбе с неодолимыми силами или в неразрешимости внутреннего конфликта. Именно конечность его бытия, «призвав бытие к подлинности», делает бесценным каждый миг его жизни, осуществляющийся как экзистенция. Для режиссера и исполнителя особенно важен выбор в истолковании авторского замысла гибели героя, потому что этому дает основание экзистенциальная психология: способ, которым он уходит в вечность, с особой ясностью показывает то, как он жил, обнаруживает истинный смысл его жизни.

Поскольку в сценическом пространстве-времени единственной реальностью является экзистенция персонажа («там-бытия»), а не исполнителя, то вступает в права формула С. Кьеркегора, что **только то мышление, которое исходит из экзистенции и питается ею, может быть подлинным, то есть экзистенциальным.**<sup>1</sup> Это, по сути, формула психологического перевоплощения, и значение ее для артиста трудно переоценить. Повторимся: корень слова «экзистенция» означает «выделяться, возникать, появляться»; принцип экзистенциальной психологии – исследовать

---

<sup>1</sup> Эстетика : Словарь. – С. 171.

человека в его становлении; восприятие и понимание человека приближаются к истинным, если он предстает как процесс, пересоздающий себя текст-сознание, которому вообще не свойственна статика. При таком подходе к исполнительскому, актерскому искусству, во избежание копирования образцов и воспроизведения штампов, утверждается экзистенциальность самой его природы: она царит в предполагаемых обстоятельствах места, времени и действия «здесь и сейчас», а значит, предъявляет исполнителю требование **непосредственного проживания-переживания каждого мгновения сценического «здесь-бытия» в потоке персонажного сознания.**

## **5. Объективация экзистенций исполнителя и персонажа посредством перевоплощения**

Экзистенциальный анализ акцентирует полную изолированность индивида от «другого», утверждая, что существует тайна отношений между одиночествами через интуицию и эмпатию, любовь и альтруизм, идентификацию с другими и общую гармонию. Отношения между исполнителем и персонажем (композитор в определенной мере также является персонажем своего сочинения) строятся как раз по принципу использования перечисленных качеств и состояний; при этом актер должен задуматься, в какой степени содержание его личностного сознания нужно персонажу.

Искусство актерского перевоплощения преодолевает извечное философское разделение мира на субъект и объект, игнорируя привычное противостояние иррационального и рационального мышления. Хайдеггер видит в экзистенции нерасчлененную целостность субъекта и объекта, недоступную ни рассудочно-научному, ни спекулятивному мышлению, но лишь непосредственно раскрывающемуся человеку через его личное существование. Психология связывает такую двойственность со взаимодействием двух потоков единого сознания. Так что феномен одновременного функционирования двух Я имеет под собой психофизиологическое основание. Персонаж, как и любое художественное произведение,

по отношению к исполнителю выступает трансцендентным бытием. Сценически это выражается в феномене раздвоения сознания при контроле «со стороны», способности исполнителя отстраниться от «себя-другого».

Экзистенциальный анализ мог бы отдать на службу искусству понятие «**экзистенциальных модусов**» (Бинсвангер), подразумеваемая измерение «дазайн», соответствующее миру других людей.<sup>1</sup> В исполнительском искусстве допустимо предложить понятие «множественного модуса» для характеристики отношений между исполнителем и персонажами, а артистизм расценивать как особый **модус трансцендентности**, который позволяет модифицировать сущностную структуру исполнителя в трансцендентную структуру персонажа.

Трансценденция в другого с целью создания себя-другого ради объективации его скрытой сущности предполагает **реконструкцию субъективного мира персонажа**, и интенционального акта для этого недостаточно. Незаменимым приемом становится экзистенциальный анализ. Благодаря ему удастся, констатирует Т. Эллиенбергер, – «понять тот конкретный мир переживаний, на который указывают эти переживания, понять как этот мир формируется и как распадается»<sup>2</sup>. В экзистенциальном анализе может быть обретен способ **понимания** человеческого существования, если обойти при этом главное препятствие к пониманию – чрезмерный акцент на технике. Неверно, если понимание следует за техникой, наоборот – **техника, если она профессионально удовлетворительна, следует за пониманием**, – настаивают психологи. Исходя из этого, ведущая цель режиссера, исполнителя – понять персонаж как существо и бытие в мире, а все технические вопросы, если драматургический, вокальный материал подготовлен и не служит помехой самовыражению, подчинить этому пониманию.

По сути, актер в отношении персонажа или режиссер в отношении их обоих выступает экзистенциальным аналитиком, – существом, которое, отстранив собственное «Я», создает посредничес-

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 233.

<sup>2</sup> Экзистенциальная психология. – С. 236.

кое психологическое поле и вступает в него на условиях понимания и переживания бытия «другого». Экзистенциальный анализ представляет собой синтез психоанализа, феноменологии и «экзистенциальных идей, модифицированных новым взглядом. Это реконструкция внутреннего мира переживаний», – формулирует Элленбергер.<sup>1</sup> Для исполнителя, помимо этого – реконструкция личностного содержания персонажа.

Для осуществления с персонажем «бытия-в-мире» идеальный исполнитель вступает с ним в многоуровневое общение, которое включает не только драматургический текст (слово), музыкальный текст (партитуру), но предполагаемые со стороны виртуального «партнера» мимику, жесты, действия, мотивы, поступки – все, что способно объективировать содержание его личности. Переживание коммуникаций партнера, в данном контексте – персонажа на множестве уровней экзистенциальный анализ называет **присутствием**. Высокое условие полноты человеческого присутствия в «другом» осуществляется лишь при подлинном общении одной экзистенции с другой, настаивает Л. Бингсвангер.<sup>2</sup> Но сколь редко можно в искусстве наслаждаться в условиях предельной обоюдной открытости общением двух экзистенций – исполнителя и персонажа!

Чтобы обрести дар понимания, исполнитель должен стать частью **поля отношений** персонажа. Представленная в либретто система персонажных связей дает богатейший материал для реконструкции архитектоники личности сценического героя, выявляя его взаимоотношения с другими персонажами, на место которых исполнитель попеременно вынужден становится, чтобы наравных присутствовать и действовать в поле отношений. «Мир – это прежде всего структура значимых отношений, в которых участвует человек и в создании которых он принимает участие, – пишет Мэй. – осознать чей-то мир означает в то же самое время и создавать его (...) он включает в себя все те возможности, которые открываются перед человеком»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Экзистенциальная психология. – С. 231-232.

<sup>2</sup> Там же. – С. 189.

<sup>3</sup> Там же. – С. 166.

Экзистенциальный анализ может предложить исполнителю действенное средство понимания персонажа: вступать в виртуальные отношения с ним так, как будто это начало реальных личностных отношений. Лучший способ понимания бытия другого человека заключается в том, чтобы субъект оказался в его мировоззрении и стал способным **ценностно увидеть мир глазами персонажа**. Этот прием в высшей степени служит перевоплощению, вследствие которого исполнитель живет логикой персонажа, питает своими эмоциями его чувственную жизнь, рефлексировывает с его позиций. В поле понимания встречаются два «бытия-в-собственном-мире». Посредством этого акта будет неизбежно выявляться и экзистенция самого исполнителя, осуществляясь для слушателя или зрителя как акт понимания. Многочисленные интерпретации ролей и музыкальных образов – это закономерное стремление исполнителя заново открывать оперного героя, драматурга, композитора как человека «существующего-в-мире», попутно открывая себя. Это – залог долгой жизни произведений и неизменного интереса к исполнителю.

М. Хайдеггер предлагает понять человека, исследуя поэзию и искусство. Бытие является миру через знаковую систему, также выступающую «хранителем бытия». Поэтому от режиссера и исполнителя в первую очередь требуется пристальное внимание к использованному композитором оригинальному языку произведения и к транскрипциям его – формам искусства. Ибо отблески личности персонажа мы ищем запечатленными посредством интонационной, вербальной, вокальной, оркестровой, пластической, смысловой выразительности. Язык сцены – это многосложная система коммуникативных знаков, коими исполнитель как бытие общается с миром, осуществляя трансценденцию.

Искусство психологического перевоплощения преодолевает одно из важнейших определений экзистенции – ее необъективируемость! Наблюдая в условиях сценического раздвоения и контроля за собой-другим – персонажем, исполнитель, по сути, узнает часть обычно ненаблюдаемого им собственного психического содержания. Так осуществляется самоузнавание, а попытка проникнуть в глубину сокрытого, согласно герменевтике, неизбежно является актом истолкования. Значит, **интерпретативная при-**

рода артистизма не противоречит пониманию как инструменту экзистенциального анализа, и эта формула обратима.

По мнению автора, понятие «**сценическая экзистенция**» в исполнительском искусстве могло бы претендовать на внимание как специальный термин, содержать установку на определенный способ сценического существования исполнителя, означать особый **модус персонажного бытия**, специальный прием его достижения. Понятие выражает метод работы над сценическим образом, сопредельный пресловутой технике сцены, но претендующий на право доминировать, так как движущая сила его более естественна, архетипична: это интерес к пониманию структуры человеческого бытия и его переживаний, которые предшествовали изобретению психотехник, их вызывающих.

## 6. Иллюзорность личности исполнителя и персонажа как основа перевоплощения

Экзистенциализм предложил новый взгляд на природу личности. В. Налимов, обобщая точки зрения, предложил утвердиться в том, что «личность – это не столько устойчивое состояние, сколько *процесс*»<sup>1</sup>. Процесс складывается из мгновений, протекающих через воспринимающее Я из будущего в прошлое; пока входящее мгновение готовится стать настоящим, едва осознанное, оно уже становится прошлым. Из факта неуловимости сознанием мгновений настоящего, определяющим личность (Я есмь), следует, что она в это мгновение **иллюзорна** и может осуществиться лишь в своем прошлом или состояться в будущем. Все это в полной мере относится и к параллельно существующей личности персонажа. Ряд последовательно сливающихся «теперь-мгновений» сценического бытия персонажа позволяет рассматривать его личность, творимую на глазах у зрителей, как **процесс**.

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания : Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М. : «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – С. 185.



Но одновременно, согласно Налимову, личность – это **спонтанность**; каждое воспринимаемое мгновение, в силу неповторимого «здесь-и-теперь-сочетания» самых разнообразных запечатленных элементов мира, уносимое потоком сознания, придает ему неповторимость. Данное свойство подтверждает экзистенциальную природу носителя сознания – личности. «Целостность личности как она представлена в самосознании – это не наличное, исполненное, но, наоборот, “...вечно предстоящее единство”, – констатирует Ф. Василюк, развивая мысль М. Бахтина о том, что единство и дано и не дано человеку, оно непрестанно завоевывается им на острие его активности. – Целостность личности одновременно и дана и не дана ей примерно так же, как дано и не дано художнику задуманное произведение; целостность личности – это как бы замысел человека о себе, о своей жизни»<sup>1</sup>.

Именно в «трещине» сознания под названием «настоящее», и осуществляется самотворчество в условиях, когда личность открыта вселенской потенциальности, резонирует с миром; в этой точке экзистенция исполнителя соединяется с экзистенцией персонажа. В контексте исследования свойств личности, проявляющих себя в феномене перевоплощения, ее способность быть иллюзорной, «несхватываемой», оказывается сущностной, наиглавнейшей; это свойство, обусловленное полиперсональной природой исполнительского сознания, дает основание ввести для обозначения специфического состояния актера, перевоплощающегося в тот или иной персонаж, термин **«блуждающая личность»**, соотносимый с принятым в психологии понятием «субличность».

Не менее важным оказывается подход к исполнительскому сознанию как тексту. В. Налимов обосновал такой подход к личности: «...личность – это текст, способный самоинтерпретировать самого себя в соответствии с новой ситуацией. (...) Этот текст еще и способен к самообогащению, к тому, чтобы стать многомерным. Этот текст способен к агрегированию себя в единое с другими текстами. Так личность выступает перед нами в своей

---

<sup>1</sup> Василюк Ф. Психология переживания : Анализ преодоления критических ситуаций. – М. : МГУ, 1984. – С. 138.

многогранности и ускользает от нас за этими гранями. (...) Она иллюзорна не только так, как иллюзорен всякий поддающийся множеству интерпретаций текст. Она более иллюзорна, чем всякий текст, так как это есть самочитаемый текст – текст, способный самоизменять себя»<sup>1</sup>.

Опираясь на свойства текста-сознания, следует рассматривать его в качестве основного, в связи с принадлежностью носителю – артисту. Вместе с тем, на разных этапах работы над ролью, текст-сознание исполнителя не только самообогащается «встречей» с параллельным текстом-сознанием персонажа: в него интериоризируются тексты драматурга, поэта, композитора, по сути, представляющие собой запечатленные в знаках тексты-сознания авторов (первичное восприятие текста) и их персонажей (вторичное восприятие текста) как виртуальных производных полиперсонального сознания.

Таким образом, с учетом внедрения в основной текст множества элементов чужих текстов-сознаний, носителями которых выступают режиссер, дирижер, книги, беседы, звукозаписи и прочая, в результате возникает некий Гипертекст, который принимается за текст-сознание личности персонажа. Данная Гиперличность обладает теми же свойствами, в том числе иллюзорностью, текучестью, способностью к самоизменению и взаимообогащению текста в единении с текстом исполнителя. Недаром актеры говорят, что растут в периоды между ролями, когда сознание, получив огромный энергоинформационный заряд в виде роли, долго поглощает его, адаптируя к нему личность исполнителя, и глубинные структуры психики трудятся даже во сне, даже тогда, когда спектакль снят или наступило время новой роли.

Артист острее других профессионально призванных, склонен понимать, что Я в своем осуществлении – многовариантно, и, следуя из этого, представление о человеческом Я иллюзорно; человек постоянно оценивает вероятные последствия различных событий в своей жизни. При всей определенности персонажной судьбы, допускается вероятность и в ней, правда, вынесенная за

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. – С. 204.

рамки сюжета. Границы музыкального языка персонажа определяют границы его мира. В этих границах автор творит своего героя, исполнитель – свой сценический персонаж, следуя принципу вероятности.

То, что пишет М. Бахтин о литературном творчестве, в полной мере может быть отнесено и к творцу сценического персонажа: «...автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится про[щивать]ся к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое необходимое целое»<sup>1</sup>.

Для достижения целостности, завершенности сценического образа героя необходимо упорядочение компонент личности его как носителя смыслов; исполнителю целесообразно прибегнуть за этим к **архитектонике** (Бахтин), трактуя ее как «воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое», возможное только вокруг данного человека-героя.<sup>2</sup> Если личность персонажа определена авторами как заданность (драматург, композитор осуществляют вероятностное задание смысла текста-сознания персонажа), то личность исполнителя развивается как данность по **вероятностной** модели бытия. Вероятность корректируется установками «на себя», центрирующими смыслы. **Личность выступает носителем определенно, индивидуального смыслового комплекса.**

Для овладения искусством перевоплощения важно задержать внимание на **смысловой** природе личности: личность владеет

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / С.Г. Бочаров. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 33.

<sup>2</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. – С. 10.

исчислением смыслов. В соответствии с представлениями герменевтики, личность, в частности, исполнителя – прежде всего, генератор и преобразователь смыслов; тогда личность персонажа предстает носителем генерированных и преобразованных смыслов, а **процесс перевоплощения обуславливается перегруппировкой или созданием нового комплекса смыслов, согласно установке, центрирующей их на личности персонажа.**

Исходя из полиперсональной природы артистического сознания, наличие множества потенциальных смысловых комплексов, регулируемых установками, при условии динамичной психики обеспечивает импровизационность и интерпретативность самовыражения исполнителя. При этом личность исполнителя открыта на встречу порожденным ею смыслам, теперь уже обособленным в личности персонажа и узнает в ней свои черты. Так преодолевается декларируемая психологией необъективируемость человеческой экзистенции. Творец оказывается «лицом к лицу» с собой-другим. «Трудности в понимании природы личности очевидны, – констатирует В. Налимов. – Человеку нужно понять самого себя. Средствами сознания необходимо осознать само сознание. Для этого необходимо выйти за границы самого себя – посмотреть на себя со стороны»<sup>1</sup>. Эту необходимость удовлетворяет перевоплощение в персонаж, в котором, повторим, объективирована часть личности его автора в своей экзистенциальной обнаженности, которую только и предполагает творческий акт.

Перевоплощение подразумевает контролируемое раздвоение сознания, сосуществующего в виде двух, разной интенсивности, параллельных потоков, питающих одновременно два разноразнобужденных очага самости, один из которых сохраняет когнитивную власть и «наблюдает» за вторым, по сути, ей противостоящим. С позиций экзистенциализма это выглядит следующим образом: «...широта личности – ее открытость смыслам, противостоящим друг другу, осуществляется через образование многомерной личности. Многогранность личности – это ее многомерность. Имен-

<sup>1</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания. – С. 167.

но в многомерности может осуществляться согласованная связанность двух (или нескольких) составляющих личности без стирания их индивидуальностей. Личность оказывается способной к трансценденции – выходу за пределы своих границ, без саморазрушения. Раскрытие личности в нарастающей ее многомерности – это не разрушение исходного Эго, а его нескончаемая дополняемость»<sup>1</sup>.

Первичной мотивационной силой человеческой жизни признан поиск смысла. Артист с той же силой стремится найти смысл существования своего героя, «распаковать» его экзистенцию посредством собственного текста-сознания. Работая с текстом-сознанием персонажа, он оперирует сосредоточенными в нем смыслами, высвечивая их, согласно концепции роли, всеми профессионально присущими ему средствами сценической выразительности в музыкальном и драматургическом содержании произведения. Вмешательство личностно окрашенных смыслов в смысловой комплекс персонажа оборачивается интерпретацией роли.

## 7. Основные компоненты личности персонажа

Исполнитель, убежденный в том, что к персонажу надлежит относиться как к равноправному человеку, наверное, пожелает составить представление об **архитектонике личности**, об ее основных компонентах и о содержании психической среды, с тем чтобы целенаправленно обнаружить в музыкально-драматургическом материале и присвоить.

Личность это психологическое понятие, с помощью которого определяются наиболее важные и устойчивые черты человека. Личность определяет индивидуальность человека, заключая в себе темперамент, доминирующие черты характера, преобладающие мотивы и установки, управляющие поступками и поведением, способности, потребности, а также интересы, навыки и опыт как результат воспитания и обучения, помимо этого – привычки,

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. – С. 213.

отношение к себе и окружающим, мировоззрение и мораль, чувства и социальные роли, с неизбежной помощью которых каждый человек устанавливает контакт между внутренним и внешним мирами.

Понять личность персонажа означает: представить личность как динамическую систему, дать точное определение всем компонентам личности, объяснить их происхождение и факторы развития (проанализировать предысторию персонажа), установить их влияние на формирование характера. При детальной реконструкции личностного содержания персонаж проявит себя как индивидуальность, что исключает возможность сценического штампа и в определенной мере помогает исполнителю избежать узких рамок оперного амплуа.

Гленн Д. Вильсон, посвятивший себя исследованию психологии оперного сценического творчества, выражает уверенность, что знание психологии личности помогает исполнителю лучше подготовиться к роли. По его наблюдениям, отдельные черты личности объединяются в более широкие характерологические категории. В процессе работы над ролью следует задержать внимание на опорных чертах характера. Исходя из либретто и музыкального материала, можно выяснить принадлежность характера персонажа к той или иной категории затем, чтобы, владея некоторым объемом знаний о нем, «дорисовать» психологический портрет героя. К примеру, Вильсон останавливается на таких категориях как экстраверсия, эмоциональность и авантюризм: «Экстраверты не только общительны, но и, как правило, нуждаются в повышенной стимуляции (любят яркие цвета, громкую музыку и разнообразие переживаний). Эмоциональные люди во всем проявляют эмоциональную гиперреакцию: они пугливы, тревожны, капризны и истеричны, однако при этом отличаются высокой эмпатией (чувствительностью к переживаниям других людей). Изучая типичные взаимосвязи между отдельными чертами личности, актер сможет лучше воссоздать достоверный сценический образ»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности : Таланты и поклонники. – М. : Когито-Центр, 2001. – С. 125.

Полезным в работе актера Вильсон считает подход к исследованию личности с точки зрения **ведущей потребности**. Он обобщает социальные мотивы и потребности (материальные и духовные), которые позволяют существовать и развиваться человеку как личности, как полноправному члену современного, цивилизованного члена сообщества. Подразумеваются разнообразные нужды в предметах материальной и духовной культуры, в человеческих видах трудовой, творческой деятельности, в определенных условиях подлинно человеческого существования. Материальные мотивы и потребности соотносятся с нуждами, без которых человек не может считать свое существование вполне благополучным. Духовные потребности, которые, как правило, чаще других, определяют динамику личности персонажа, выражаются в общении, престиже (желание находиться в центре внимания, занимать определенное положение, быть уважаемым, владеть тем, что они ценят), власти (стремление управлять другими людьми, иметь власть над ними, оказывать на них психологическое давление), в альтруизме (общая потребность делать добро), физическом и духовном самосовершенствовании.<sup>1</sup>

Психология дает описание разных типов личности, определяемых **доминантой характера** (на театральном языке – «зерно» характера), а также отношением к себе и миру: «садисты» видят источник своих бед в обществе и в других людях, активно и агрессивно борются против них; «мазохисты» склонны более винить себя в неудачах и активно борются против самих себя, занимаясь самобичеванием и самосовершенствованием; «конформисты» примиряются с неудачами, перестают эмоционально реагировать на них, приспособляются к жизни, радикально меняя взгляды, цели, морали и ценности, если этого требуют обстоятельства; «отшельники» не могут ни примириться со своими неудачами, ни собрать силы бороться с собой, предпочитая уход от борьбы, психологическую самоизоляцию, замкнутость в собственном, интимном мире.<sup>2</sup> Вся эта информация способствует детализации внимания к личности персонажа, конкретности в исследовании текстов, целенаправленности фантазии.

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности. – С. 126.

<sup>2</sup> Немов Р.С. Психология. – М. : Просвещение, 1995. – С. 33.

«Вот еще, – заметит артист, – пел себе и не задумывался, что такое – личность!». Между тем, кому, как не певцу-актеру, нужны эти особенные знания, ибо сотворить персонаж означает создать полнокровно живущего в пространстве-времени спектакля человека – личность. «...чтобы требуемый замыслом образ был целостным и органичным, певец должен научиться всякий раз заново строить личность своего героя», – подтверждает Е.В. Назайкинский.<sup>1</sup> И это особенно нелегко в оперном жанре, в силу его условности, хотя именно **полнота личностного присутствия персонажа сказывается на смысловом объеме интонации**. Видимо, все это подразумевал Ф. Дзеффирелли, когда, работая с В. Атлантовым над оперой «Кармен», сказал певцу, что тот – «живая личность на сцене»<sup>2</sup>.

Возведение архитектоники личности оперного персонажа – начало процесса перевоплощения, интонационно-смысловое выражение личностной сути персонажа – творческая цель. Наивысшей информационной полнотой обладает речь певца-актера, а от его знаний о человеке, которым он стал на некоторое время, зависят точность, полнота, оригинальность художественного образа этого человека, аккумулированные в вокальной интонации.

Образ другого человека как личности воспринимается через его внешность, соотносенную с психологией и поведением. Поэтому следует внимательно относиться к гриму, костюму, пластическому рисунку роли, как средствам обнаружения психической жизни личности персонажа. Немаловажны манера и стиль персонажа, которые задаются в каждой новой опере композитором, художником, режиссером; овладение ими – задача исполнителя, потому что правила поведения, принятые в обществе и усвоенные героем произведения, входят в структуру его личности как социальные нормы, наряду с обычаями, традициями, этикетом, моралью.

Психологи определили три типа личности – от импульсивного человека, живущего лишь настоящим моментом, до мечтателя,

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 77.

<sup>2</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре : Судьба певца и движение оперного стиля. – М. : «Аграф» : Большой театр, 2002. – С. 266.



грезящего свое существование; в зависимости от преобладающего в них временного ориентира, одни живут в прошлом (эмоциональные, депрессивные), вторые – в настоящем (импульсивные, ощущающие), третьи – в будущем (инициативные).

Актер, психика которого организована осью настоящего времени, обычно сочетая в себе в той или иной мере все три типа, профессионально развивает умение приспосабливаться к сдвигам, соотносить свой возраст и возраст роли, возраст своего героя и других персонажей – распоряжаться децентрационным отрезком по своему усмотрению. Выявлена также закономерность, что исполнитель, живущий прошлым, наиболее привязан ко времени, и перевоплощение ему дается трудно.

Сценическое актерское искусство выступает способом художественной актуализации **психологического времени** персонажа. Можно изменить содержание сознания так, чтобы почувствовать себя очень старой или очень юной; дело не в скорости внешнего – сценического действия, а во внутреннем взаимоотношении с реальным временем: юное существо опережает его, пожилое спешит за ним или опаздывает, зрелое – стремится шагать в ногу. У персонажей разного возраста различен и темп течения мысли, что в полной мере отражено в музыкальном материале.

Логика поступка различна у человека, перед которым открыта перспектива – жизнь, и у того, кто живет лишь воспоминаниями молодости. Чуткий исполнитель уловит это состояние – временное присутствие персонажа, запечатленное поэтом и композитором даже в вокальном произведении камерного жанра, не говоря уже об оперном материале, где драматург позаботился о вехах времени, отсчитывающих события в сюжете и перемены в характере.

Представление о личности было бы не полным без упоминания о **темпераменте**. Современные теории связывают свойства темперамента со строением нервной системы, выделяя характеристики «сила-слабость», «подвижность-инертность», «уравновешенность-нестабильность». Поверхностный смысл понятия «темперамент» раскрывается в пропорции или диспропорции стихий в человеческом организме, оказывающей влияние на характер.

Исполнителю полезно владеть общими знаниями о признаках того или иного темперамента и находить их в музыкальном и драматургическом материале для более полного, детального изучения личности своего героя. Опознав темперамент персонажа по некоторым, обнаруженным в тексте компонентам, артист сможет дополнить портрет недостающими признаками – штрихами с тем, чтобы найти интересные сценические формы для их объективации в характере персонажа и придать ему индивидуальность.

Для артистической натуры важнейшими компонентами темперамента являются активность и эмоциональность, которые на сцене обнаруживают себя в скорости и интенсивности персонажных реакций. Проявляя некоторую соотносимость с энергетическим тонусом организма, темперамент в основном зависит от особенностей строения нервной системы актера.

Особенности темперамента сказываются на интенсивности и длительности воображения, поддерживающего процесс и состояние перевоплощения, а также на стабильности сценической жизни самосознания персонажа; мощь исполнительского темперамента равноценна излучению жизненной энергии, она обеспечивает интуицию и озарение: выброс сквозь границу сознания содержаний бессознательной сферы.

Важнейшим моментом исполнительства является сочетание-раздвоение бытового и сценического темперамента в виде привычной «физической жизненности» и обнаруживающей себя в сценическом волнении «нервной силы». Известно высказывание Н.Д. Шпиллер о различии артистического и образного темперамента: «Одним из отличительных свойств артиста, его непреременных достоинств считается темперамент. Это общее определение имеет неисчислимые грани. Иногда данное свойство обретает отрицательные черты, в преувеличенных дозах оно надоедает, утомляет и стирает художественное значение образа. У истинных художников наличие этого ценного дара, наоборот, обогащает палитру красок, углубляет психологическую сущность характера, раскрывает его внутренний мир, освещая “второй план”. Интересно, что темперамент бывает не только “горячим”, но и “холодным”. И если сравнивать органично проявляемый бурный, сол-

нечный темперамент Максаковой в Кармен, то величавый образ Марины Мнишек напоминает холодный блеск горной вершины, из кратера которой временами вырывается на поверхность огненная лава”»<sup>1</sup>.

Носителем темперамента в музыкально-драматическом произведении является персонаж. В условиях музыкального спектакля, драматургия которого априори подразумевает интенсивные переживания, высокий конфликт, трагические судьбы, темпераменты персонажей всецело определяет композиторский замысел, так что, в отличие от драматического спектакля, в опере нет места иным проявлениям бытового темперамента исполнителя, кроме как выраженным в энергетическом тоне организма, – совершает он от лица персонажа внутреннее или внешнее действие, он неизменно влеком музыкой с момента как вступил в ее поток до заключительного аккорда.

Композитор темпоритмически задает условие существования исполнителю в персонажном состоянии, с точностью расписав в партитуре осознанное регулирование сценического темперамента. Б.А. Покровский однажды отметил, что персонаж М.П. Максаковой в опере был темпераментен ровно настолько, насколько это содержалось в музыке, т.е. темперамент был естественной составной частью характера героини, а не самодовлеющей демонстрацией личных свойств исполнительницы.<sup>2</sup>

Из четырех типов темперамента ярко проявляют себя в исполнительстве холерики и сангвиники, реже – меланхолики; для флегматиков же, в силу инертности реагирования, практически невозможно удовлетворить требования сцены, если только в состоянии перевоплощения их психофизикой не начнет руководить латентная природа. Более успешными оказываются сангвиники, природа которых позволяет как обуздать, так и возбудить привычно гармоничное состояние психики. В полной мере это было присуще Н. Обуховой, что явствует из описания двух противоположных по

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова : Воспоминания. Статьи. / Е. Грошева. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 245.

<sup>2</sup> Там же. – С. 231.

сценическому темпераменту ролей: Марфы в опере «Хованщина» и Кармен. «От ее Марфы веет древней Русью. Поступь героини, неторопливые властные движения, исполненные внутренней, сдержанной силы. (...) Но темперамент Марфы глубоко затаен, спрятан за семью замками и разве во взлете соболиных бровей, в повороте головы иногда вырывается на волю. А рядом – Кармен, ее свободное чувство, которое сверкает и искрится в каждом жесте, в каждом движении Обуховой. Закидывает ли она шаль или бросает цветок Хозе, – перед глазами зрителя всегда встает темпераментная, яркая Испания»<sup>1</sup>.

У большинства исполнителей на фоне доминирующего темперамента обычно наблюдаются сочетания отдельных признаков других темпераментов. Персонаж, как правило, также имеет ярко выраженную эмоциональную характеристику основного, заданного драматургом или композитором темперамента, но возможны и исключения: в критической ситуации, под действием обстоятельств может пробудиться дремавший темперамент. Так, в меланхоличном Ленском на балу во время ссоры проявляется холерический темперамент, а в сангвинически-флегматичном Онегине, резонерствующем с Татьяной в саду, вдруг возникают меланхолические вибрации.

В музыке не найти, пожалуй, персонажа-флегматика, потому что каждый характер, в силу законов драматургии, должен соприкоснуться с конфликтной силой и, испытав на себе ее воздействие, адекватно отреагировать, эволюционируя как личность тем глубже, чем острее реакция. Это составляет существо и интерес творческой задачи для исполнителя, рождает выразительность композиторской реакции в музыке, исполнительской, актерской – в пении и в игре.

Темперамент выступает одним из важнейших параметров несовместимости оперного певца и персонажа. Исполнитель, склонный к проекции, интуитивно приспосабливает персонаж к собственному темпераменту; между тем, динамика психических процессов и состояний исполнителя может существенно отличаться от

---

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 150-151.

музыкально заданного темперамента персонажа. Исполнителю важно уметь слушать свои внутренние движения и соизмерять, подчинять темпоритму существования персонажа в музыке, соотносить темп с характером движения.

Задача режиссера – выявить потенциал артиста и предложить роль, в которой он будет наиболее востребован. Также разность потенциалов в темпераментах может сказываться в трудном передвижении по сцене, противоречащем заданной в музыке интенсивности движений. Выход в том, чтобы, не нарушая темпометрической сетки оперы, исходить из индивидуальности исполнителя и имитировать требуемый темперамент при помощи широкого или дробного жеста, плавно или “рвано” выстроенной мизансцены, количества производимых действий, интенсивности и чувственности звучания.

Важно предостеречь исполнителя от ошибки навязать свой темперамент персонажу тогда, когда музыкальная драматургия предполагает иную интенсивность и темпоритм сценического существования, иную модальность чувств. В творческом смысле противостоящие темпераменты – сложнейшая и одновременно интереснейшая задача для певца. Е.В. Образцовой был задан вопрос, насколько отличается ее темперамент от персонажного. «При всей моей страстности, мощи моего характера, самой любимой у меня была Шарлотта в опере “Вертер”. Я испытываю творческую радость, если нахожу противоположный темперамент в героине»<sup>1</sup>.

Если исполнитель задумается над смыслом существования с позиций своего персонажа, то ответ он найдет в экзистенциальной психологии: личность способна обрести его в самопознании, расширении мировоззрения, осознанной эволюционности, в нравственном самосовершенствовании, жертвенности, искуплении, самовыражении. Есть много ценностей, на которых человек способен сосредоточиться, перенося на них личностный смысл, – обычно герой произведения одержим страстями, обретшими смысл в достижении любой ценой победы в игре, любви, власти. В любом слу-

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

чае поиск смысла и ценностей чреват для персонажа внутренним напряжением, сулит конфликтность сценической судьбе и придает ей столь желанный динамизм.

Итак, экзистенциальная психология анализирует незапечатляемый, летучий миг жизни личности во всей откровенности и полноте, и это принципиально роднит ее с театром – оперным и драматическим исполнительством теснее, чем с любым другим видом искусства. Парафраз на тему совета Л. Фейербаха думать не как мыслитель, а как живое, реальное существо, мог бы прозвучать и в адрес певца-актера: думай как живое, реальное существо, думай в экзистенции.

Переходя к следующей главе, следует подчеркнуть, что оперное исполнительство, перенимая опыт экзистенциального анализа, готово предоставить широчайшее феноменологическое поле для исследования личности, так как оно выполняет незаменимую функцию, о насущной необходимости которой ярко высказывается В. Зинченко: «Живое знание строится на связи образования, науки и искусства. Искусство на столетия опережает науку в познании неживого и особенно живого. (...) Искусство порождает иное знание. Наука расчленяет, анатомирует, дробит мир на мелкие осколки, которые не склеиваются и не komponуются в целостную картину. Особенно она преуспела в своей дезинтегративной деятельности, изучая человека. Искусство же сохраняет мир целостным. Оно постоянно напоминает науке о существовании целостного, неосколочного мира»<sup>1</sup>.

После того, как получено представление об архитектонике личности персонажа, целесообразно обратиться к приемам формирования и присвоения исполнителем основного личностного содержания персонажа.

---

<sup>1</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета : Возвращение из изгнания. – М. : УРАО, 2000. – С. 71.

## ГЛАВА II

ПРИЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ПРИСВОЕНИЯ  
ПЕРСОНАЖНОГО СОЗНАНИЯ**1. Понимание как основа формирования и присвоения  
персонажного сознания**

В период от замысла до воплощения сценического образа, в течение всей жизни спектакля и некоторое время после закрытия его, в исполнителе с разной интенсивностью происходят процессы формирования и присвоения содержаний, составляющих существо личности героя. Процессы, способствующие перевоплощению, протекают нераздельно, – понимание уже предполагает присвоение, и оба они являются возможными способами познания.

Формирование и присвоение персонажного сознания опирается на понимание психического содержания, составляющего личность персонажа и понимание работы психических структур, обеспечивающих его интеграцию в сознание исполнителя. Но прежде, чем приступить к исследованию природы понимания, следует уточнить, что в исполнительском искусстве подразумевается под понятием **«персонаж»**: «Театральный персонаж должен быть воплощен актером, а не ограничиваться существованием на бумаге, о котором известно лишь имя, длина тирад и кое-какая непосредственная информация, исходящая от него самого и других героев», – сообщает П. Пави.<sup>1</sup> Нельзя полагаться только на интуитивное видение внутреннего мира персонажа, следует составить представление о нем из того, что он говорит и делает, что говорят о нем и совершают с ним; персонаж, автор своих высказываний и одновременно их создание, несет на себе впечатления драматурга, композитора, режиссера, дирижера, исполнителя. Персонаж рождается тогда, когда искусство актера, стремящегося к правдоподобию и вероятности, создает убедительную иллюзию, что мыс-

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра / К. Разлогов. – М.: Прогресс, 1991. – С. 226.

ли, чувства, высказывания, мотивации и поступки, реакции на обстоятельства, ситуации и акции других действующих лиц исходят непосредственно от персонажа.

Путь перевоплощения в сценического героя начинается сочинением второго, персонажного сознания внутри реального, исполнительского сознания. Персонаж – объект эстетического созерцания артиста – существует не как реальность в сознании, а лишь как ее **допущение**, поддерживаемое верой в нее; по окончании игры персонажное сознание уходит на периферию личностного сознания исполнителя. Возвращение персонажа на каждом спектакле является следствием актуализации второго очага его сознания; при этом актер осознает в себе присутствие другого человека с иной судьбой и иным мировоззрением. Личность персонажа с допущения исполнителя во время спектакля может доминировать в сознании исполнителя, оттесняя личностное Я.

В искусстве перевоплощения весьма значима **интенсивность** сопереживания певца-актера своему герою, которая зависит от меры **присутствия** исполнителя. Присутствием называется переживание коммуникаций персонажа на множестве уровней. Это переживание сопряжено со способностью виртуального выхода артиста из своей смысловой капсулы и проникновения в чужую. Персонаж станет тем интересней, чем глубже будет исследована его виртуальная личность. Подобный душевный артистизм, расцениваемый как особый модус трансцендентности, делает интимный мир «значимого другого» достижимым для осмысления и понимания, а, следовательно – сопереживания. В результате артисту становится ясно, какие душевные «струны» надо настроить, чтобы войти в резонанс с предполагаемыми состояниями персонажа.

Этот прием аналогичен методу работы с актером Вл.И. Немировича-Данченко, с той лишь разницей, что человек, с которым общается исполнитель, виртуален. Обращаясь к режиссеру, В.Г. Сахновский называет метод мирозозерцанием или особым пониманием человека: «Когда вы работаете с актером, вы многого касаетесь, задеваете в природе человеческой души, видите, как это резонирует у каждого и как получается это в смысле нужного



действия, которое бы перелилось в зрительный зал. Этот прием еще не был в режиссировании. Это новый ход, которым вы обладаете. Это новый путь, которым вы подходите к природе актерской души»<sup>1</sup>. Немирович-Данченко владел особым искусством вызывать в исполнителе мощные, наиболее острые состояния психики, которые могут в зрительном зале заставить вибрировать нервы. Это и составляет силу воздействия искусства.

Высокая степень присутствия певца-актера в персонаже, их экзистенциальная близость позволяет высветить текст-сознание персонажа «изнутри» и излучать этот смысловой свет через сценическую ситуацию и музыкально-драматическую речь. Исполнение этого означает **понимание**. В свое время Ф. Шаляпин сетовал на недостаток существовавшей в его время оперной «школы», — она не учила понимать психологию изображаемого лица, не рекомендовала изучать эпоху, создавшую его: «Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие»<sup>2</sup>. Преемник шаляпинских традиций, Е.Е. Нестеренко отдает главенство задаче понимания композиторского материала в работе над образом: «...я пою свою партию, слушаю музыку и стараюсь понять развитие чувства и мысли персонажа, — обозначает он важнейшие вехи этого длительного процесса. — Я как бы ищу зашифрованное в музыке видение композитором-драматургом того образа, который мне предстоит создать»<sup>3</sup>.

Понимание выражается в способности постичь смысл и значение явления, увидеть причинно-следственные связи; это — чрезвычайно важная исполнительская способность, так как понимание неизменно разрешается в искусстве толкования текстов, будь это оперная партитура, литературно-драматическая основа роли или сознание композитора, исполнителя, персонажа. Особенного внимания требует исследование и интерпретация оперной парти-

<sup>1</sup> *Виленкин В.* Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером. — М. : Искусство, 1965. — С. 30, 33.

<sup>2</sup> *Никулин Л.* Фёдор Иванович Шаляпин // *Годы нашей жизни : Воспоминания и портреты.* — М. : Моск. рабочий, 1966. — С. 388.

<sup>3</sup> *Нестеренко Е.Е.* Размышления о профессии. — М. : Искусство, 1985. — С. 33.

туры, естественно предполагающая в исполнителе и режиссере наличие профессионального музыкального образования.

Согласно законам герменевтики человек должен стараться понять все, что можно понять, осуществляя раскрытие потенциальной возможности бытия. Причем понимание, уточняет И. Цунский, осуществляется не только через разум, а посредством всех духовных сил человека.<sup>1</sup> Г.П. Вишневская на страницах своей книги рассказывая о приемах работы с нотным текстом, подчеркивает важность понимания: «Долгими часами, отключившись от своей индивидуальности, я вполголоса пропеваю музыкальный материал, стараясь проникнуть в тайны душевного состояния композитора, за стеной нотных знаков угадать, что же мучило, волновало его, когда он писал свое сочинение. Я должна четко понять, почему именно так, а не иначе написана данная фраза или кажущийся, на первый взгляд, таким нелогичным, неудобным и даже невыполнимым какой-нибудь интервал»<sup>2</sup>.

Понимание в психологии рассматривается как основной модус человеческого сознания. Актер О. Борисов назвал понимание основным ключом к перевоплощению: «От понимания идет все; как ты понял, так и настраивается твой организм, настраивается не на голое действие, приправленное эмоцией. Когда ты понимаешь, то организм – он же умный – дает команду, и ты, хочешь или не хочешь, начинаешь правильно существовать, соответственно правильно действовать. Это самое основное в профессии»<sup>3</sup>. Действенное средство понимания персонажа – вступать в виртуальные отношения с ним, как будто это начало реальных личностных, например, дружеских отношений. Осознав и почувствовав натяжение связующих нитей виртуального мира, исполнитель становится его частью и, кажется, сам начинает создавать и пересоздавать его на правах партнера, подобно участнику компьютерной игры, управляющему своим персонажным дублером.

---

<sup>1</sup> Цунский И.В. О природе понимания театрального текста : К вопросу о семиотическом и герменевтическом подходах к анализу театрального текста : Автореф. – М., 1995. – С. 1.

<sup>2</sup> Вишневская Г.П. Галина : История жизни. – М. : Новости, 1991. – С. 238.

<sup>3</sup> Беседа с О.И. Борисовым 20 ноября 1993 г.

Лучший способ понимания бытия другого человека видится в том, чтобы субъект оказался в его мировоззрении и, повторимся, стал способен увидеть мир его глазами. Этот прием в высшей степени служит перевоплощению, вследствие которого исполнитель живет логикой персонажа, избирательно питает своими эмоциями его чувственную жизнь, рефлексировать с его позиций, порой – вопреки себе. Так, наряду с другими, поступала Н.А. Обухова. «С первых же этапов работы над ролью Любаши я не ограничивалась изучением только музыкального материала, – делилась она опытом. – Мне хотелось психологически оправдать, найти эмоциональную окраску каждого момента сценической жизни Любаши, исходя из понимания мною всего образа в целом»<sup>1</sup>. Показателем понимания становится определенное, оценивающее отношение исполнителя к своему герою – осуждение, **оправдание**, сочувствие.

А.А. Эйзен считает, что у исполнителя в отношении к персонажу вообще никогда не может быть враждебных отношений, даже если герой отрицательный – Сальери, например, или Борис Годунов. «Все равно Сальери становится твоим, нераздельно, – поясняет певец. “Ты плачешь?” – спрашивает Моцарт; “Эти слезы, – отвечает Сальери, – дороже мне сокровищ мира”. Вот его оправдание. Или Семен Котко – враждебный персонаж. Но он в душе – твой. Он тебе становится дорогим, потому что он интересен тебе как роль, как образ, который ты *преодолевал*. А Борис... Это был деятель большой, государственный ум. То, что он совершил – для него трагедия. Значит, он всю жизнь мучается этим, переживает. Он осознает, что именно смерть Дмитрия подняла его на престол. Когда я делаю такой характер, как Бориса Годунова, – такую глыбу! – я должен его внутренне оправдать»<sup>2</sup>.

Ю.А. Григорьев, в свою очередь, оправдывает своего героя – Грязного: «Если я вынимаю кинжал и убиваю Любашу, я совершенно убежден, что это подвиг. Чем оправдывает Грязной свой поступок? – страстью! Да, потому что такому человеку, которому

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова : Воспоминания. Статьи. Материалы / И. Бэлза. – М. : ВТО, 1970. – С. 88.

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 14 сентября 2005 г.

было доступно все, вдруг что-то помешало добиться цели, тем более, что Марфа – это настоящая любовь. Ради нее он готов на самопожертвование: сам отдается в руки Малюты. Конечно, он достоин оправдания. Даже Князя Игоря, который не сделал ничего хорошего, – тоже оправдываю. Об ином тут даже речи быть не может!»<sup>1</sup>.

Так происходит в творчестве Г.А. Писаренко: «Я никогда не осуждаю своих героинь. Я их стараюсь понять. И мне кажется, что я понимаю, потому что отношусь к ним как к реальным женщинам. И когда я играю на сцене, я сливаюсь с ними в одно, на какое-то время я становлюсь ими, иначе невозможно их оправдать»<sup>2</sup>. И. Богачёва рассуждает: «Ну, вот Любаша отравила царскую невесту – Марфу, но ведь это же от безвыходности! Для нее – безвыходности! Я бы, конечно, повернулась и ушла бы на ее месте, даже не задумываясь. С моей точки зрения, ничего не случилось особенного! Жизнь-то продолжается, – вот как я, Богачёва, мыслю. Но для Любаши наступила полная безвыходность. А ведь она самая сильная личность в опере! И настолько я люблю ее, музыку, текст, что ее оправдываю. Я всех своих героинь всегда понимаю и оправдываю»<sup>3</sup>.

Оправдание связано с переживанием судьбы персонажа как своей собственной, – актерское сознание, присвоив мысли и чувства персонажа и вставив в архитектуру его личности некоторое собственное личностное содержание, неизбежно защищает и положительно аргументирует все, с ним связанное. Но есть еще один источник безапелляционного оправдания героя: это музыкальная характеристика, выражающая отношение композитора. Г. Вишневская, готовясь к работе над образом Катерины Измайловой, нашла свое отношение к ней в согласии с повестью Лескова и ждала этого характера от оперной героини. «Но что это? – для актрисы было полной неожиданностью то, что создал Д. Шостакович. – Открыв клавиш, я буквально с первых минут почувствовала, как

---

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

<sup>3</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

волна жалости и сострадания заполнила всю мою душу и нет в ней места осуждению. Я почувствовала, что задыхаюсь, изнемогаю от лавины всепожирающей страсти, любовного восторга и девической нежности, переполняющих музыкальный язык героини-убийцы. (...) Откуда, из чего родился этот музыкальный образ? Шостакович, которому глубоко отвратительно всякое насилие, не то что убийство, не только не осуждает эту женщину, но всей страстностью своего огромного темперамента сочувствует ей, сострадает, отдает ей всю красоту чувств, на какие только способен, и заражает нас любовью к ней»<sup>1</sup>.

Результативность этой креативной цепи крайне важна: ведь публичное понимание персонажа как личности зависит от того, насколько в понимании исполнитель приблизился к истине и насколько точно передаст ее тем, ради того вышел на сцену: а быть понятым вполне – насущная потребность любого художника.

Г.А. Писаренко исповедует принцип первичности музыкального замысла композитора: «Я стремлюсь всегда воскресить замысел композитора. Для меня это – основа, и это – святое, и это – загадка. Мне очень интересно ее разгадать, поэтому я читаю литературу, относящуюся ко времени жизни героини и стараюсь найти ключи к тайне композитора, сравниваю его сочинение с тем, что создал драматург, – рассказывает певица. – Но невозможно игнорировать и свой характер, и внутреннюю жизнь: у каждого человека столько всего намешано, что всегда удастся найти в себе резонирующие струнки и понять, что хотел выразить музыкой композитор»<sup>2</sup>.

Исходя из определения личности – носительницы конкретного комплекса смыслов **понимание можно рассматривать как процесс и результат овладения системой смыслов другой личности – персонажа.**

Переживание однородной ситуации также пробуждает адекватные чувства. Но важное отличие исполнительских переживаний состоит в том, что артист представляет себя в ситуации, а не под-

<sup>1</sup> Вишневецкая Г.П. Галина. – С. 388.

<sup>2</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

линно участвует в ней, и переживания осуществляются не непосредственно, а по поводу происходящего, словно это не углубление в ситуацию, а параллельное скольжение вдоль нее. Вид такого понимания, сопряженного с практикой перевоплощения, берет начало в интеллектуальной интуиции, среди агентов которой есть и сравнительный анализ прошлых, настоящих и предполагаемых событий. Интуитивное, нерасчлененное понимание может быть основано на сходстве внутренних ритмов, конгениальности натур, корреляции текстов-сознаний, сходстве континуальных потоков образов. Как бы это ни называлось – внелогичной способностью к постижению интрапредметного, переносом внутрь предмета, чтобы слиться с его невыразимой сущностью или иначе, – все это узнавание себя в другом.

Специфика подобного общения определяется тем, что психическая жизнь персонажа сродни непостижимости вселенной. В контексте недавно возникшей на западе концепции межчеловеческих отношений «bootstar» («Зашнурованная Вселенная») персонаж в отношении исполнителя предстает именно в этом качестве; но самую трудную загадку являет собой музыкальный текст, некогда запечатлевший поток сознания, движения души автора, который создал образ персонажа, – этот «зашнурованный» микрокосм надо попытаться распаковать.

Подобная задача апеллирует к когнитивной способности творческой личности ставить избыточные цели по преодолению замкнутости личностной капсулы и в условиях «бескорыстного риска» преодолевать психологические ограничения, возможные при межличностном взаимодействии в реальных либо виртуальных условиях.

## **2. Способы понимания текста-сознания оперного персонажа**

Принимая произведение за некий, языковой по своей природе, смысловой континуум, каковым является запечатленное в знаках партитуры и клавира персонажное существо, исполнитель встает

перед задачей его «распаковки» – понимания. Б. Асафьев настаивал, что музыковед, анализируя партитуру, разбираясь в рукописи, должен слышать, как композитор.<sup>1</sup> Это в высшей степени справедливо и для певца-актера. Чтобы постичь замысел композитора, оперный исполнитель должен перевоплотиться в него – думать и чувствовать приблизительно как он. Подобного подхода ожидает к себе и оперный персонаж как произведение искусства. Особым текстом, подлежащим прочтению, предстает перед исполнителем текст-сознание персонажа.

Многолетний опыт работы сконденсирован в высказывании Б.А. Покровского, призывающего режиссеров к внимательным взаимоотношениям с музыкальным текстом, потому что режиссер, заботясь о логике действия, его энергии, часто не замечает, не видит, не слышит тех особых созвучий, которые слышны композитору. «...открытия в оперном искусстве связаны с пониманием сделанного композитором, а не основывались на переделках его создания»<sup>2</sup>, – убежден Покровский. – «Драма рождает музыку, раскрывающую ее суть, подробности развития действия, динамику событий. Музыка выражает драму своими способами, только ей присущими и, выражая, преобразует ее. Это очень сложное переплетение обстоятельств, взаимодействие различных компонентов, взаимосвязей. (...) В создании композитора – опере – сосредоточен гораздо больший комплекс заданных средств (события, логика чувств, атмосфера, ритм, метр, темп), более подробно и точно разработана не только действенная система отношений персонажей, но и сложная схема чувственных соотношений, взаимовлияний и тончайших психофизических сочетаний. Оперная партитура – не только действенная конструкция, но и зашифрованные чувства!»<sup>3</sup>.

Б.М. Теплов указывает на преимущественно эмоционально-чувственную связь между воспринимающим и объектом восприятия: «Понимание музыки, если под этим разумеется не только

---

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Избранные труды : в 5 т. – М. : АН СССР, 1957. – Т. 5. – С. 170.

<sup>2</sup> Покровский Б.А. Ступени профессии. – М. : ВТО, 1984. – С. 126.

<sup>3</sup> Там же. – С. 10-11, 123.

восприятие внешнего строения музыкальной ткани, всегда есть эмоциональное понимание»<sup>1</sup>.

В. Налимов предлагает свой инструмент распаковки смыслового континуума – **фильтр**; по его мнению, понимание осуществляется через возникновение фильтра, сужающего словарный смысл слова в ситуации, задаваемой некоторым конкретным текстом. Понимание – это порождение новых фильтров, отвечающих новым ситуациям, задаваемым не только новыми текстами, но и новыми жизненными условиями.<sup>2</sup> Для понимания персонажного текста-сознания певец-актер использует в качестве «распечатывающих» фильтров собственный жизненный опыт, профессиональные и гуманитарные знания, важнейшими из которых представляется музыковедение и психология личности, специфические знания об авторах произведения, их творчестве и жизненном пути, приемах сочинения, стиле, мировоззрении, социальной и исторической среде их пребывания. Фильтром может выступать новый аспект познания, концепция, жанр, установка, мнение и пр. Наиболее важные фильтры для певца-актера – режиссерская, дирижерская концепция роли, предполагаемые обстоятельства, сценическое партнерство. Всевозможных фильтров требует и понимание личности персонажа.

«Нужна вера, что композитор написал музыку, создавая свою цель. Мы должны стремиться приблизиться к его пониманию, – лаконичное высказывание И.К. Архиповой интересно тем, что певица упоминает о психологических фильтрах. – Конечно, актер преломляет это понимание через себя, через свой ритм, свои чувства, свои эмоции и, значит, образ каждый раз будет получаться иным. Это очень интересно. Если при этом певец наделен еще своеобразным тембром голоса, то сам тембр уже окрашивает образ в специфические тона. Образ опять получается иной»<sup>3</sup>. Помимо веры исполнитель нуждается в возбуждении воли к пониманию.

---

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л. : Акад. педагог. наук РСФСР, 1947. – С. 23.

<sup>2</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания. – С. 121, 124.

<sup>3</sup> Архипова И.К. Музы мои / П. Вайдман. – М. : Мол. гвардия, 1992. – С. 176.



Исходя из развиваемой В. Дильтеем теории жизни, понимание подвержено постоянному изменению в зависимости от жизненной ситуации, которая служит фильтром понимания произведения искусства: логика понимания задается состоянием сознания понимающего, которое определяемо не только текстом, окружающим понимаемое слово, но и всей той жизненной ситуацией, в которой этот текст воспринимается.<sup>1</sup> В данном случае понимание текста выступает как его **перепонимание**, которое обеспечивает ему вечную новизну и вероятность быть понятым. «...оно-то и не дает застыть в каком-нибудь “объеме”, – комментирует Г. Шпет, – оно побуждает переходить границы всякого объема, так как с наглядностью показывает всякое значение и всякий смысл только в живом его движении».<sup>2</sup> Собственно творчество осуществляется тогда, когда в известном произведении или персонаже, благодаря тому или иному уникальному фильтру (главным из которых является индивидуальность исполнителя и свойства певческого голоса) раскрываются ранее скрытые смыслы.

Пониманию персонажа препятствует недостаток опыта. М.П. Максакова оставила воспоминание о работе над ролью: «В мои 18 лет мне трудно давались даже такие роли, как Елена Оффенбаха. Ну, где мне было понять смысл этой травестированной фигуры и довольно “пикантный” текст?! Конечно, я ее сыграла, но окрасила весь образ чистотой и наивностью помыслов юной девушки».<sup>3</sup> Фильтром, изменившим принятую концепцию образа, в данном случае послужило возрастное мироощущение. Любопытный пример привел Ю.А. Григорьев, коснувшись серьезной проблемы недостатка у студентов знаний для понимания внутренней жизни героев оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин»: «В Первом акте Татьяна прогуливается под руку с Онегиным; странно, если она просто ходит с застывшим лицом, как дурочка; другое дело, если она проявляет колоссальный интерес к приехавшему щеголю! Он ее спрашивает, чем она занимается; она отвечает: «Читаю». Тогда он ей говорит: “Мой дядя самых чест-

<sup>1</sup> Герменевтика: история и современность. – М. : Мысль, 1985. – С. 97-120.

<sup>2</sup> Шпет Г.Г. Философские этюды. – М. : Прогресс, 1994. – С. 308.

<sup>3</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 45.

ных правил...”. Если она после этих самых слов не улыбнется, значит – мало читает! Ведь как раз в то время вышла басня Крылова, которая начинается словами “*Осел был самых честных правил*”! И по ее реакции Онегин должен понять: да, она начитана. Это – важный штрих к образу. А многие Татьяны играют общее состояние в ключе фразы “Задумчивость – ее подруга”...»<sup>1</sup>. И таких «мелочей», из которых в конечном счете складывается сценический образ – множество.

В силу ряда причин исполнителем может владеть **непонимание** текста, за которым стоит неспособность приблизить его к себе, войти в данный смысловой континуум, нежелание присвоить чужое или претерпеть личностное преобразование, неприятие содержания, отсутствие навыков работы, недостаток внимания и сосредоточенности, и т.д. При непонимании типично подменять суть высказываний другого человека, будь то поэт (стихи), композитор (музыка), персонаж (роль и текст) собственной интерпретацией. Непонимание зачастую приводит к искажению авторского замысла, тогда как понимание обнаруживает такое герменевтическое качество как интерпретативность (ибо нет критерия истинности понимания), исполнитель подходит к тексту уже с так называемым предпониманием.

По мнению В.Н. Чачава, причина непонимания исполнителем композиторского замысла может заключаться в разномасштабности личностного содержания, отсутствии «ключей», позволяющих войти во внутренний мир больших художников, в стремлении утвердиться личностным присутствием: «...великий композитор будет всегда впереди. Проникнуть по возможности в этот духовный мир, надежды, конечно, мало, а сделать его своим – конечно, очень сложно. Вот тут-то как раз и приходит на помощь профессиональное, артистическое перевоплощение. Становишься вроде другим, а при этом остаешься самим собой, прививая или присваивая себе какие-то чужие качества хотя бы на то время, когда ты воспроизводишь сочинение»<sup>2</sup>. Тему соразмерности личностей как

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Чачава 24 сентября 2004 г.

основы понимания автора исполнителем продолжает З.Л. Соткилава: «Я думаю, Зураб не умнее Верди: Верди, который сотворил своих героев – гениальный композитор; он сделал их такими человечными, особенно в операх “Отелло”, “Бал-маскарад”. Но мне надо приближаться к его задумке, а для этого необходимо понять его намерения: какой смысл он придает интонации, в какое состояние погружает своего героя, и – стремиться найти это состояние и выразить его. В этом и состоит мастерство исполнителя»<sup>1</sup>.

В рамках субъект-объектных отношений имеет место так называемое **симпатическое** понимание. Согласно Г. Шпету, психологическое узрение чужой индивидуальности в ее «целом» и есть симпатическое понимание.<sup>2</sup> Для него характерны со-чувствие, со-мыслие, со-переживание, подражание, вчувствование, со-действие, со-ощущение, которые востребованы исполнителем для проникновения в психический мир персонажа. Это же справедливо и для композитора, творчество которого начинается с понимания объекта эстетических помыслов. «...в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку все, что в “Онегине” просится на музыку, – сообщал в письме к С.И. Танееву из Сан-Ремо автор оперы. – Я работал с неописанным увлечением и наслаждением, мало заботясь о том, есть ли движение, эффекты. (...) мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною же испытанные и понимаемые»<sup>3</sup>. Из строк следует, что для П.И. Чайковского личное начало главенствовало в подходе к предмету творчества. И все же, при лирически пристрастном отношении к героям, сохранялась дистанция, свойственная художникам-объективистам: «Симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории я, а в категории *другого*, как жизнь другого человека, другого я, это существенно *извне* переживаемая жизнь другого человека,

---

<sup>1</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>2</sup> Шпет Г. Г. Явление и смысл : Феноменология как основная наука и её проблемы. – М. : Гермес, 1914. – С. 174.

<sup>3</sup> Письмо 87. С.И. Танееву. Сан-Ремо, 2/14 января 1878 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма / Н.Н. Синьковская. – М. : Музыка, 2002. – С. 71.

и внешняя и *внутренняя*», – сопереживание в этой форме отнюдь не стремится к пределу совершенного слияния с сопереживаемой жизнью, уточняет М. Бахтин позицию автора к создаваемому герою.<sup>1</sup> Подобную субъект-объектную дистанцию соблюдает по отношению к своему сценическому творению – персонажу и певец-актер.

Осознанное понимание артистом своего героя требует единого уровня «общения» и осуществляется посредством намеренной **психологической пристройки**, которая у каждого исполнителя индивидуальна. Показателен пример из «Записок оперного певца» С.Ю. Левика: однажды он участвовал в беседе с И. Дворициным и А. Аксариным, а Ф. Шаляпин пристально смотрел на них и прислушивался к разговору; «только они закончили, как Шаляпин внезапно преобразился и заговорил в трех лицах, их голосами, да настолько убедительно, что, казалось, он растворился в их характерах, ритмах жизни и даже интонациях речи. Каждый из собеседников, как в зеркале, увидел себя и узнал других»<sup>2</sup>. В.Н. Левко свойственно проникновение в сферу композиторского замысла через понимание состояния и настроения автора. «Я хочу себе представить: Чайковский – в каком он состоянии был, если он сочинил, например, “День ли царит”, “Ни слова, о друг мой” или “Примирение”, Какой у него был душевный настрой, почему к нему пришла именно вот эта мелодия и вот с этими словами? И тогда очень часто попадаешь в точку. Мне кажется, чтобы перевоплотиться в человека, нужно понять его состояние и выразить мысль правильно, выразить слово правильно. Мария Петровна Максакова говорила, – нужно петь не шире слова»<sup>3</sup>.

Как правило, выдающие певцы обладают мощным художественным мышлением и интуицией, своеобразие которых проявляется в логическом и образно-чувственном постижении особого запредельного мира – оперного персонажа; только с проникнове-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук. –

СПб.: Азбука, 2000. – С. 107.

<sup>2</sup> Дранков В. Природа таланта Шаляпина. – Л. : Музыка, 1973. – С. 126.

<sup>3</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

нием в его микрокосм можно получить знания, недоступные другим путем, только в процессе мышления решается творческая задача понимания и синтезируются результаты работы интеллектуального и эмоционального воображения.

### **3. Формирование содержания личности персонажа в сознании исполнителя**

Перевоплощение в персонаж подразумевает возникновение в сознании исполнителя вторичной личности; это происходит в результате самовнушения и воображения, концентрации энергии внимания-осознания в области новых знаний о другой, персонажной личности, а затем – временного смещения точки самосознания в эту область. Яркость, убедительность переживаний исполнителя в таком состоянии сознания связаны с объемом информации о личности персонажа, сознание которого в основном является творением исполнителя за исключением элементов, которыми бессознательное достраивает его, стремясь к цельности и завершенности. Актуализированный материал, в силу режиссерской установки и самоустановки, утверждается как доминанта психического содержания исполнителя.

Суммируя высказывания множества художников, произведение искусства, в том числе и виртуальную личность персонажа, можно рассматривать как самостоятельный индивид, живое целое, которое имеет внутреннюю силу и благодаря ей производит воздействие. В. Кандинский прямо пишет о том, что истинное произведение возникает загадочным образом «из художника», отделяется от него, получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, «духовно-дышащим субъектом», что оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы.

Формирование персонажного сознания подразумевает сотворение и присвоение многосложного комплекса смыслов, мыслительного потока и эмоциональных реакций, изъятых из текстов, запечатлевших элементы личностных и фантазийных содержаний

психики драматурга, композитора, самого исполнителя, а также из различных информационных источников и реальной жизни. Показателем сформировавшейся психической жизни персонажа служит способность артиста владеть его словами, чувствами, поступками и прочими проявлениями как необходимым следствием воображаемой жизни, ибо пока не знает мыслей, он не знает, как говорить слова, проявлять эмоции, с какой целью действовать. Подобная **реконструкция ментального пространства персонажа означает возвращение к бытию его личности**. По опыту М. Бахтина в общении автора и героя, реальность героя – это реальность **другого сознания**, которое и есть «предмет художественного видения, придающий эстетическую объективность этому видению»<sup>1</sup>.

Формирование образа другого человека необходимо для того, чтобы определить свое отношение к нему, понять его индивидуальные особенности. Правильно восприняв и оценив персонаж как подобного реальному, виртуального человека, определив цели и мотивы его поведения, предсказав его возможные действия, исполнитель соотнесет все это с собственными профессионально заданными интересами и потребностями, выберет формы сценической объективации эмоциональных состояний, пластической и интонационной выразительности характерных реакций.

Среди приемов формирования психического содержания личности персонажа более всего распространены проективные методики в силу их принадлежности к природным механизмам бессознательной коррекции человеческой психики. В искусстве данный прием выступает под эгидой сознания. **Проекция** изъясняется как склонность человека невольно приписывать другим людям свои собственные психологические качества, в том числе «теневые». Исполнитель прибегает к проекции, если надо составить представление об объекте творческого интереса, но нет возможности судить о них по определенным фактам. Одушевляя персонаж, и композитор и исполнитель проецируют в воображаемого героя целостно владеющее им впечатление в виде эстетической эмоции,

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой. – С. 217-218.

выраженной музыкальными средствами и воспроизводимой средствами вокала. В результате возникает иллюзия объективации интенсивной душевной жизни, богатого внутреннего мира героя. Действительно, «слезы вещей» есть на самом деле собственные слезы художника. Проецируемые множественные элементы складываются постепенно в «качество формы» (Эренфельс).<sup>1</sup> Для исполнительской психики проекция на первом этапе работы над ролью является самым естественным механизмом формирования образа другого человека; проекция вырабатывает в певце-актере умение судить о человеке по аналогии с собой, умение ставить себя на место другого с целью понимания.

Оценить человека как личность, практически его не зная, помогает также проецирование на него качеств и признаков других, похожих на него людей. Поскольку формирование представления о человеке нерасторжимо с пониманием, естественно, что мерой суждения и оценки «другого» выступает сам субъект. «Мы невольно обращаем внимание на те признаки и особенности человека, которые наиболее соответствуют имеющимся у нас самих в данный момент потребностям, а также в том, что иногда нам непроизвольно приходят мысли, соответствующие нашему настрою, и мы бессознательно выбираем слова и способы их выражения, действия и реакции, которые наиболее полно выражают эти потребности», – замечает Р. Немов.<sup>2</sup> Очевидно, что проекция соотносится с такими способами самовыражения исполнителя как образная, тембровая, интонационная, смысловая интерпретация художественного текста.

Формированию в исполнителе персонажной эмоционально-чувственной палитры способствует процесс **вчувствования**– стремления к переживанию аналогичных чувств согласно сложившимся предполагаемым обстоятельствам. И.И. Лапшин приводит пример: сочиняя оперу «Борис Годунов», М. Мусоргский столь вошел в душу своего героя, что в «Борисе» был самым Борисом, о чем и сообщил в письме В. Стасову. М. Глинка оставил строки в «За-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 236.

<sup>2</sup> Немов Р.С. Психология. – С. 22.

писках»: «Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену прежде чем начать ее писать, я часто читал с чувством вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня самого становились дыбом, и мороз одирал по коже»<sup>1</sup>. Благоприятным условием для вчувствования в настроения персонажа бывает сходство личных переживаний или сходство событий, их когда-либо вызвавших. Узнавание себя в другом позволяет артисту внести в духовный мир героя и эстетически претворить собственный сердечный опыт, формируя общее для обоих чувственное зерно роли. «Как вообще можно войти в образ не своими, какими-то надуманными чувствами? – недоумевает З.Л. Соткилава, – это я должен жить переживаниями своих героев. Все герои у меня – положительные; правда, они почти все умирают, их даже убивают, но в этих образах заложено все. В *их* чувства нужно войти. Потом их выразить через *себя*»<sup>2</sup>. Невзирая на то, насколько погрузится исполнитель в персонажное существование (уйдет «от себя к образу»), часть его психического содержания неизбежно будет альтруистически любовно пожертвована творимому объекту искусства.

Согласно другой проективной методике, более соответствующей природе психологического перевоплощения, певцу-актеру предлагается поставить себя на место героя и в меру понимания начать размышлять и действовать от его имени. Тогда по реакциям себя-другого можно глубоко изучить личность персонажа. Реакции человека, сопровождающие его желания и намерения, ассоциативно увязываются в проецирующем сознании с поступками и действиями, которые, в свою очередь, позволяют по их характеру судить о причинах поведения.

Незаменимо значение проекции в работе над музыкальным материалом, при попытке постижения замысла композитора. Изучая, какие мысли, чувства и действия он приписывает персонажам, можно многое узнать об авторе (а произведение – это, по сути, психологический портрет автора) и детально понять драма-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 238.

<sup>2</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.



тургию произведения в целом и каждого характера в отдельности, точнее постичь идею и концепцию произведения. Так, откровением для Г.П. Вишневской стала опера Д.Д. Шостаковича, в которой певица остро почувствовала присутствие композитора: «“Леди Макбет Мценского уезда” представляется мне самым достоверным и ярким автопортретом композитора, написанным им в самую счастливую пору его жизни», – признавалась она.<sup>1</sup> Подобная полнота самовыражения композитора в музыкальном характере главной героини носила признаки действия механизма сублимации, но совершенно особого свойства, так как, по мнению Вишневской, осиянный любовью в пору сочинения оперы, композитор проецировал в образ Катерины Измайловой предвкушение ответного чувства. «Дмитрию Шостаковичу было только 24 года, когда он начал сочинять “Леди Макбет”, – повествует Вишневская в своей книге, – он был безумно влюблен в свою будущую жену, о чем невольно и рассказал в своей опере. (...) Шостакович был творцом, который всегда писал о себе, лишь о том, что перечувствовал и пережил сам, а так как налетела, захлестнула первая настоящая любовь, то он и наградил героиню оперы всеми чертами, которые хотел видеть в любимой женщине»<sup>2</sup>. Естественной воспринимается и реакция композитора на «галантерейного ухажера» Сергея – ревность, побуждающая средствами музыки выявить в нём сущность антигероя, презрительно развенчать такое, казалось, вечное в опере, амплу любовника.

Каждый раз при исследовании содержания личности персонажа артисту открывается какой-либо из сокровенных планов его собственной личности. Под влиянием доминирующих потребностей, смыслов и ценностей, свойств и состояний певца-актера и режиссера, персонажу нередко грозит стать объектом их проекции. При устремленности режиссера придать проекции творческий заряд, ему следует быть стражем собственной пристрастности: отражаясь в психическом мире персонажа, по крайней мере, не вытеснять полноправно присутствующее там композиторское «Я».

---

<sup>1</sup> Вишневская Г.П. Галина. – С. 389.

<sup>2</sup> Там же. – С. 388.

Столь же ценным, сколь и редкостным качеством является умение оперного режиссера понимающе взглянуть на мир глазами композитора из каждой клеточки музыкальной плоти произведения, оживляя когда-то поглощенную знаками энергию острого переживания бытия, волнующего рассказа, поступка.

Психологический портрет персонажа может разрабатываться с помощью метода **целостного постижения** – мгновенного восприятия и последующего анализа первого впечатления от конкретной личности. Проникновение в чужое Я для его эстетического воссоздания в форме сценического образа осуществляется при переживании нерасчлененного качества формы, полученного в виде впечатлений от объекта; синтез складывается в воображении путем воспроизведения в художнике подобия целостного состояния чужой души. Качество формы аналитически познается в речах, экспрессии, чертах лица, позе и почерке, и инструментом такого познания выступает именно интеллектуальная интуиция. Художник наблюдает чужую жизнь, восполняя пробелы догадками и конструирует ее как целое, не пренебрегая и косвенными знаниями, в том числе, приобретенными научным путем. Они не только не мешают в одухотворении образа, но способствуют перевоплощению. «Целостное впечатление экспрессии (...) так тесно срослось с телесными проявлениями, что мы проецируем этот добавочный психический процесс в тело другого человека, – пояснял механизм целостного постижения И.И. Лапшин. – Мы *видим* печальную улыбку, счастливое выражение глаз, ревнивый взор, злобную усмешку. Подобно тому, как мы объективируем вторичные качества (цвета, вкусы, запахи и т.д.), так точно мы объективируем и целостные впечатления, хотя фактически их источник субъективный. *Вот почему нам кажется, что мы прямо видим, интуитивно постигаем чужое Я, его переживания. Это иллюзия, но она неизбежна*»<sup>1</sup>.

Переживание нерасчлененного качества формы может наступить при восприятии искусства выдающихся исполнителей, создавших тот или иной вокально-сценический образ, под обаяние кото-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 237.

рого попадает слушатель. Это нередко происходит и при первом знакомстве певца-актера с музыкальным текстом: персонаж возникает в сознании как предугадываемое целое, а затем исполнитель вступает в длительный процесс «развертывания» этой мыслеформы, уточняя содержание личности героя через музыкальную речь, экспрессию, пластику фразы, гармонический строй и прочая.

Виртуальный мир, из которого образ постепенно вступает в константную реальность, вариативен и непредсказуем до той поры, пока исполнительское сознание не закрепит его как оптимальный для решения творческой задачи относительно устойчивый образ. «...художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я “вижу” его внутреннюю жизнь», – приоткрывал тайну творчества М. Чехов.<sup>1</sup> Эту тактику по-своему интерпретировал К. Станиславский, рекомендуя актерам научиться видеть события прошлой жизни своего героя так полно, чтобы слово и действие на сцене были лишь поверхностным их проявлением. К подобному приему имитации воображаемого персонажа прибегал И. Петров, когда работал над образом Руслана (М. Глинка «Руслан и Людмила»); он рассказывал: «Я себя воображаю этим персонажем, я говорю от имени данного персонажа, как Руслан; он допускает не сразу, отношения складываются постепенно, он помогает мне учить материал, а я наблюдаю, как воображаемый «двойник» исполняет мою роль, воспроизвожу мелодику, оперный текст, рисую в воображении картины – себя в будущем на сцене»<sup>2</sup>.

Полезным при строительстве архитектоники личности персонажа может стать и метод **вероятностного прогнозирования**, опирающийся на способность по некоторым деталям предугадывать целое; например, проницательный исполнитель, зная некото-

<sup>1</sup> Михаил Александрович Чехов : Литературное наследие : в 2 т. / И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. – М. : Искусство, 1986. – Т. 2 : Об искусстве актера. – С. 182.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

рые характеристики персонажа, способен судить о других, не проявленных и неизвестных, но, по логике, вероятно, ему присущих. По наблюдениям, смелость нередко сопровождается честностью, трусость – лживостью, культура – интеллектуальной развитостью, доброта – общительностью и доверием к людям, недружелюбие – замкнутостью и недоверием к людям и т.п.<sup>1</sup> Ф. Шаляпин, работая с клавиром оперы, говорил, что если произведение написано талантливо, дополнительного света, выявляющего характер персонажа, он не ищет, – все заложено в слове и музыке.<sup>2</sup> Между тем, судя по ряду его же высказываний, певец создавал содержательный объем образа как **вероятность**, не противоречащую логике и чувству поэтико-музыкальных деталей, присутствующих в партитуре. Хорошие результаты овладения приемом вероятностного прогнозирования дает навык работы с живописными портретами в поисках внешности и характерности героя, психологического грима. Наблюдая запечатленное художником выражение лица, можно «подглядеть» и внутреннюю жизнь героя полотна.

Вероятностное прогнозирование, с помощью которого исполнитель формирует персонажное сознание, обнаруживает свою субъективную окраску, выдавая отношение автора к своему герою и тем частично игнорируя объективность партитуры, назначение которой – вызвать «на себя» эстетическую реакцию артиста. Об этом предупреждает М. Бахтин: «даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и проч., эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению у нему»<sup>3</sup>. При использовании данного метода исполнителю следует соблюдать корректность по отношению к герою и избегать субъективизма.

**Имплицитная теория личности** – самый сложный и жизненно важный из всех механизмов межличностного восприятия, обнаруживает свою эффективность и в сценической практике.

---

Немов Р.С. Психология. – С. 95.

Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 66.

Бахтин М. Автор и герой. – С. 32.

Артист, много раз встречаясь с разными людьми, воспринимая и оценивая их как личности, оставляет в своей памяти впечатления о них. После многих встреч эти впечатления «накладываются» друг на друга и объединяются так, что одно из них, например, о внешнем облике, связывается в памяти с другим, с типичной психологией и поведением людей подобного типичного облика. Общее в психологии людей ассоциируется с общим в их поступках, типичные поступки – с типичными внешними данными. Обладая сформировавшейся имплицитной теорией личности, исполнитель по одному из компонентов личности персонажа, запечатленных в музыке и либретто – деталям внешности, психологии или поведению – прогнозирует другие ее составляющие, приписывая воспринимаемому то, что входит в состав собственной имплицитной теории личности. Благодаря ей исполнитель конструирует, достраивает образы своих героев как реальных людей на основе частичной информации о них и преднастраивается действовать в соответствии со своими фантазиями. Эта теория востребована в творчестве певца-актера тогда, когда осуществляется «встреча» двух личностей – исполнителя и персонажа.

Оперная музыка, представляя ту или иную личность, помимо объективации ее психологии, наделяет ее особым компонентом – лейтмотивом, лейтгармонией или музыкальным комплексом, судя по которому можно прогнозировать душевную жизнь, поведение и даже внешний облик.

#### **4. Создание формирующей среды для личности персонажа**

Виртуальному сознанию персонажа соответствует виртуальная реальность, в которой оно осуществляется и которую также предстоит создать исполнителю. В книге воспоминаний С.Я. Лемешева есть эпизод, повествующий о том, как К.С. Станиславский готовил за кулисами его, молодого певца, к выходу на сцену:

– Вот как вы думаете, – спросил он, – что, Ленский с Онегиным выехали уже сейчас к Лариным?

– Думаю, – ответил я, – что если они живут в десяти верстах от Лариных, то уже выехали»<sup>1</sup>.

Станиславский не только вводил в логику персонажного мышления, – он взывал к воображению Лемешева, чтобы увлечь его видение за событийные, присутственные рамки сцены, он открывал певцу новые горизонты сознания его героя. Чем шире **кругозор** исполнителя, тем легче ему осваивать оперный материал. Для полноты представления о личности персонажа полезно расширить и его кругозор посредством логики и воображения.

На необходимости знания исполнителем предыстории персонажа настаивал В. Фельзенштейн: «...одних содержащихся в пьесе указаний и событий недостаточно для знакомства с характером всей роли, (...) события и образы становятся полностью распознаваемыми и понятными лишь при выяснении их предыстории, – утверждал режиссер и делился опытом. – Предыстория может быть частично выявлена по относящимся к прошлому высказываниям в партитуре, частью она нуждается в основанных на предположении дополнениях. (...) Из предыстории вырастают сложившиеся к началу пьесы отношения действующих лиц, исходная ситуация. Различными, часто противоположными интересами и намерениями они противостоят друг другу. Отстаивая свои интересы и следуя своим намерениям, они меняют свои отношения друг к другу. Возникают новые драматические ситуации. Певец понимает, что события, в которых это происходит, значительно многогранней и сложнее, чем можно судить по нотам и тексту»<sup>2</sup>.

Порой такая потребность – детально угадать прошлое, нафантазировать недавнее или будущее персонажа и насытить его жизненным содержанием – органически присуща исполнителю. Об этом свойстве упоминает В. Атлантов в связи с работой над образом Германа, причем в сферу его внимания привлекается и текущее настоящее героя («здесь-и-теперь»), что позволяет самому певцу в антрактах сохранять персонажное самочувствие и в

---

<sup>1</sup> Сергей Яковлевич Лемешев : Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С.Я. Лемешеве / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 29.

<sup>2</sup> *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – М. : Радуга, 1984. – С. 102.

мыслях не расставаться со своим Германом ни на мгновение. «Я просто выдумщик, – квалифицирует Атлантов важнейшее качество артиста. – Должен признаться, что воображение у меня достаточно богатое. Я представлял себе, из какой ситуации я прихожу на сцену, связывал логически антракты, думал, что во время них делает мой герой»<sup>1</sup>. Воображая и анализируя каждый шаг героя, событийный момент, мотив поступка, связи и взаимоотношения, певец-актер тем самым создавал формирующую среду, в которой происходили перемены в сознании Германа.

Считается, что режиссер обязательно должен быть эрудитом и психологом, но не меньше эти качества требуются певцу-актеру. Они подразумевают строгую последовательность логики и чуткую интуицию, свободную ориентацию в различных областях знаний в связи с конкретными творческими задачами, терпение и увлеченность аналитика в изучении исторических эпох, социальных укладов, литературных и музыкальных, вокальных стилей, а также постоянную готовность к открытию.

Чтобы выяснить факторы, формирующие сознание и личность персонажа с детства, актер прибегает к сочинению его **биографии**. «С первой своей роли я стала писать биографии героинь: где “я” родилась, кто были мама, папа, братья, как я попала сюда и каково ко мне отношение окружающих. Так же я пытаюсь всегда найти мотивы отношений моей героини к каждому персонажу пьесы, (...) а если мне в ее поступках, в мышлении что-то непонятно, я задаюсь вопросами, почему она так делает, думает, говорит. Я пытаюсь найти мотив, который побуждает ее к этому», – так рассказывает актриса Е. Глушенко.<sup>2</sup> Такая потребность представлялась естественной и для певца-актера В. Фельзенштейну: он считал, что исполнитель «должен открыть для себя мир своего персонажа, его предысторию и оплодотворить этим себя. Мир героя должен постоянно быть в сознании певца, ибо именно это объясняет и определяет его поведение в тот отрезок жизни, который изображается на сцене»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 105-106.

<sup>2</sup> Силантьева И., Клименко Ю. Актер и его Alter Ego. – М. : Грааль, 2000. – С. 197, 194.

<sup>3</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 81.

Особое внимание биографическому моменту в произведениях художественной литературы уделил М. Бахтин; его мысль актуальна и в контексте вокально-сценического жанра. «Значительная часть моей биографии узнается мною с чужих слов близких людей и в их эмоциональной тональности: рождение, происхождение, события семейной и национальной жизни в раннем детстве (все то, что не могло быть понято ребенком и просто не могло быть воспринято), – так говорит Бахтин с позиций героя. – Все эти моменты необходимы для восстановления сколько-нибудь понятной и связной картины моей жизни и мира моей жизни, и все они узнаются мною – рассказчиком моей жизни из уст других героев ее. Без этих рассказов других жизнь моя не только была бы лишена содержательной полноты и ясности, но осталась бы и внутренне разрозненной, лишенной ценностного *биографического единства*»<sup>1</sup>. В высказывании есть полезная рекомендация к исполнителю – собрать крупинцы биографии персонажа, «прислушавшись» к речам других действующих лиц. Следует вспомнить и то, что личность как потенциальная возможность, раскрывается на пути к ее будущему, и поэтому необходимо мыслить биографию своего героя не только в прошлом и настоящем, но и в будущем, прибегая к такому свойству психики, как децентрация – умение переносить персонажное Я по шкале времени.

Создавая психологическую сферу персонажа, исполнителю следует узнать основные ценности биографического сознания. М. Бахтин предлагает сосредоточиться на таких объектах стремления как «воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым, (...) стремление к героичности жизни, к славе»<sup>2</sup>. Биографическому герою авантюрно-героического типа присущи специфические мерилы ценностей: мужество, честь, великодушие, щедрость, нравственность. Средоточием стремлений героя, погруженного в социальный контекст, становятся социальные и семейные ценности. Такой герой – редкость в оперном жанре.

В формировании образа и личностного содержания персонажа значительное место принадлежит приему **собирательности**.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. – С. 174-175.

<sup>2</sup> Там же. – С. 175-176.



Прежде чем перед духовным взором художника восстанет живая фигура, человеческий тип, он собирает отдельные черты для образования **родового образа**, совершая процесс художественного обобщения. Это апелляция к образотворческим приемам Достоевского, который рекомендовал ждать синтезирующего момента, пока многое мелкое, сопровождающее идею, соберется в один крупный рельефный образ, и тогда выражать его.<sup>1</sup>

Певец-актер может воспользоваться композиторским приемом сочинения музыкального портрета персонажа – **собирательности**, который выражается: в слиянии характерного воспроизведенного образа с восприятием живой модели; слиянии нескольких образов в один; внесении воображаемых черт в модель, взятую из жизни; слиянии в единое образов нескольких моделей; самым сложным оказывается комбинация образов фантазии, этюдов с реальными моделями, литературных типов и образцов живописи. Очевидцы спектакля «Евгений Онегин» с участием Л.В. Собинова единодушно утверждали, что в образе Ленского артистом был воплощен именно пушкинский образ, но при этом был снят налет тонкой пушкинской иронии; Собинов «как бы собирал “крупницы”» характеристики, разбросанные у Пушкина во многих строфах II и IV глав его знаменитого романа в стихах и рисовал портрет романтического героя-мечтателя, раскрывая его через крупные вокальные формы в разных аспектах – пылкого любовного признания, вспышки жгучей ревности и философских размышлений перед лицом смерти. (...) он создавал обобщенный образ прекраснодушного мечтателя-идеалиста, воскрешая в памяти целую галерею лиц передовой русской дворянской молодежи...»<sup>2</sup>. Именно собирательность и детальность в этой работе придавали персонажу жизненный объем.

Вокально-сценическое перевоплощение подразумевает предварительное моделирование смыслового поля персонажа, что обеспечивает не только процесс взаимопонимания партнеров в склады-

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 222.

<sup>2</sup> Леонид Витальевич Собинов : в 2 т. – Т. 1 : Письма / Сост. К.Н. Кириленко ; ред. Е.М. Гордеева. – М. : Искусство, 1970. – С. 41-42.

вающейся персонажной системе, но активно формирует персонажное сознание «изнутри», в эстетической реальности и вырабатывает соответствующее сценическое поведение. В связи с этим, эффективным приемом становления персонажного сознания считается **формирующий эксперимент**. Стоит обратить внимание на значимость динамичного репетиционного процесса в формировании персонажного самочувствия, который, по сути, осуществляется каждый раз как художественное экспериментирование. Эксперимент, включающий в себя сценический этюд, импровизацию, репетицию, утвердился как эффективный метод исследования внутреннего мира героя и опосредованно – певца-актера; он допускает активное вмешательство режиссера, корректирующего исполнение в соответствии с намеченной целью, активизирует поиск вариантов образно-смыслового и сценического самовыражения артиста.

## 5. Приемы присвоения персонажного текста-сознания

Рассказывая о творческом почерке А. Иванова, Б. Покровский писал, что репетировать с певцом было трудно из-за его «жадности» к каждой детали роли: «Он молниеносно проглатывал и усваивал предложенное режиссером (если, разумеется, оно его убеждало и вдохновляло) и никак не хотел расставаться с найденным, если у меня возникала необходимость что-то переделать. “Это мое, – говорил он, – моя кровь и плоть, эторосло в меня, этого я никому не отдам”»<sup>1</sup>. Так в исполнителе работает психологический механизм родственного **присвоения** содержания роли, вращения в базовое сознание чужого, персонажного. А.А. Эйзен, по его признанию, даже получив актерское образование, пользуется этим даром природы в работе над ролью интуитивно. «Партия уже давно выучена. Но она еще, как говорится, не присвоена мной, Эйзен-артистом, она сама по себе существует. А вот когда углубляешься в роль, – появляются какие-то отношения... Все время меняется качество *отношений, ощущения* партии,

потому что мой принцип: сегодня надо сделать очень хорошо, а завтра – чуточку лучше! Если ты не будешь думать над образом, он перестанет расти, перестанет тебя волновать, и ты перестанешь присваивать его; надо все время *органичивать его для себя*, и тогда он где-то заживает; не сразу, вдруг, на каких-то спектаклях получится слияние и установятся отношения близкие»<sup>1</sup>.

В согласии с природой расширяющегося за счет ролей личностного сознания артиста оказывается понятие **интериоризации**. Данное явление, которому посвящены приоритетные труды Л. Выготского, продолжает привлекать внимание ученых. А. Михайлову принадлежит мысль, что сам человек – это неуклонный процесс интериоризации. Психолог раскрывает суть данного процесса, при котором «различные содержания мира обнаруживаются как принадлежащие человеку, человеческой личности, как зависящие от нее и направляемые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достояние. (...) объективизация природы, противопоставление ее человеку как чего-то чуждого по своему существу одновременно означает освоение, т.е. нечто подобное присвоению ее в качестве – скажем так – периферийной собственности на границе своего и чужого»<sup>2</sup>. Периферийной собственности соответствует комплекс персонажного сознания, одновременно чуждого, но постепенно формируемого из элементов личностного микрокосма исполнителя и сопредельных ему реального и виртуального миров; он всегда будет отделен от самосознания пластической, «дышащей», но все же – ненарушимой границей.

Существенное добавление делает В. Зинченко, настаивая, что в понятии «интериоризация» содержится активный залог: это «не погружение извне внутрь, даже не вращивание, не похороны внешней предметной деятельности в некие ментальные глубины, а овладение вполне реальными противостоящими человеку, порой чуждыми ему природными и социальными силами, в том числе и своими собственными, выращивание в себе новых сил»<sup>3</sup>. Указание

---

<sup>1</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 10 октября 2005 г.

<sup>2</sup> Михайлов А.В. Языки культуры. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С.181.

<sup>3</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 142.

на возможности овладения человеком собственным психическим содержанием позволяет допустить взгляд на присвоение как результат **самоузнавания** за счет «воскрешения» в многомерно-личностной генетической памяти элементов потенциальных либо угасших Я при условии вступления с ними в коррелирующие отношения. Для певцов-актеров естественно состояние «множественного единства»: «Другие люди могут сидеть во мне, – отзывается Ю.А. Григорьев о персонажах, созданных им в операх. – Они живут во мне, те, которые нравятся. С некоторыми я без сожаления расстаюсь, их не присваиваю»<sup>1</sup>.

Заслуживает внимания и следующее уточнение Зинченко: «Интерпретируется не элементарная внешняя форма символа, а его бесконечное внутреннее содержание (...) Разумеется, такое прорастание происходит не в физическое, а в символическое “тело” человека, в его духовный организм, в феноменальное “тело” его желаний, мотивов, ценностей, сознания»<sup>2</sup>. Показателен в этом отношении ответ Е. Образцовой на вопрос, обогащается ли ее личностное содержание за счет ролей: «Я даже не могу отделить свою жизнь от жизни героев. Мне кажется иногда, что я – ужасно старая, потому что прожила очень много чужих жизней, которые вошли в мою жизнь, меня обогатили, меня сделали *другой*, и я очень много знаю... Я вся меняюсь, особенно, когда работаю над ролью. Самое главное, что мои героини входят в меня вместе со временем, со своей эпохой, и *они остаются там*, и все эти эпохи во мне тоже живут: когда во время поездок я попадаю в какие-то дворцы или замки, мне часто кажется, что я уже здесь жила, что я – полноправная хозяйка всего этого. Какое-то абсолютное присвоение! Но и героиням, без сомнения, достается часть меня, моего характера»<sup>3</sup>.

Так присвоение обнаруживает свою обоюдность. «Познание есть реальное выхождение познающего из себя или, – что то же, – реальное вхождение познаваемого в познающего, – реальное еди-

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 162.

<sup>3</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

нение познающего и познаваемого», – констатирует П. Флоренский.<sup>1</sup> Познание, с его точки зрения, это «живое нравственное общение личностей, из которых каждая для каждой служит и объектом и субъектом»<sup>2</sup>. И это справедливо для артистического присвоения, сбывающегося под знаком альтруизма межличностного общения. Речь идет о диалектическом слиянии мысленно существующего персонажа с психофизическим материалом актера. Это значит, что в собственном психическом пространстве певец-актер «поселяет» и культивирует некое отчасти чуждое ему содержание, которому позволено объективировать себя посредством психофизических приспособлений исполнителя.

Процесс присвоения персонажного содержания включает в себе ряд специальных приемов работы исполнителя с собственным психофизическим «инструментом». К сожалению, немногие певцы-актеры оставили описания ощущений, состояний организма, душевной работы, «тонких» действий, предпринимаемых для достижения образного самочувствия; называемые атрибутами «актерской кухни» и тщательно скрываемые, они у каждого исполнителя сугубо свои. И.П. Богачёва описала процесс постепенного приближения к героине с того момента, как впервые открыт клавиш: «Может быть, даже роль мне не в радость. Думаю: что это такое... Интересное? Надо попробовать. Начинаю учить. Постепенно *вхожу* в роль. Долго хожу только с ней в мыслях и переживаниях, думаю только о ней. А потом вдруг чувствую, что она стала для меня самой любимой! И когда меня спрашивают, какая роль самая любимая, у меня получается та, над которой я работаю. А потом, когда эта роль для меня стала своей, я в нее влюблена!»<sup>3</sup>. Влюбленность в героиню следует рассматривать как интериоризацию персонажного содержания, включая музыкально-драматургический материал.

Такой прием присвоения как **имитация** основан всецело на подражании воображаемому персонажу. Близок к имитации прием

---

<sup>1</sup> Флоренский П.А. : в 2 т. – М. : Правда, 1990. – Т. I. : Столп и утверждение истины. – С. 73.

<sup>2</sup> Там же. – Т. 2 : У водоразделов мысли. – Ч. 1. – С. 74.

<sup>3</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

**идентификации** с персонажем, имеющий глубокие корни в подсознании в силу необходимости человека познавать себя в сравнении с другим. Ницше возвел идентификацию в степень основного драматического феномена, подчеркнув, что человек сам, осознанно отрешается от своей личности и поступает так, как будто бы он действительно живет в другом теле и вошел в характер другого лица.<sup>1</sup> Переживание идентичности составляет неременное условие человеческой природы; для исполнителя эта способность превращается в потребность пережить персонажное бытие как собственную идентичность, но ведь именно это и составляет основу перевоплощения.

Пример идентификации с персонажем являет собой П.И. Чайковский; композитор, окончив оперу «Пиковая дама», сообщает в письме своему брату Модесту следующее: «...мне до того стало ж а л ь Германа, что я вдруг начал сильно плакать (...) Потом я сообразил, почему (ибо подобного случая рыдания из-за судьбы своего героя со мной еще никогда не было, и я старался понять, почему мне так хочется плакать). Оказывается, что Г е р м а н не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным. Так как Ф и г н е р мне симпатичен и так как все время я воображал Германа в виде Ф и г н е р а, – то я принимал самое живое участие в его злоключениях. Теперь я думаю, что, вероятно, это теплое и живое отношение к герою оперы отразилось на музыке благоприятно»<sup>2</sup>. В постскрипте Чайковский пишет, что оперу он писал с любовью и потому столь горевал о Германе. Эти строки говорят о том, что идентификация осуществлялась по модели симпатии к герою. Более того, в этом отношении трансфертного свойства присутствовала и симпатия к исполнителю партии, который стал для композитора образом голоса его любимого персонажа. Подобно на страницах Дневника высказался С.С. Прокофьев: работая над обра-

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 116.

<sup>2</sup> Письмо 326. М.И. Чайковскому. Флоренция 3/15 марта 1890 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма / Н.Н. Синьковская. – М. : Музыка, 2002. – С. 286-287.

зом Бабуленьки в опере «Игрок», он кратко отметил: «Пишу с любовью»<sup>1</sup>.

Драгоценное для исследователей откровение о приемах работы над ролью оставил А. Азарин. Между прочим, он писал, что, ознакомившись с пьесой и ролью, направлял искания на самое главное: **ход мыслей персонажа**, то есть прибегал к интеллектуальной интуиции с тем, чтобы **обнаружить мысли, результатом которых явятся слова и поступки образа**. А далее – актер доверял работу бессознательному: «Всю цепь мыслей, выражаясь фигурально, я опускаю в подсознание, где и созревает весь внутренний мир образа. С момента получения роли внутренняя работа начинается сразу, и где бы ни был: на улице, в трамвае и даже во сне, работа не оставляется до донесения спектакля на публику»<sup>2</sup>. Третий этап работы над ролью снова опирался на активное сознание, но оно работало избирательно над оформлением содержания, рождаемого кипучей и безостановочной деятельностью бессознательного, проявляющего себя как неинтеллектуальная интуиция, догадка, озарение.

Один из приемов овладения содержанием роли – идти по линии **действий** персонажа, попутно анализируя цель, мотивацию каждого действия; при этом исполнитель невольно, но неизбежно выражает оттенок своих отношений к действиям героя и частью своего контролирующего сознания присутствует в нем.

Чтобы исполнителю убедить себя принять логику персонажа, и как результат – воспитать, привить ее себе, необходимо совершить ряд последовательных действий в процессе работы над ролью:

- выделить понятную себе **идею** образа;
- выбрать близкую своему миропониманию **концепцию** его бытия;
- старательно подбирать необходимые аргументы и факты **в оправдание** всех действий и поступков персонажа;

---

<sup>1</sup> Сергей Прокофьев : Дневник. – Paris : SPRKFV, 2002. – Ч. 1 : (1907-1919). – 12 марта 1916 г. – С. 596.

<sup>2</sup> Мастерство актера : Хрестоматия / Б. Алперс. – М. : ГИХЛ, 1935. – С. 378-379.

- выстроить **поступки** в их определенной логической последовательности, найти приемлемые **мотивации** поведения;
- определить черты **характера**;
- соотнести ситуации и стиль общения, манеру **поведения** во время диалогов со свойствами и чертами характера;
- разумно и правильно **с точки зрения логики и эмоционального состояния персонажа** отреагировать на те или иные внешние акции, оправдать изменения в его поведении;
- задавать себе любые вопросы и отвечать на них с позиций персонажа;
- в любой жизненной ситуации уметь переключать восприятие – вдруг взглянуть на окружающую действительно глазами персонажа и оценить ее.

Иными словами, задача исполнителя, как автора своего сценического творения, по выражению М. Бахтина, «усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает»<sup>1</sup>.

Актриса Л. Шапошникова назвала свой прием присвоения персонажного сознания «кардинальной сменой психологических приоритетов»: «Я хожу и задаю себе множество безответных вопросов, – так идет загрузка своего сознания проблемами *той* жизни. Постепенно она становится для меня настолько близкой, я настолько знаю *того* человека, что потом я невольно сама становлюсь этим человеком. Насколько мне удалось себя загрузить, настолько моя героиня сумела в меня войти. И вот когда я чувствую себя комфортно на сцене, значит, моя пустота заполнена»<sup>2</sup>. Такой подход к роли частично задействует механизм **самовнушения**. При готовности сознания к приему профессионально заряженной информации текст роли, музыкальный материал становятся внушающими объектами непосредственного, направленного воздействия.

Способ Л. Поляковой, избранный для сближения с образом, можно назвать **отождествлением**: «В тот период, когда я создаю

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. – С. 52.

<sup>2</sup> Силантьева И., Клименко Ю. Актер и его Alter Ego. – С. 197.



образ, я его не вижу – все это еще слепое, не наполненное ни мыслями, ни эмоциями, – рассказывает актриса. – Я беру текст и в нем разбираюсь: пытаюсь отождествить внутренний мир героини со своими эмоциями, понятиями о жизни, о людях и поступках; и постепенно начинаю заполнять форму, которая дана автором – искать в себе отзвуки того, другого существа»<sup>1</sup>. Подобно, поиском в себе «смежных» качеств героя, приближается к персонажу А.А. Эйзен: «На сцене ты должен быть героем, а в тебе нет таких качеств. И ты ищешь в себе этого героя внутренне»<sup>2</sup>. К присвоению музыкального характера Садко через понимание общности своей и персонажной природы шел В. Атлантов: «Садко как персонаж мне импонировал. Раздолье русское, широкое, былинное такое, знаете ли. (...) Во-первых, Садко сродни мне тем, что я обожаю путешествовать. Он флибустьер, пират того времени. При случае Садко вытащит меч и врежет по нужной шее. Он человек рискованный, не боящийся, отважный, бурлящий в себе. Это мне близко»<sup>3</sup>.

Бывает, что актер культивирует в себе качества, присущие сценическому герою. Он «высвечивает» одни стороны своего характера и «затеняет» другие. Такой прием свойственен исполнителю с моноперсональной природой психики. В итоге он несколько изменяет способы самовыражения, но в роли доминирует личностное содержание, высказывание «от себя». О певце такого типа – М.Д. Михайлове рассказал Б.А. Покровский, упомянув его главное свойство: всегда оставаться собой, никому не подражать, никем не казаться. «О перевоплощении на сцене не могло быть и речи. Михайлов никогда, ни на минуту не изменял себе, – таков был главный тон портрета. – В Собакине в “Царской невесте” Максим Дормидонтович был в своей стихии, и рубаха купца XVI века была для него удобна и привычна. (...) Ну а когда дело дошло до Сусанина, то тут не оказалось ни одной черточки в характере, которая отсутствовала бы у Михайлова. (...) коварные речи

---

<sup>1</sup> Силантьева И., Клименко Ю. Актер и его Alter Ego. – С. 199.

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 10 октября 2005 г.

<sup>3</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 198.

Кончака и светский лоск Гремина вызывали улыбку умиления. Михайлов не хотел и не мог перевоплощаться, менять привычные черты на другие, неведомые. (...) А костюмы, пожалуйста, можно было одевать на него разные»<sup>1</sup>.

Результативным приемом присвоения содержания роли, требующим силы **воображения**, в том числе и чувственного, поделился однажды с П. Орленевым его учитель, провинциальный актер Бабилов: «Выучи наизусть всю пьесу, ляг в уединении и все себе представляй – как ты в уборной сидишь перед зеркалом, как гримируешься, какой на тебе костюм. Вот к тебе стучит помощник и говорит: “Скоро занавес, приготовьтесь”. Вот ты слышишь последние реплики находящихся на сцене, видишь, как твой Гриша вошел, ежится от холода, дует на руки, снимает фуражку, шарф, пиджак, видишь, как вешает их на гвоздик, идешь к столу, берешь тряпочку и протираешь больные глаза – и так до конца всю пьесу и свою роль. Если тебе покажется, что ты правильно проделал какой-нибудь интересный жест или движение, немедленно все это запиши (у тебя должны быть всегда под рукой карандаш и бумага), записал – опять продолжай представлять дальнейшее»<sup>2</sup>. Так разворачивалось в воображении виртуальное пространство и время с первых до последних мгновений персонажной судьбы. Так, задолго до возникновения сценической – особой игровой реальности – в сознании артиста уже существовала своя **сценическая виртуальность**, более реальная для исполнителя, чем сама жизнь. Через несколько часов Орленев знал всю пьесу наизусть и с закрытыми глазами видел себя на сцене проделывающим все жесты, взгляды и движения.

У певца по сравнению с актером драмы есть мощный союзник – музыка, которая, звуча в воображении, дает возможность не только мысленно повторять «впетую» партию, но видеть внутренним зрением себя в персонажном облике со стороны, действующим в этой музыкальной среде. Музыка облегчает процесс вчув-

<sup>1</sup> Покровский Б. Ступени профессии. – С. 131-141.

<sup>2</sup> Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. – М.-Л. : ACADEMIA, MCMXXXI. – С. 45-46.

ствования, постижения и присвоения **эмоциональной** жизни персонажа. Певец-актер представляет себе звучание всего музыкального континуума и своего голоса в нем. В этих условиях воображение рождает жест, пробуждает самочувствие, которые идут от музыки. Естественный и положительный эффект такого внутреннего слышания подтверждает Б.М. Теплов: «Внутреннее пение является не заменой слуховых образов, а как раз наоборот – их опорой, подкреплением. (...) Без слуховых представлений не может быть и пения»<sup>1</sup>.

В. Фельзенштейн вменял поющему актеру в обязанность, точно соблюдая требование партитуры, «последовательно и концентрированно **усвоить желания и стремления действующей фигуры**, что и публике, и ему самому все музыкальные закономерности – такие, как ритм, размер, гармония, темп, динамика, – будут представляться не предписанием партитуры или дирижера, а порождением намерений и чувств самого действующего лица»<sup>2</sup>. О присвоении музыкального образа-характера персонажа свидетельствует такое состояние-осознание, когда исполнителю начинает казаться, что он сам рождает музыку, полностью выражая в ней себя.

В высказывании М. Бахтина относительно вживания в эмоциональное состояние персонажа присутствует существенное уточнение: «...за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего, только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически; если бы этого возврата не происходило, имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием...»<sup>3</sup>. Исполнитель в работе над персонажной судьбой получает представление о двойственной природе сценической эмоциональной жизни, для объективации которой персонаж заимствует эмоционально-чувственный «аппарат» артиста. Перипетии героя становятся предлогом для

---

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – С. 260.

<sup>2</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 89.

<sup>3</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности – С. 52.

исполнителя, чтобы выразить через себя эмоциональное переживание по поводу вымышленных событий и отношений: пролить слезы над вымыслом.

## 6. Работа с текстом в процессе формирования и присвоения персонажного сознания

Группу специальных методов формирования и присвоения персонажного сознания оставляют те, которые связаны с анализом документов, принадлежащих человеку, а также продуктов его деятельности, в частности – письменный текст. В работе с нотным текстом невозможно игнорировать замысел композитора. Е.В. Назайкинский обращает внимание на то, что нотная запись произведения в оригинале – очередная фаза его жизни. «Существенны здесь закономерности и способы нотации. Для исполнителя важно, в частности, представлять, насколько адекватно отражается в нотах произведение, слышимое внутренним слухом композитора»<sup>1</sup>. Следует досконально войти в композиторские указания, выяснить образно-смысловое значение каждого из них, уловить их как **проекцию определенного чувства, настроения, состояния, отношения, оценки, действия, движения**.

Уважение к замыслу композитора – неперемное условие работы над ролью. Неукоснителен принцип преподавания П.И. Скусниченко: «Надо взять ноты и посмотреть, чего хочет от исполнителя композитор, и подумать, как выполнить это пожелание и кусочек своей души вкладывать в то, что он написал. Надо понять, почему в произведении именно такой ритм, и если стоит «шестнадцатая» с точкой, надо понять, ради чего композитор избрал именно такую длительность и поставил рядом не одну, а две паузы, какое слово он хотел этим приемом подчеркнуть. Бывает, исполнитель так отходит от музыкального текста, от требований композитора, что совершенно искажает замысел»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М. : Музыка, 1982. – С. 24.

<sup>2</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

Предполагается, что в содержании таких художественных «документов» творческой деятельности как поэтический или музыкальный текст, отражается индивидуальность автора. Этот метод давно и с успехом используют искусствоведы; рекомендуется он и исполнителям, работающим с нотным **текстом** и либретто: знание психологии автора способствует глубокому проникновению в содержание и смысл его произведений, чтобы адекватно вызвать к бытию запечатленные образы. Остается восхищаться точностью, с которой Шпет определяет назначение исполнителя относительно текста: «Жизненная плоть и действие придаются этим образам актером на сцене. Он словно возвращает к жизни то, что писатель извлек из жизни и обескровил»<sup>1</sup>. Исполнитель, присваивая творение композитора, дает тексту новую форму бытия: оно, по словам Е.В. Назайкинского, «выученное исполнителем и хранимое им в памяти, зафиксировано здесь в виде целой серии мысленных программ: в виде алгоритма моторных действий, в виде схемы переживаний, осознаваемой сюжетной канвы и т.п.»<sup>2</sup>. Выразительный образ потока исполнительского сознания находит Махов в высказывании Виньи: «...сознание – “внутренний оркестр”: когда мой голос поет главный мотив, оркестр из четырехсот инструментов гудит во мне неизвестными басами и побочными идеями, которые я не успеваю выразить вместе с основными идеями...»<sup>3</sup>.

Существует несколько способов прочтения текста с целью создания вымышленного универсума. Прочтение музыкально-драматического текста – это придумывание возможного мира. Так называемое **горизонтальное** прочтение заключено «внутри вымысла»: исполнитель знакомится с ведущей схемой действия, следит за фабулой, повествовательным развитием эпизодов, прослеживает логику конечного результата. Особое внимание следует уделить тематическому развитию, тональному плану, оркестровке, формообразующим моментам в произведении.

---

<sup>1</sup> Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре : 20-е годы : Сб. тр. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 42.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 25.

<sup>3</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA : Идея словесной музыки в европейской поэтике : ИНИОН РАН. – М. : Intrada, 2005. – С. 33.

**Вертикальное** прочтение ставит задачей понимание драматургических и сценических знаков. В работе с клавиром или партитурой исследуется «семантическая функция звуковых структур», которая, как пишет В. Медушевский, «связывает звуковой материал с миром действительности, с миром человеческих мыслей, идей, чувств, отношений, оценок, с темпераментом, характером, личностью композитора или исполнителя»<sup>1</sup>. Медушевский указывает на многочисленные «предметно-информирующие значения», которые фиксируют связь знака с миром или представлением о нем. В предметном ряду певца-актера более всего интересуют отношения, действия людей, поступки, переживания, эмоции. Для оперного исполнителя-действителя важно уметь прочитать и понять такие музыкальные знаки, которые относятся к «различным типам движений (воздушность, легкость, массивность, плотность, упругость, плавность, сопротивление, торможение, удар, отталкивание, прорыв, кружение, качание, колыхания, вздохи, шаги), свойствам более общего характера (безжизненность, неотвратимость, фантастичность, фатальность, шутливость, утонченность, необычность), элементам эмоций и психических движений (напряжение, стремление, разочарование, сомнение, нерешительность, уверенность, дисциплинированность), чертам личности и т.д.»<sup>2</sup>. Исполнителю следует углубиться и в гармонический анализ, исследовать динамические оттенки и другие средства музыкальной выразительности с целью постижения их драматургического назначения.

Среди певцов-актеров наблюдается разделение в зависимости от того, музыкальному или драматургическому началу отдают они первенство на первых этапах работы с текстом. Целесообразно ознакомиться с этим опытом. И.И. Петров оказывал предпочтение музыке: «В нотном тексте – новая музыкальная реальность, и только из него рождается энергия, которую ты расходуешь на жизнь в спектакле. Иначе ты – неинтересен»<sup>3</sup>. П.И. Скусниченко, вспо-

<sup>1</sup> Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М. : Музыка, – 1976. – С. 5.

<sup>2</sup> Там же. – С. 30.

<sup>3</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

миная уроки своего учителя, Г.И. Тица и передавая традиции вокальной школы студентам, настаивает, что в первую очередь музыка дает материал, на основе которого формируется концепция персонажа: «Когда я пел Ленского, например, то я в первую очередь искал его черты в клавире; конечно, несколько раз прочитал роман Пушкина, чтобы понять, чем отличается Ленский в опере, ознакомился с массой литературы о трактовках этого образа. Получился образ ближе к замыслу Чайковского»<sup>1</sup>.

В.А. Атлантов, как и многие певцы, считает, что композитором все написано, домысливать ничего не стоит, а результат зависит от таланта артиста, который все, что нужно, найдет в оперной партитуре. Хотя не отрицается необходимость и иной работы: «Конечно, прежде чем приступить к роли, читаешь литературу, слушаешь разные исполнения, сравниваешь варианты этой оперы у различных певцов, у различных дирижеров, и постепенно складывается то, что в конечном итоге получается у тебя на сцене. (...) Когда готовишь новую партию, надо прочесть литературный источник, если он есть. (...) Еще посмотреть, как это трансформировал композитор. А потом понять как это соединено. Это те вопросы, которые профессиональный человек не должен себе задавать, это естественно. Определенный общеобразовательный уровень культуры человека обязывает его знать очень многое»<sup>2</sup>.

Бывает, что исполнитель, привлекая литературную основу оперы, романса, получает крошечный шанс стать чуть независимым от композиторского, столь ярко выраженного в музыке замысла, если существует смысловая «трещинка» между ним и замыслом конгениального ему поэта, драматурга. На таком противоречии литературного текста Пушкина и музыкального текста Чайковского строит мотивацию поступков Германа В. Атлантов: «Я чуть-чуть добавлял Пушкина, но только в моментах сумасшествия Германа. (...) Я строил этот образ так, что Герман сходит с ума не оттого, что не узнал три карты, а оттого, что ему никогда не быть с Лизой»<sup>3</sup>. Другой пример – Н.А. Обухова: после ознакомле-

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 38-39, 203-204.

<sup>3</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 102.

ния с сюжетом опер ей было присуще привлекать в круг размышлений над ролями большое количество книг, глубоко вникать в суть обрядов, досконально изучать быт своих героинь, анализировать высказывания композиторов о замысле и процессе создания той или иной оперы, психологических импульсов, пробудивших в воображении именно данный образ, характер. Но в работе над образами своих героинь певица неизменно, всегда шла от музыки. Прежде всего, в мелодии искала она черты характера Далилы (К. Сен-Санс «Самсон и Далила»): «Когда я познакомилась с клавиром и начала разучивать свою партию, то пришла в восторг (...) от разнообразия интонаций, выражающих то страсть, то мольбу, то горе и насмешку, то злобу, ревность и мстительную радость. Я поняла, что музыка поможет мне воплотить на сцене образ Далилы, и начала разучивать свою партию с большим увлечением»<sup>1</sup>.

В беседе с Е.В. Образцовой был затронут вопрос, какая часть себя необходимо берется за основу, чтобы сформировать персонажное содержание, и дает ли клавирист исчерпывающий материал. «Это – очень малая часть, – был ответ. – Если просто знать только оперу, то будет все довольно поверхностно. Нужно еще читать: начать с быта, эпохи, изучить историю костюма, историю создания всего произведения, историю самого композитора: в каком он был состоянии, что подвигло его на создание в данный момент и почему заинтересовало именно это, почему родился именно такой музыкальный образ, что он хотел выразить им, – я должна знать очень многое, чтобы спеть партию. И мое восприятие музыки, живописи, – все входит в образ. Роль делают мои *знания*. Мы на сцене, вообще, как голенькие, – сразу видно, если пустышка выходит, ее неинтересно слушать»<sup>2</sup>.

О значимости работы с **партитурой** неустанно говорил и писал Фельзенштейн, указывая на то, что плоть знаков скрывает под собой мыслительный процесс, в который предстоит вступить певцу-актеру. Режиссер напоминал главное: это – «мыслительный процесс не исполнителя, а действующего лица. (...) Поэтому пе-

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 231-232.

<sup>2</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.



вещ должен как можно раньше – во всяком случае, до того, как текст и ноты засядут в его памяти – вырабатывать исполнительскую концепцию. Эта концепция может быть извлечена, естественно, только из партитуры...»<sup>1</sup>.

Чрезвычайно важно подойти к произведению непредвзято, сохраняя первозданность восприятия текста; это обещает исполнителю общение с замыслом композитора через непосредственное восприятие, осмысление и понимание. Так строила работу над партией Г.П. Вишневецкая: «Работая над ролью, я всегда иду от ее музыкального содержания к драматургическому, а не наоборот, каким бы великим не был поэт или писатель, чье произведение легло в основу музыкального произведения, – писала она. – Никогда не слушаю ничьих записей, пока не имею своего видения роли, пока не выучу и не впою всю партию»<sup>2</sup>.

**Впевание**, поиск технических приемов для воспроизведения вокальной фактуры, безусловно, является приоритетным приемом в процессе присвоения персонажного содержания. М.П. Максакова поставила его на первое место в числе звеньев, определяющих успех работы над оперным образом: «...лишь когда голосовой, мышечный, психологический элементы подчинены воле певца, когда вокальная партия технически освоена, начинаешь лепить образ, пластически воспроизводить в движениях, походке, жесте, вживаться в него, увязывая, конечно, все с характером музыки»<sup>3</sup>.

Предельно чуткая к композитору и поэту, Н.А. Обухова «впевала» мелодию до тех пор, пока нотные знаки не становились ее чувствами, а стихи поэтов «впечатывались» в ее сердце», – так отзывалась о свойстве певицы присваивать переживания авторов С.Г. Бирман.<sup>4</sup> Сама певица рассказывала о работе над образом Любаши: «...я подолгу работала дома одна. Сидя у рояля с клавиром, вдумывалась в каждое слово, фразу, отыскивая верную смысловую интонацию, впеваюсь в каждую ноту, добиваясь ее есте-

<sup>1</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С.89-90.

<sup>2</sup> Вишневецкая Г.П. Галина. – С. 282.

<sup>3</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 136.

<sup>4</sup> Бирман С.Г. Всемогущество таланта // Надежда Андреевна Обухова. – С. 164-165.

ственного и верного звучания. В своем воображении я рисовала себе возможные мизансцены, образ Григория, словом, видела себя уже Любашей, начинала жить ее жизнью, ее мыслями и чувствами»<sup>1</sup>. Принадлежавший Н.А. Обуховой клавир оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» испещрен многочисленными пометками на полях, между нотными линейками, – любознательному взгляду представлен процесс работы с текстом.

Главным признаком рождения образа Г.А. Писаренко считает потребность вынести свое создание в мир: «Многочисленные репетиции, спевки, встречи с партнерами, уроки с педагогом по вокалу, собственные пробы дома приводят к тому, что вдруг ты чувствуешь себя совершенно свободной в материале, – трудности позади, их удастся преодолеть благодаря кропотливой работе. И появляется особое чувство радости и желания: хочется, чтобы кто-то увидел результат и что-то еще подсказал, а потом ты уже хочешь выйти на публику. Этого не бывает, если ты чем-то еще недовольна»<sup>2</sup>. О готовности произведения, каким является для оперного исполнителя персонаж, свидетельствует, по мнению З.Л. Соткилава, уверенность в том, что большая работа завершена и выполнено то, о чем написал композитор.<sup>3</sup> Согласно эволюции, это означает, что состоялось рождение образа, и творение готово к самостоятельной жизни.

## **7. Присвоение роли – фактор эволюции личности исполнителя**

Интеллектуально-чувственная работа исполнителя над формированием и присвоением персонажного сознания находится в соответствии с экзистенциальной формулой Р. Мэя: «Осознавать чей-то мир означает в то же время и создавать его»<sup>4</sup>. Мир, который выстраивает в своем сознании исполнитель, предстает в виде струк-

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 87.

<sup>2</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

<sup>3</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>4</sup> Экзистенциальная психология. – С. 166.

туры значимых отношений персонажа с миром. Таким образом, мир состоит из прошлых событий, которые влияют на существование героя, и самых разнообразных воздействующих на него детерминант. Но от исполнителя зависит, в каком преломлении через свое к ним отношение, он интерпретирует эти всевозможные факторы влияния на личность и судьбу своего героя.

Возбуждая экзистенциальное самочувствие роли «Я – персонаж здесь и сейчас», актер воображением и фантазией вызывает к бытию, достраивает и совершенствует сложившийся из элементов драмы, музыки, из требующих объективации личностных содержаний нескольких художественных натур – композитора, драматурга, режиссера и самого исполнителя – призрачный мир персонажа. Недаром Ф. Степун назвал виртуальное создание актера «призраком, играющим в жизнь»<sup>1</sup>.

Присвоение личностного содержания персонажа одновременно осуществляется исполнителем как самопознание; оно отвечает настоящей эволютивной **потребности расширения сознания** личности. У людей художественного типа она удовлетворяется особым способом – поиском чужих смыслов и отражением собственных смыслов в образах искусства. Любой творческий поиск, в сущности, оборачивается для человека актуализацией латентно существовавшей части своей личности. Любое произведение искусства вправе рассматриваться как портрет сотворившей его личности, в котором реализованы ее дотоле неосуществленные возможности. Об этом упомянул З.Л. Соткилава: «Я спел около тридцати оперных партий, все они были мною любимы, все без исключения. Все черты характеров моих героев были моими. Или, может быть, они меня воспитали. Музыка огромное влияние имеет на личность, поэтому, мне кажется, что я воспитывался ею, как человек и как певец»<sup>2</sup>.

Действие механизма разрастания личности исполнителя в результате творческого присвоения содержания драматической или

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. – С. 66.

<sup>2</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

оперной роли трудно переоценить. При том, что артист имеет более или менее верное представление о своей внешности и чертах своего характера, работа по созданию личности персонажа дает возможность, благодаря проекции и другим вышеназванным приемам, узнать и отрицательные свойства, проанализировать ускользающие от самоанализа мотивы поведения, а главное – обличить уровень тени, и, значит, избавиться от вытесненных в подсознание содержаний. Таким образом, каждый персонаж, действительно, становится **воспитателем** души своего исполнителя. Следует лишь помнить, что психологические нагрузки желательно, по аналогии с техническими, увеличивать постепенно; Н.Л. Дорлиак предупреждала, что одно не должно опережать другое: неправильно, если голос развивается, а душа – дремлет.

Залог развития артистической личности – в **неравнодушии** к своему герою: материал роли, как правило, дает возможность узнавания себя в акте отношения к поступкам персонажа; так, создание каждой роли – это достойный поступок исполнителя, который не боится открывать в себе новое, каким бы оно ни было, даже если в существовании этого трудно себе признаться, – ибо только такое самотворчество совершается, пусть болезненно, но осмысленно. Воспоминанием о профессиональном уроке поделился П.И. Скусниченко, затронув проблему соответствия эмоционального опыта, побудившего композитора к сочинению, и исполнителя. «Как-то в училище педагог задала мне петь арию певца за сценой из оперы “Рафаэль”, прослушала и спрашивает: “Петя, вы понимаете, о чем вы поете?”. Мне в то время было шестнадцать лет, и я ответил: “Ну, в общем-то – да”. Тогда она спросила: “А вы понимаете, что такое “страстью и негою сердце трепещет”, что такое “кровь играет?...”. Я, конечно, весь красный был, горел, но говорил, что понимал!.. Это теперь я понимаю, как было смешно, когда я ни о чем пел. Когда человек поет ни о чем – это не интересно. Это – *звучкодуиство*»<sup>1</sup>.

При том, что в мире творимых образов жизнь часто даруется несостоявшемуся в личном плане, следует заметить, что испол-

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

нитель не может чувствовать глубже, чем позволяет емкость личного чувствования и воспринять больше, чем позволяет его личный уровень понимания. Так, настойчиво звучит тема необходимости всестороннего образования артиста.

Становление артистической личности – бесконечный процесс. Присвоение образного содержания и, следовательно, непрестанное обновление и расширение психологического пространства исполнителя дает повод заключить, что персонажное существование, как правило, дарит ощущение личности в большей степени, чем реальная жизнь.

В результате целенаправленной работы в психике исполнителя формируется совокупность представлений, соответствующих психологическому ядру личности персонажа, которой присущи: индивидуально-целостная система субъективно окрашенных оценок, собственные модусы избирательности в отношениях со сценической реальностью. Основанием служит интериоризированный опыт, полученный в итоге взаимоотношений актера с живущей в музыке виртуальной личностью композитора, текстом либретто, персонажами произведения и их музыкально запечатленным образно-смысловым содержанием, а также с реальными людьми, окружающей средой и различными информационными источниками – литературой, поэзией, живописью, философией, эстетикой.

В произведении, удовлетворяющем законам драматургии, персонаж как личность оказывается подвержен всем перипетиям, присущим реальной жизни с той лишь разницей, что они предуготованы ему автором ради наилучшей объективации внутреннего мира героя певцом-актером. Поэтому сосредоточим внимание на драматургии персонажной судьбы.

## ГЛАВА III

## ДРАМАТУРГИЯ СУДЬБЫ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА

## 1. Место и предназначение персонажа в структуре музыкальной драмы

Чтобы осуществить перевоплощение, исполнителю предстоит освоить виртуальное, созданное драматургом, пространство, в котором существует персонаж, пережить его судьбу как свою. Для этого певцу-актеру необходимо знать основные ориентиры, способствующие осуществлению персонажной судьбы.

Архетипический облик человека называют персоной, отсюда возникло и понятие «**персонаж**»: это психологическая маска, которую принимает на себя человек, а архетипический образец, составляющий ее основу, проявляет бесконечную вариативность под влиянием различных сменяющихся во времени культур.

Персонаж предстает перед исполнителем как потенциальная личность, следовательно, он познает власть жизненной матрицы: его судьбой управляют событие, конфликт, выбор. Персонаж, как любой человек, проходит испытания; каждый поступок, которым награждает свой персонаж автор произведения, сообщает о целях, мотивах и желаниях героя; выражая отношение к событию или участвуя в нем, персонаж раскрывает внутренний мир, обнаруживает характер; переживая каждую перемену в своей судьбе, персонаж как личность эволюционирует.

Сюжет и характеры, острота конфликта и высота эмоций воспламеняют воображение композитора и побуждают отозваться музыкальной мыслью на перипетии. Приняв поэтическую основу, композитор становится творцом душевной жизни персонажей, постигая их психологию, принимая в них самое непосредственное участие. «...если моя музыка к “Е в г е н и ю О н е г и н у” имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета, — пишет о главном П.И. Чайковский. — Т а т ь я н а не только провинциальная ба-

рышня, влюбившаяся в столичного франта. (...) это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинциальной, – она вообразила, что это идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокой поэтичностью *Т а т ь я н ы* после появления Онегина». Исчерпывающе образно и кратко композитор дает концепцию взаимоотношений пушкинских героев, прозревая зерно музыкальной драмы: «В сцене поединка я тоже усматриваю нечто гораздо большее того, что Вы пишете. Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на *ч е с т ь*? Разве нет драматического положения в том, что скушающий столичный лев, от *с к у к и*, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, – отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит!»<sup>1</sup>.

Участие в судьбе своего героя свойственно принимать и исполнителям. Взять хотя бы фрагмент воспоминаний В. Атлантова о последнем спектакле – «Евгений Онегин» на сцене Большого театра, в котором певец говорит и переживает о персонаже как своем близком друге: «Мне было как-то безумно жаль Ленского. Несправедливость, неудача, глупый случай, недоговоренность, бестактность и холодность Онегина... Два слова, и вы поймете друг друга. Словом, я не хотел, чтобы Ленский погибал, поэтому и не отпускал его от себя»<sup>2</sup>.

Исполнитель роли, принявший своего героя как личность, помогает ему средствами вокальной и актерской выразительности объективировать узловые моменты в его судьбе, ведь другого способа оживить эфемериду, нежели пройти с ним и в нем его путь,

---

<sup>1</sup> Письмо 227. Н.Ф. фон Мекк. Вербовка, 28-30 сентября 1883 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 210.

<sup>2</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 54.

– нет. Поэтому певцу-актеру важно узнать и понять, зачем драматург создает препятствия герою и какого результата ожидает. Все перипетии персонажной судьбы, очерченные драматургом, композитор пронизывает светом музыки и делает тайное явным, оценивая поступок, придавая значимость событию, подчеркивая остроту конфликта, выявляя смыслы. Именно в музыкальном материале очевидным становится, какие перемены произошли в душе героя.

Приступая к работе с клавиром (партитурой), исполнителю полезно выделить в материале признаки драмы как основы искусства оперы, выявить внутреннюю структуру, при этом принять во внимание требования, которые предъявляются композиторами к драматургической основе оперы. Об этом поведал Т.Н. Хренников: «Многое, если не все, зависит от таланта драматурга или либреттиста проникнуть во внутренний мир героя. Когда они способны всю душу героя совершенно раскрыть, они помогают композитору найти музыкальные образы, соответствующие переживаниям и чувствам. К тому же, в работе либреттиста важно ощущение театральности образа. А для того, чтобы вскрыть глубину образа, нужен талант композиторский. Это удавалось Верди, это удавалось Чайковскому, – композиторам, которые могли вывернуть душу своего героя и в музыке так передать сложнейшую психологическую жизнь, что певец получал полное представление о своем персонаже»<sup>1</sup>.

Текущая задача исполнителя – сосредоточиться на смысловой значимости опорных «узлов», отметить их в тексте. Вступая в континуум музыкальной драмы носителем персонажного сознания, исполнитель должен иметь представление о главных **точках**: отправной, интеграционной, поворотной, кульминационной.<sup>2</sup> Как правило, их можно обрести уже в оперных увертюрах и вступлениях, образным языком передающих краткое содержание последующего сюжета.

---

Беседа с Т.Н. Хренниковым 24 марта 2006 г.  
Пави П. Словарь театра. – С. 381-382.



## 2. Основные точки напряжения персонажной судьбы

Наилучшие условия для выявления внутреннего содержания личности персонажа в драме создают точки напряжения, они имеют в сюжете судьбоносное значение для героя произведения. **Отправной** точке соответствует момент «запуска» действия – первого события согласно сюжету; сценическая отправная точка означает вступление актера в игру, когда реально начинается игра актеров. В оперном произведении **сценическая** отправная точка всегда сдвинута относительно отправной, означенной оркестровым вступлением, увертюрой, благодаря чему нагнетается состояние ожидания выхода героя и слушатель получает общее представление об атмосфере событий уже до поднятия занавеса. Такое соотнесение точек создает впечатление, что сценическая жизнь лишь эпизод, выхваченный из реальной жизни, и персонаж, входящий в эту жизнь, имеет по-человечески долгую историю.

Точка **поворота** обозначает в произведении перипетийные моменты, когда действие вдруг получает неожиданный ход, часто противоположный ожидаемому. Необходимо оговориться, что наряду с поворотным моментом, одинаково значимым для всех персонажей, жизненная линия каждого из них также может иметь точку поворота. К примеру, в опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка» главной неожиданностью для всех становится появление в слободе юной дочери Мороза и Весны. Для Купавы точка поворота ознаменована изменой Мизгирия, для него самого – встречей со Снегурочкой, для Леля – осознанием ее безлюбивой природы, для Снегурочки – действием волшебной силы венка. Очевидно, что эти точки разъяты во времени, и первая – остуда Ярилы – отнесена за рамки сценического времени.

Стоит обратить внимание на музыкальное отреагирование композитора: как правило, в точках поворота происходит сопоставление далеких тональностей или неожиданная модуляция, выдерживается гармоническая напряженность, может резко измениться темп, метр, ритм, сочетание оркестровых голосов и прочая. Важно понять требования к певцу, – каких выразительных средств ожидает от него композитор в точках поворота.

То ч к а **кульминации** соответствует моменту высшего напряжения всех и всяческих сил, действующих в произведении; она совпадает с кардинальной точкой поворота, преодолев которую, действие разрешается переменами. Исполнителю стоит определить не только точку апогея, но и соподчиненные ей, средние и малые кульминации как общего плана, так и те, которые придают изломы линии каждой роли. Это уточнение вносит перспективу ощущения исполнителем внутренних ритмов персонажного бытия и побуждает к распределению своих возможностей. Кульминация произведения может совпадать с кардинальной точкой поворота, пограничной ситуацией или интеграционным моментом, может быть мощной или тихой, даже – ложной, смысловой или эмоциональной. Согласно режиссерской экспликации, подготовленной автором в связи с проектом постановки оперы «Снегурочка», трагическая в своей одинокости выражения (ариозо героини) кульминация приходится на так называемую «сцену таяния» в финале, после которой наступает мощная катарсическая разрядка в гимне Яриле. В данном случае точка кульминации совпадает с точкой интеграции.

В точке **интеграции**, обычно отнесенной в финал произведения, в одной сцене полифонически сходятся основная и побочные сюжетные линии, подводятся итоги событий, поступков, отношений. И в музыкальном, и в драматургическом пластах, пользуясь выражением А.Е. Махова, «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»<sup>1</sup>.

Сюжет музыкальной драмы, как правило, представляет собой систему событий, в которой каждое **событие**, неожиданное для персонажа, предназначено автором для выявления сокровенных черт личности героя и выступает в качестве испытания страхом, страстью и совестью. К примеру, каждый персонаж в опере «Снегурочка», даже Весна и Мороз, проходит свое испытание, но только в судьбах Мизгирия и Снегурочки осуществляется триада: «под гнетом жгучей страсти», под страхом вечного изгнания Мизгирь,

---

<sup>1</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA. – С. 115-116.

дает клятву назвать Снегурочку женой до восхода солнца; наконец, совесть побуждает его расплатиться жизнью за жизнь («...если суждено беде придти, – то вместе погибну я с тобою!»). Снегурочка же совестливо воздерживаясь от любой корысти, преодолевает долгий страх любить и наконец дарит избраннику ответную, но, увы – жертвенную страсть («Душа полна моя не страхом, не боязнью...», «Люблю и таю от сладких чувств любви!»).

Каждое событие представляет собой средоточие напряжения, сгущение эмоций, концентрацию действий, перемежающееся периодами относительно разреженными во всех отношениях; но эта цепь объединяется неуклонно стремящейся к главному событию надсобытийной динамикой, – связующую функцию выполняет музыкальная ткань, благодаря утвердившейся в оперном жанре системе лейтмотивов. Цель исполнителя и режиссера заключается в том, чтобы, познав предназначение события, сценически выразительно объективировать экзистенцию персонажа, которой предуготовано во всей своей истине раскрыться навстречу событию и в эпицентре его. Одинаково органичным для экзистенциальной психологии и художественного творчества становится взгляд на событие (в том числе художественное событие), как «узел, в котором бытие в своей истине (озарении) являет себя как возможность, зовущая (требующая) человека для осуществления этой возможности и тем самым себя самого в своей сути»<sup>1</sup>. Автор этих строк, М. Хайдеггер, рассматривает искусство и поэзию как «хранителей бытия». Событие – это техническое зерно, двигатель любого действия, а также провокатор поступков персонажа, обнаруживающих его истинное психологическое содержание или, по выражению Ф. Шаляпина, «тайную подкладку». Исполнителю предлагается взглянуть на каждое художественное событие исполняемого произведения или на каждый перипетийный момент судьбы персонажа как на «узел бытия», в котором проявляется не только суть персонажной личности но и реализуются истинные исполнительские возможности.

---

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Хайдеггер Мартин // Современная западная философия : Словарь / В.С. Малахов, В.П. Филатов. – М. : Политиздат, 1991. – С. 365.

И. Цунский, исследуя природу понимания театрального текста, использует понятие «образ события», под которым подразумевается следующее: «...Станиславский выработал системный методологический подход к разработке такого образного решения будущего спектакля. Он призывал от внешнего фактического ряда пьесы через оценку факта идти к ряду духовно содержательных фактов внутренней жизни пьесы. Тогда эти факты становятся событиями. Оценочное определение факта или “душевное событие” не что иное как “художественный образ события”. (...) Отсюда вытекает определение “образа события” как конкретно-чувственного и эмоционально оценённого явления духовного мира героев, семиотически определённого и способного вещественно реализоваться в пространстве сцены»<sup>1</sup>. В данном высказывании внимание исполнителя необходимо привлечь к необходимости постоянной **оценки** событий, уточнив, что она должна совершаться с позиций персонажа и получать завершение в жесте, движении, мизансцене, интонации в русле его логики мышления и чувствования.

Следует учесть замечание В. Фельзенштейна, что события и персонажные судьбы становятся полностью распознаваемыми и понятными лишь при выяснении их **предыстории**, они значительно многогранней и сложнее, чем можно судить по нотам и тексту. «Предыстория может быть частично выявлена по относящимся к прошлому высказываниям в партитуре, частью она нуждается в основанных на предположении дополнениях. (...) Из предыстории вырастают сложившиеся к началу пьесы отношения действующих лиц, исходная ситуация. Различными, часто противоположными интересами и намерениями они противостоят друг другу. Отстаивая свои интересы и следуя своим намерениям, они меняют свои отношения друг к другу»<sup>2</sup>.

Автору книги представляется уместным ознакомление исполнителя, которому в основном адресуется данный труд, с важнейшими требованиями, предъявляемыми ему при работе с текстом.

<sup>1</sup> Цунский И.В. О природе понимания театрального текста : Автореф. – С. 12-13.

<sup>2</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 102.

В частности, действенное построение роли и спектакля в целом призывает, помимо определения места и времени главных и второстепенных событий, произвести анализ логики этих событий, определить значение каждой сцены в выявлении идеи, воплощенной в художественном образе героя, и соотнести ее с глобальной идеей произведения в целом. Понимание логики поведения персонажа в контексте события и побуждений к взаимодействию с другими персонажами, узнавание подноготной всех интриг должно быть исчерпывающим еще до того, как наступает стадия «впетости» вокальной партии, потому что только полное понимание, оправдание и присвоение персонажной судьбы станет залогом умной и искренней интонации. Овладение вокальной партией до постижения причинности, логики и последовательности событий сделает исполнителя заложником поверхностных концепций, обречет на действия наугад, в лучшем случае – на интуитивное постижение истинного смысла всего происходящего с персонажем.

### **3. Место и предназначение персонажей в системе отношений**

Первый обмен взглядами с партнером, первый жест, движение в его сторону означает, что исполнитель, приняв персонажное существование, вступил в некие, предусмотренные драматургом и композитором отношения с миром, с людьми, с самим собой, а также с предметами, несущими ответственность принадлежности тому или иному герою. Он стал частью системы персонажных отношений, в которых ему необходимо определиться относительно других персонажей. Более того, с позиции каждой персонажной судьбы необходимо найти **основу** взаимоотношений, сложившихся к началу событий, имеющих место в виртуальном мире произведения, подобном миру реальных людей. В опере «Снегурочка», в частности, в союзных отношениях на основе единой природы, достижения общих целей или общности характеров состоят: Мороз, Весна и Снегурочка, Берендей и Бермята, Берендей и Лель,

Бобыль с Бобылихой и Мизгирь; единое, солнечное начало объединяет Ярилу, Купаву, Мизгирия и Леля.

**Потребности** являются одним из факторов, влияющих на расстановку сил в оперном произведении, и во многом предопределяют конфликт. Выделяются два основных рода потребностей. Одни – довольно высоки по своему нравственному «звучанию»: альтруизм, желание делать людям добро, готовность в любой момент прийти на помощь нередко составляют основу гуманистических отношений. К другим относятся эгоистически ориентированные потребности, которые разъединяют общество на обособленные личности. Иногда препятствием в установлении межличностных отношений бывает психологическая несовместимость, даже если объединению служит любовь или обоюдная нужда людей друг в друге.

Тип отношений зависит от сочетания тех или иных установок внутри групп: они гармоничны, если установки не содержат противоречий; они противоречивы, если положительные и отрицательные установки сочетаются; конфликтность в группе обусловлена взаимными отрицательными установками людей друг на друга. Это справедливо и для **системы персонажных отношений**. Персонажная система в опере «Снегурочка» троична; в ней представлены три группы. К силам природы относятся: Ярило – олицетворение неумолимого космического закона движения, Весна – олицетворение Матери, вечно-неизменной женственности, продления жизни; Мороз – олицетворение Отца, вечно-неизменной мужественности, остановки жизни; к ним примыкает Леший – олицетворение лесного берега. Служением Яриле объединены: Берендей – воплощение мудрости и долга, Бермята – воплощение служения закону государственности, Лель – воплощение искушения любовью. Особняком стоит пара Бобыля и Бобылихи – воплощение корысти, зависти. «Любовный треугольник» составляют: Купава – воплощение женственной страстности; Мизгирь – воплощение мужественной властности; Снегурочка уравнивает систему и в то же время является ее центром, притягивая всех действующих лиц в силу сочетания в них двух начал – холода и огня, по принципу сходства и дополнения.

Каждый «узел бытия» в драме так или иначе корректирует, реорганизует, обновляет эти отношения, все более обостряя их и ускоряя разрешение: по воле автора каждая «новая, достаточно драматическая ситуация порождает новый фильтр, резко меняющий систему смыслов. Неприятие этой системы другими усиливает драматизм, доводя его до трагизма, провоцирующего появление новых, более радикально действующих фильтров»<sup>1</sup>. Носителем провоцирующего импульса в отношении Снегурочки становится Лель, священная обязанность которого перед Ярилой – склонять молодых к любовному согласию; он не щадит чувства Снегурочки, – и песней, и слезами, и беседой все более воспламеняет в ней человеческие желания, переживания вплоть до ревности, избирая на ее глазах в невесты соперницу Купаву.

Исполнитель, вступая в мир произведения как исследователь – в неизведанные пространства с целью обжить их, вынужден прежде принять законы этого мира и «вписаться» в него. Законы психической жизни оказываются для виртуального и реального мира едиными: людям-персонажам присущи **отношения** личные и деловые, доверительные и подозрительные, дружеские и предательские, родственные, семейные и чуждые; любовные и враждебные; им свойственны неприязнь, соперничество, ненависть, равнодушие, покровительство, презрение, сожаление, искренность, понимание, расположение, сострадание, уважение, целомудрие, равноправие, подчинение, и прочая. Подоплекой одних отношений является эмоция, других – рассудок, третьих – сочетание чувств и интеллекта.<sup>2</sup>

Взаимоотношения часто разрешаются во внутренних действиях – переживаниях и внешних – поступках, цель которых бывает различна: разрядка или нагнетание обстановки, разрешение или усложнение ситуации, обмен информацией, предложение или просьба совета, помощи, объяснения и т.д. Отношения наилучшим образом обнажаются в событии, поступке персонажа, предъявляя его тайную суть или утверждая явную. Певцу-актеру

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. – С. 178.

<sup>2</sup> *Немов Р.С.* Психология. – С. 83-126.

важно обнаружить истоки отношений своего героя с другими персонажами, проследить перемены в них. К примеру, в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская Невеста» уже в Первом действии, писала Н. Обухова, «необходимо было наметить отношение Любаши к Бомелию. Этот момент очень важен для развития событий второго действия, когда Любаша вынуждена обратиться за помощью к ненавистному ей Бомелию»<sup>1</sup>. В.Н. Чачава считает отношение основой основ работы над ролью: «Любое музыкальное произведение – это тоже роль, в которой интонация зависит от отношения. Рихтер ведь сказал о фортепиано, что это – театр, что же тогда говорить о вокальном? И фортепианное, и вокальное произведение – это сама жизнь»<sup>2</sup>.

Личность и ее судьба всегда **центрируют** на себя систему персонажных отношений; этот принцип драматургии соотносится с принципом экзистенциальной психологии и философии. В центр внимания экзистенциализм, недаром названный философией кризиса, породивший эстетику кризиса, рожденный и востребованный в кризисные эпохи, окрашивает проблему личности в трагические и пессимистические тона, что провоцирует в музыкальной драматургии высочайшую эмоциональность, острый конфликт, сильные характеры, яркие чувства. Кризисное состояние, неизменно присутствующее творческой личности – автору произведения, всегда находящемуся в процессе становления, а значит – потенциально – в состоянии кризиса, прорывается в художественном творчестве, разрешается в личности героя произведения.

#### 4. Личность персонажа в аспекте трагического

По убеждению К. Ясперса, лишь высокое искусство может быть соразмерным человеку, ибо только являясь его объектом, личность предстает в **пограничной ситуации**, «перед последним вопросом». Согласно экзистенциальному учению Ясперса, подлин-

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 89.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Чачава 24 декабря 2004 г.



ный смысл бытия человека открывается ему только в периоды глубочайших потрясений (болезнь, смерть, неискупимая вина и пр.), в безысходности, на пределе существования, Именно в эти моменты наступает «крушение шифра»: человек освобождается от груза своих повседневных забот и идеальных интересов, прежних представлений о действительности и в нем происходит так называемое *озарение экзистенции*. В обыденной жизни человеку дано осознать себя как экзистенцию только на пороге сверхзначимого и необратимого события, при осознании конечности бытия.<sup>1</sup> Это остроота гамлетовского вопроса «Быть или не быть?», когда человек начинает жить, учитывая идею смерти.

На этом кресте распят и художник, ибо энергии, влекущие его к творчеству – это всегда энергии скорби и боли. Особенно жгучи они в певце, актере, остро чувствующем конечность сакрального сценического времени, и, конечно, в музыканте-исполнителе, незапечатленное в своей неповторимости творение которого – собранная из всполохов психической материи сияющая эфемерида. Не только художнику, но, по его воле и персонажу предопределено пройти этот крестный путь. Свой «последний вопрос» в финале решает Снегурочка, осознанно и смиренно позволяя Мизгирю силой увлечь себя под лучи Ярилы: ради нескольких мгновений ослепительной, по-человечески жертвенной любви! В трагическом озарении Мизгирь оставляет на пограничье никчемные богатства, когда ему открывается смысл последнего проигрыша, цена которому – жизнь.

Пограничная ситуация осуществляется в двух планах – исполнительском (реальном) и персонажном (художественном): для исполнителя она связана с перевоплощением – выходом в сферу персонажного сознания (себя-другого), освобождением от довлеющего самосознания. Для персонажа ситуация, хотя и заведомо подготовленная всем ходом драматургии, сбывается как спонтанная необходимость выбора, чреватый последствиями и ответственностью поступков, конфликт с последующим катарсическим решением, неожиданное острое осознание конечности бытия.

---

<sup>1</sup> Jaspers K. 1935. Vernunft und Existenz. – 57 s.

К этим экзистенциалам добавляется ответственность за открытое будущее и мужество перед новыми обстоятельствами. И персонаж, подобно исполнителю, оказавшись в пограничной ситуации – на пике бытия, оказывается захвачен подлинностью бытия, которая неизвестна повседневности поглощенного миром человека.

Само искусство представляется К. Ясперсу ценным, так как в его основе лежит восприятие человеком трансцендентных шифров бытия.<sup>1</sup> Для объективации их посредством персонажной судьбы пограничная ситуация должна быть точно выявлена исполнителем при анализе роли. Это тем более важно, что **только высокий уровень эмоциональности, соответствующий трагическому мироощущению, обуславливает рождение небытовой интонации в музыке.** Именно в пограничных ситуациях архетипическая мощь вдохновения композитора и исполнителя достигает высот, и рождается музыка, и естественным, единственно достойным средством самовыражения актера в роли становится пение, ибо оно и есть экзистенция персонажа.

Эмоциональность музыкального мышления композитора и исполнения певцом партии в высшей степени зависит от глубины их саморефлексии, ориентации на трагедию жизненных кризисов, от понимания, что только такая запредельная эмоция трагического, рожденная особой остроты конфликтом способна вызвать катарсическое переживание. Напротив, демифологизация сознания ведет к омассовлению художественного сознания и гасит высокое напряжение бытия. Г.А. Писаренко вспоминает казус – участие в опере «Ураган»: «Это было такое мучение – опера про рыболовецкий совхоз! На сцене была сооружена палуба покатая. Музыка – ужасная и ситуация фальшивая-префальшивая, и из-за этого все артисты были фальшивы до невозможности! Я впервые чувствовала себя совершенно незащищенной на сцене: чувствую, что все плохо, и зал понимает, что все плохо, и я понимаю, что зал это понимает, и из-за этого между нами какая-то черная дыра. И я ничего не могу сделать! Один спектакль я спела и отказалась.

---

<sup>1</sup> Миронова Д. Ясперс К. // Современная западная философия : Словарь. – С. 402-403.

Наверное, в опере бытовые отношения невозможно петь, актеру нужен глубокий конфликт, а не бытовые страсти: муж изменяет моей подруге, а я этой подруге пою “Зачем же ты приехала сюда? В дом его вошла?!...” – какой-то ужас!»<sup>1</sup>.

Потребность в острых, доходящих до трагизма ситуациях – есть ли это исконное начало Мира? – задается вопросом В. Налимов. Да, трагичность – устремленность к ней как к пределу самого бытия, – в природе человека, так же как и протест против нее; смысловая трагичность человека вызвана его бесконечной озабоченностью будущим, грозящим нескончаемыми противостояниями.<sup>2</sup> Но личность, проявляя свою экзистенциальную природу, раскрывается только на пути к будущему. Тем более, – личность персонажа, погруженного в смысловой контекст художественно обустроенного для него мира. Парадоксальность виртуального мира музыкальной драмы в том, что персонаж обречен автором жить на пределе страстей и страданий.

Трагический герой, как правило, гибнет в борьбе с неодолимыми силами или в неразрешимости конфликта. Именно конечность его бытия делает бесценным каждый миг его жизни. Для режиссера и исполнителя особенно важен момент истолкования авторского замысла гибели героя, потому что **способ**, которым он уходит из жизни, с особой ясностью показывает то, как он жил, обнаруживает ее истинный смысл.

Анализ сюжетов, составивших либретто подавляющего большинства опер, показывает, что чувство и воображение композитора ранит высокая **трагедия**, и произведение рождается в боли. Оперные герои, за редким исключением, трагичны: в их личности и судьбе кроется ущерб, препятствующий счастью, личной эволюции, духовному совершенству. В частности, М. Мусоргский, осознавая это и воплощая в «Хованщине» трагическую участь героини оперы, писал В. Стасову: «...пафос хорош, уместен в трагизме Марфы, и, что греха таить, выгоден музыканту»<sup>3</sup>. И.П. Бо-

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания. – С. 178.

<sup>3</sup> Письмо В.В. Стасову от 15 июня 1876 г. // Мусоргский М.П. : Письма и документы / А.Н. Римский-Корсаков. – М.-Л. : Музгиз, 1932. – С. 349.

гачёва сублимирует собственное трагическое переживание и сопереживание своим оперным героиням в творческую исполнительскую энергию, поясняя: «В искусстве все творится через эмоциональную силу, через рыдания. Я приучила себя ни в коем случае не плакать: я глотаю любые страдания, глотаю слезы. Через неистраченную энергию эмоций, через непролитые слезы получается сила невероятная, я отдаю ее на сцене, – и зал с ума сходит. Нельзя спеть через слабость фразу “Вот, до чего я дожила, Григорий...!”». Я очень люблю создания Чайковского: больная, измученная душа – это моя тема, в ней я всегда освобождаюсь от собственных душевных изломов»<sup>1</sup>.

Оперное искусство наследует традицию театра классицизма: хотя личность в своей сокровенности открывается через трагическое событие, жизнь должна порождать не только напряженность, но и преодолевающие ее идеалы, иначе трагизм необратимо сломит человека. Сложная, двойственная задача исполнителя – явить эту трагическую трещину в душе персонажа при слабом свете надежды.

Трагическую принадлежность персонажа определяет его **действие**: герой совершает трагическое действие, когда ради высших интересов отказывается от неотъемлемой части своего естества, даже от жизни. Трагическое в его судьбе порождается неизбежным и неразрешимым конфликтом, противостоянием судьбе, нравственному закону, таинственному божеству, неодолимой страсти. Оно обусловлено не личной волей героя, но фатальностью, неистовствующей в человеческой судьбе.

Трагическое действие состоит из серии эпизодов, сцепление которых с неизбежностью приводит к катастрофе. В то же время внутренняя мотивация действий героя зависит от внешнего мира, от воли других персонажей. В его власти лишь одно – несмотря на возмездие или гибель, трагический герой примиряется с нравственным законом и вечной справедливостью. Принося **жертву**, герой оказывается достойным трагического величия.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Пави П. Трагическое // Словарь театра. – С. 384-387.

Исполнитель, принимая в себя мироощущение трагического героя, понимая и переживая его судьбу, должен принять во внимание, что трагическое событие создается драматургом в расчете воздействовать на характер персонажа с целью наиболее полного раскрытия. Выстраивая действенную линию поведения персонажа, режиссер не может не принять во внимание характер, не показать его динамику через общение и действие, поведение и поступок. Хотя сценический характер мыслится обычно как неизменный в контексте драмы набор основных черт, задача исполнителя – показать его пластичным, развивающимся от обстоятельства к обстоятельству в результате напряженной работы человека по разрешению определенных ситуаций, в том числе – пограничных. Зная составляющие характера, певец выявляет в музыкальной драматургии и либретто те обстоятельства, которые вызывают в душе его героя перемену, способствуют становлению или деформации личности. Такая работа с текстом полезна тем, что определяет необходимые смысловые и образные акценты в клавири или партитуре. В частности, во время работы над образом Мизгиря у студентов возник вопрос об эволюции его характера, но музыкальный материал не дал этому подтверждения.

П.И. Чайковский, работая над оперным характером, изначально утвердился в идее его **эволюции**, выраженной посредством переразвития музыкального материала. Об этом сообщил композитор своему брату Модесту: «Я буду писать “Р о м е о и Ю л и ю”. (...) Нет ничего более подходящего для моего музыкального характера. (...) Пожалуйста, не бойся однообразия. Первый любовный дуэт будет совсем не то, что второй. В первом все светло, ярко; любовь, любовь, не смущаемая ничем. Во втором трагизм. Из детей, беспечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались л ю д ь м и, любящими, страждущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение»<sup>1</sup>. Л. Сметанников упоминал, что, работая над образом Жермона (Дж. Верди «Травиата»), он поставил перед собой задачу показать эволюцию образа, раскрыть ло-

<sup>1</sup> Письмо 103. М.И. Чайковскому. Браилов, 25 мая 1878 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 93.

гику его развития, уйти от заданности амплуа к характеру со всеми присущими ему оттенками: «Как и в жизни, не может человеческий характер быть выдержан в сугубо одной плоскости. Либо черный, либо белый. Либо только хороший, либо только плохой. Либо сверхдобрый, либо законченный негодяй. (...) Так и у Жермона. Он негодует, но где-то прозвучит у него и нота теплоты, нежности. По условиям общества, в котором живет Жермон, он должен презирать Виолетту. Но он и неожиданно удивлен ее характером, силой ее любви. Двойственность эта заложена в нем с самого начала. Он виновник несчастья Альфреда и Виолетты, и понимание этого постепенно становится у него господствующей чертой»<sup>1</sup>.

Стоит уточнить, что при данном подходе к роли оттенки отношений все же являются рефлексиями цельного характера на события, в которые оказывается вовлечен персонаж, но фундаментальность его ненарушима, ибо, если бы это произошло, то оперу пришлось бы переименовать; название же «Травиата» символизирует ту отправную точку характера Виолетты, который, претерпев эволюцию, в конце с трагической иронией отрицает себя.

Действительное перерождение характера через событие, в котором трагически быются две страсти, видится в трактовке образа Германа, каким описал его В. Пьявко: «Он не влюблен в Лизу, он нафантазировал себе идеал, к которому холодно относится. Когда он в комнате Лизы говорит ей: “Дай мне хоть миг один побыть с тобою ... красой твоей дай мне упиться!..”, им не страсть движет, а безумная жажда самоутверждения. (...) Ведь если Герман будет любить Лизу с самого начала, как большинство исполнителей делают, то откуда же возьмется его потрясающее просветление в финале оперы?»<sup>2</sup>. Показать эволюцию характера своего героя всегда ставил задачей В. Атлантов: «...что касается партии Хозе, важнее всего перепад между первым и последним

---

<sup>1</sup> Демченко А.И. Дарить людям радость : Леонид Сметанников. – Саратов, 1993. – С. 35.

<sup>2</sup> Пьявко В. Тенор : В. Пьявко : Из хроники прожитых жизней. – М.: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2002. – С. 436.

актом. Чем больше он будет ощущаться, тем сильнее воздействие. (...) Надо показать наивного, не страдающего, не обремененного никакими предчувствиями, мыслями и возможными переживаниями человека. А потом Хозе – духовно разрушенный человек. Для меня это пример силы и бессилия любви. Я спел Хозе совсем молодым, не встретившись в жизни с такими страстями. Для меня было открытием, во что могут вылиться чувства, каким образом они разрушают, какова глубина падения»<sup>1</sup>. Заключительная фраза этого откровения показывает, что причастность исполнителя персонажной судьбе оставляет след в его сознании и эмоциональной памяти.

## 5. Объективация личности персонажа в поступке

**Поступок** – прямое отражение личности персонажа, если он совершается преднамеренно и осознанно. Он свидетельствует о многих чертах характера, о темпераменте, он всегда эмоционально окрашен и наилучшим образом выражает индивидуальность, так как основа поступка (или проступка) говорит о нравственности или эгоизме человека. Поступок, даже если он мысленный, всегда направлен вовне и имеет продолжение в каком-нибудь следствии мысли. Мысль также есть поступок, поэтому исполнитель должен обратить особое внимание на фрагменты произведения, задуманные композитором как внутренняя речь; осуществить внутренний монолог как особый вид внутренней деятельности. В поступке заложена действенность, в нем осуществляет себя выбор.

Эмоциональный фон поступка в оперном произведении создается благодаря музыкальному (оркестровому) сопровождению его сценических проявлений. Но этого исполнителю недостаточно, – нужна тщательная работа с либретто и сопутствующим материалом, ведь в специфике поступка проявляются персональные особенности персонажа. Исполнителю необходимо знать подноготную поступка своего героя: анализируя его поступки, он может углубить свое представление о личности, ему необходимо исчер-

<sup>1</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 196.

пывающе объяснить любой сложный поступок своего героя, сознание которого он выращивает в своей психической вселенной. Исполнителю безразлично, что на поступок его персонажа всегда направлены чувственно окрашенные отношения к нему со стороны других действующих лиц.

В работе над постановкой оперы «Снегурочка» студенты проводили обсуждение поступков персонажей, опираясь на музыкальные характеристики и речь каждого героя, которые наилучшим образом передают его суть. Так, при анализе слов Мизгиря: *«К чему слова? Для сердца нет указки: в пылу любви немало прибежишь безумных клятв, не мало обещаний, да разве их запомнишь после все? Любил тебя, теперь люблю другую – Снегурочку»*, – каждый участник постановки от лица персонажа высказал свою оценку поступка и не нашел оправдания, подтверждение их позиция получила в музыке – размеренной, «рассудительной». Исполнитель роли Мизгиря оправдывал своего героя привычкой беспрепятственно владеть желаемым, лучшим, каким бы бесценным ни было сокровище, тем, что никогда не знал он в страсти отказа, ссылаясь на то, что поступок является прямым следствием характера. В данном случае, как и всегда, поступок осуществлялся в выборе: Мизгирь, променяв Купаву на Снегурочку, вместе с этим выбрал и свою судьбу.

Лучше понять поступки персонажа исполнителю помогает знание об его наиболее важных и устойчивых психологических чертах. Жесткий поступок – измена Купаве в день обмена венками обусловлен эгоизмом; проявление страсти к Снегурочке рождено вначале желанием обладать ею как любым другим сокровищем. В намерении вызвать ответное чувство больше самолюбия, чем страха казни; в принятии ее жертвы – властность, в добровольном уходе из жизни – главная и подытоживающая остальные, черта личности: цельность. Это качество Мизгиря полезно принять во внимание исполнителю для воплощения личности, отрицательное или положительное обаяние которой будет создаваться именно благодаря цельности, масштабности каждого проявления.

В одной из бесед о психологии перевоплощения актер О.И. Борисов рассказал об особенном приеме работы над ролью: отрицая



принцип сквозного действия, он заменил его на цепь поступков; по убеждению, подтвержденному многолетним сценическим опытом, только так могло рождаться живое сиюминутное мироотражение героя, только так непосредственно и наивно могло раскрываться сознание персонажа. «Я играю первый эпизод, а второго не знаю, – пояснял актер. – Как жить результатом? Ведь я, персонаж, не знаю, чем все кончится, то есть, мой герой может предполагать, но знать не может! Поэтому у меня роль распределена на поступки персонажа. И вот таких поступков набирается много, и каждый для меня – целое произведение, имеющее завязку, кульминацию, развязку, как любой поступок в жизни. Он может быть огромен или не так значителен, может быть совершенно противоположен предыдущему и вроде бы даже с ним не связан, но в этой непредсказуемости и заключена живая жизнь сознания персонажа»<sup>1</sup>. Возможно, данный прием даже более органичен для оперы, нежели для драмы и может быть рекомендован исполнителю в связи с тем, что напряжение в музыке, возрастающее каждый раз в момент совершения персонажем поступка, подчеркивает его суть и значимость.

Исполнителю, проникнувшемуся мышлением оперного персонажа, «поступательность» приносит радость непредугаданного узнавания каждого мгновения персонажного бытия: музыкально-драматический текст как бы рождается самим артистом, в исполнителе возникает непосредственная реакция на героя, словно постепенно разворачивается не заранее сочиненное, а «текущее» сознание его. В этой непосредственности совершения и переживания поступка раскрывается персонажная экзистенция.

Оперное действие, аналогично драматическому, движется поступками персонажей: обычно в арии заключены оценка, предвосхищение, описание поступка либо обсуждение его последствий. Работая с музыкально-драматическим текстом, исполнителю полезно проанализировать сквозное действие персонажа как **цепь поступков**; поскольку каждый поступок, будь он незначителен или важен, как и в реальной жизни, имеет актуаль-

<sup>1</sup> Беседа с О.И. Борисовым 27 октября 1993 г.

ную мотивацию, коренящуюся глубоко в характере героя, и раскрывающую его явные, утаенные или неосознанные желания и цели, намерения и интересы. Найти объяснение поступку персонажа – значит проникнуть в его психологическую глубину, раскрыть мотивы поступка сценическими средствами и тем выполнить исполнительскую задачу.

Следует подчеркнуть, что в работе над партией процесс сценического воплощения роли чрезвычайно важен потому, что в ходе поступления оперного героя исполнитель делает самые важные открытия в его личности, уточняет подоплеку действий. Поэтому полноценной работе претит популярная практика срочных вводов, заученных мизансцен.

**Мотив** называют движущей силой поступка; мотив можно охарактеризовать как согласованную с собой и оправданную в соответствии со своими убеждениями внутреннюю программу достижения желаемого, которая объясняет любой поступок. Наиболее побудительные мотивы: оказать влияние, изменить обстоятельства, доказать позицию, выразить отношение, достигнуть цели. Так как многие мотивационные процессы, побуждающие к поступкам, протекают в человеке бессознательно, исполнителя может соблазнить возможность проникнуть в бессознательное своего персонажа, часто выражаемое композитором в оркестровом сопровождении вокальной партии, поэтому столь важно при работе над партией анализировать и музыкальный «подтекст» – партию фортепиано. Мотивация играет важную роль относительно развязки персонажной судьбы: мотивационный ряд должен выглядеть логично, а финал – не оставлять никаких сомнений по поводу расстановки персонажных сил и результата разрешения конфликта (концептуальный спор о том, искренен ли в своей любви к Лизе Герман или к Татьяне – Онегин, в опере разрешен композитором).

Чтобы исполнитель мог вполне уяснить мотивы поступков персонажа, он чаще должен задавать вопрос «почему?» и формулировать причины поведения героя, учитывая систему персонажных отношений и событий. Подобный мотивационный анализ был присущ, например, почерку Н. Обуховой в работе над оперной ролью. Обращает на себя внимание факт, что, анализируя мотивы пове-

дения Любаши («Царская невеста»), певица высказывает ее позицию от первого лица: «Оскорбленная, я быстро отходила со словами: “Что, немец, ты умом рехнулся? Прощай, я найду другого, поговорчивей”. (...) Но Бомелий неумолим. Он просит только любви. В это время вдруг слышался смех Марфы. Вырываясь из объятий Бомелия, я подбегала к окну и с злой насмешкой обращалась к Марфе: “Ох, заплатишь же ты мне за этот смех”, а затем, окончательно решившись, гордо и повелительно обращалась к Бомелию: “Ступай готовить зелье, я покупаю...”, и с брезгливостью, почти шепотом, едва переводя дыхание, произносила: “Я согласна, я постараюсь... полюбить... тебя”. (...) В этой музыкальной фразе звучали одновременно и угроза Марфе, и насмешка, и муки страдания и обреченности. С презрением, гадливостью, обращаясь к Бомелию, я бросала ему: “Тащи меня в свою конуру, немец”. Бомелий, как хищник, торжествующе подбегал и почти совершенно бесчувственную увлекал меня к себе»<sup>1</sup>.

Как правило, персонаж сам раскрывает мотивы своего поступка; так, например, Мизгирь, отвечает на вопрос «За что же ты Купаву разлюбил?..»: *«Влюбленному всего дороже – скромность и робкая оглядка у девицы: опущены стыдливые глаза, ресницами покрыты, лишь украдкой мелькнет сквозь них молящий нежный взор. А ты меня любила без оглядки, обеими руками обнимала и весело глядела. И думал я, твое бесстыдство видя, что ты меня сменяешь на другого»*.

Стремление расшифровать мотив поступка своей героини – царевны Амнерис (Дж. Верди «Аида») поясняет Е.В. Образцова: «Для меня важен поступок моей героини, и в этот момент я выступаю как адвокат! Вот даже такой безумный поступок: Амнерис хочет заточить Аиду в подземелье: казалось бы, – страшная, беспощадная! А для меня – женщина со сломанной психикой идет на это, потому что она – красавица, потому что – молодая, властительница: ей принадлежит все в Египте, кроме любви Радамеса. И она не может себя преломить: как может быть, что ее не любят? Что любят кого-то другого? Ее поступок

---

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 91.

– и месть, и защита: она недостаток в любви хочет заменить безумством власти»<sup>1</sup>.

Глубоко мотивированы переживания и поступки героя Вл. Атлантова – Германа (П.И. Чайковский «Пиковая дама»): «Я хотел, чтобы зрители почувствовали трагизм моего положения. Ужас для моего Германа был в первой картине в том, что его предмет любви принадлежал человеку такого сословия, против которого он ни восстать, ни предпринять ничего не может. Она уже невеста, а против Елецкого Герман бессилен. (...) Герман цепляется за единственную возможность противостоять своей страшной судьбе, услышав рассказ о старухе. Графиня на него имела какое-то странное, непонятное воздействие уже в первом акте. Не деньги главное для него, главное – потеря Лизы. И как утопающий за соломинку, он схватился за легенду. Так для меня и развивается характер Германа по Чайковскому. Он на все это пошел из-за любви к Лизе. (...) Деньги – это то, как кажется Герману, что может каким-то непонятным ему самому образом приблизить его к Лизе. (...) И все, что он делал, было не ради себя, а ради нее»<sup>2</sup>.

Наряду с мотивацией (осознаваемым источником поведения), к поступку побуждают желание, намерение. Поступки и реакции персонажа зависят также от его потребностей, настраивающих организм на определенный способ поведения. Тем или иным реакциям на жизненные обстоятельства может быть дано биологические объяснение (здоровье, болезнь, удовлетворенность, неудовлетворенность, напряжение, расслабленность, внешняя привлекательность, непривлекательность); социологическое объяснение (среда происхождения, нормы морали и этики, общая культура, идеология, обычаи и традиции общества, средства массовой информации). Это призывает к поиску характерных элементов в пластическом воплощении персонажа. В оперном произведении, как правило, главные герои руководствуются духовными потребностями. Чем подробнее составит певец-актер представление о сво-

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 105-107.

ем персонаже, тем больше вероятность создания не ходульного образа, а неповторимой личности.

В состав поступка, подчиняясь его мотиву, входят **действия** как совокупность взаимосвязанных реакций человека на обстоятельства. В реальной жизни действия, согласно психологии, заранее обычно не планируются и тщательно не продумываются; но в сценической жизни носителю персонажного сознания, следует сознательно готовить действие – якобы неосознаваемую реакцию своего героя, ведь по ней зритель будет судить о скрытых намерениях, мотивах поступков, об отношении героя к себе и окружающему миру, о его внутреннем состоянии. Для самого же исполнителя в контексте спектакля свойственно осознанное, целенаправленное, как правило, придуманное и преднамеренно совершаемое действие, рассчитанное на определенный эффект. Простота внешней формы некоторых поступков не должна вводить в заблуждение, ибо в поступке, подобном символу, заключено сложнейшее внутреннее содержание.<sup>1</sup> В опере система лейтмотивов и лейттембров, мелодические, гармонические, ритмические лейт-образы, интонация и смысловые акценты вокальной речи персонажей – наиболее действенное средство рассказать о предшествующих поступку движениях души.

Заслуживает внимания взгляд на поступок как одно из облиций сознания. Например, В. Зинченко ставит знак тождества между поступком и сознанием, между поступком и личностью, которые проявляют себя как спонтанность. Исходя из этого, аналитическая работа исполнителя, исследующего генезис персонажного поступка, способствует постижению его личности, его вероятного сознания. С учетом принятой на театре традиции озвучания внутренней жизни персонажа, где совершается тайное действие, актуальна идея о **мысли-поступке**, принадлежащая М. Бахтину, который рассматривал жизнь как единый растянутый во времени поступок-процесс мышления, в котором заключено все смысловое целое героя и который складывается из мыслей как индивидуально-ответственных поступков<sup>2</sup>. Это со-

<sup>1</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 41.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. // Философия и социология науки и техники : Ежегодник Философ. общ-ва СССР (1984-1985). – М. : Наука, 1986.

гласуется с особенностью ограниченной временными рамками произведения жизни персонажа, который существует, пока живет в мыслях исполнителя, совершающего «поступление» в виде исполнения роли.

Особенно важно исполнителю, осуществляющему на сцене персонажное сознание в виде поступка, принять следующую позицию: «...я поступаю делом, словом, мыслью, чувством; я живу, я становлюсь поступком. Однако я не выражаю и не определяю непосредственно себя самого поступком; я осуществляю им какую-нибудь предметную, смысловую значимость (...). Мое поступающее сознание как таковое ставит только вопросы: зачем, для чего, как, правильно или нет, нужно или не нужно, должно или не должно, добро или не добро, но никогда не ставит вопросов: кто я, что я и каков я»<sup>1</sup>. И на многих последующих страницах М. Бахтин ведет речь идет именно о персонажном, «здесь и сейчас» творимом сознании, о личности персонажа как носителе смыслов, если подходить к нему с полнотой оценки реальной личности. Тогда и персонаж имеет право сказать, подобно своему автору-актеру: «Этот мир дан мне с моего единственного места как конкретный и единственный. Для моего участного поступающего сознания – он, как архитектурное целое, расположен вокруг меня как единственного центра исхождения моего поступка; он находится мною, поскольку я исхожу из себя в своем поступке-видении, поступке-мысли, поступке-деле»<sup>2</sup>.

К поступкам относятся не только реализованные в действии внутренние формы, но и жизнь, смерть, мысль, желание, дело, вера, познание, оценка, слово; и не только они могут стать сознательным поступком. Разве не поступок – единственное слово героини оперы «Пиковая дама» Лизы, обращенное к Герману: «Живи!», разрешающее в ней смелость любить? Заинтересованный исполнитель мог бы прочесть ценнейшую в профессиональном смысле характеристику **слова-поступка** Бахтина: полноту слова обеспечивают его содержательно-смысловая сторона (слово-понятие),

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой. – С. 160-161.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. – С. 133-134.

наглядно-выразительная (слово-образ) и эмоционально-волевая (интонация слова).<sup>1</sup> В работе над словом обязанность певца-актера этот потенциал выявить, призвав всю силу знания, воображения и выразительности вокальной речи.

Логическим продолжением слова-поступка, по мнению автора данного исследования, является **интонация-поступок**, особенно значимая в искусстве пения, взыскующего к театральности. Интонация – отражение всего содержания поступающего двойного потока сознания исполнителя-персонажа, но в то же время каждое мгновение «здесь-бытия» подтверждающего его жизненность и способность рефлексировать на обстоятельства как самостоятельное сознание персонажа внутри сознания исполнителя. Подобно слову-поступку, у интонации-поступка также есть внутренняя форма, владеть которой обязывает исполнителя его профессиональное достоинство. М. Бахтин заметил, что человеку свойственно слышать «про себя» интонирующий голос сознания: действительное поступающее мышление есть «эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление, и эта интонация существенно проникает во все содержательные моменты мысли. Эмоционально-волевой тон обтекает все смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию»<sup>2</sup>. В отличие от персонажа, лишь исполнитель несет ответственность за интонацию-поступок, так как посредством его психофизического «инструмента» «материализуются» в интонации образ, смысл, эмоция, – ее внутренняя форма.

Невозможно понять поступок персонажа, не поняв его в сопряжении со всем драматургическим материалом, «изнутри», в его **ответственности**. «Ответственность поступка, – пишет Бахтин, – есть учет в нем всех факторов: и смысловой значимости, и фактического свершения во всей его конкретной историчности и индивидуальности»<sup>3</sup>. Каждый оперный герой совершает свой судьбоносный, ответственно-сознательный поступок, в котором про-

<sup>1</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 75.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. – С. 106-107.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994. – С. 32.

ступает со всей очевидностью его, героя, внутренняя форма; страсть Мизгирия к обладанию («Снегурочка») может быть расценена как желание-поступок, роковую любовь Земфиры («Алеко») к своим избранникам – как выбор-поступок, прозрение Иоланты («Иоланта») – как познание-поступок; только смерть-поступок приносит Герману («Пиковая дама») прозрение и просветление; едва зародившись, мысль Сальери отравить Моцарта уже становится виртуальным поступком...

Само исполнительство партии, роли, участие в раздвоении-игре, называемой перевоплощением, является со стороны певца-актера сознательно-ответственным поступком: совместно с драматургом и композитором, артист, совершая **исполнение-поступок**, принимает на себя авторскую ответственность за виртуальное создание, за полноту и точность выражения его психической сущности, за профессионализм и эстетическую ценность присущих ему выразительных средств. Естественно, исполнению-поступку соответствует и внутренняя форма, в которой доминируют альтруизм художника-творца, идеальное и представительское Я, мечта некоторое время не быть собой, а также многие другие ранее упомянутые факторы, влекущие исполнителя к перевоплощению. «В эстетическом бытии можно жить, и живут, но живут другие, а не я (...) себя я не найду в ней, но лишь своего двойника – самозванца, я могу лишь играть в нем роль, т.е. облекать в плоть-маску другого-умершего, – рассуждает М. Бахтин. – Но в действительной жизни остается эстетическая ответственность актера и целого человека за уместность игры, ибо вся игра в целом есть ответственный поступок *его* – играющего, а не изображаемого лица – героя, весь эстетический мир в целом лишь момент бытия-события, право приобщенный через ответственное сознание – поступок участника»<sup>1</sup>. И все же, не стоит забывать о том, что достигнутое персонажное существование приносит артисту освобождение от личной ответственности за поступок своего героя в виртуальной реальности, осуществленный вне рамок его собственных нравственных норм.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. – С. 95.



В цепи поступков персонажа бывает один, приводящий к необратимым последствиям: он, как правило, совершается в пограничной ситуации, когда неизбежен выбор, предопределяющий исход событий. Работая над драматургией персонажной судьбы, исполнителю полезно исследовать обратимость поступков не только своего героя, но и других действующих лиц, а также проследить последствия рокового поступка каждого персонажа: как постепенно сужается возможность найти выход, изменить ситуацию, от кого и от чего зависит перемена к лучшему, кто совершает нечто такое, что исключает благополучное разрешение конфликта. Из этого знания вырастает система персонажных взаимоотношений. Зачастую именно необратимость деяния поднимает общий тон произведения до трагического звучания, что немаловажно для обретения исполнителем оперной партии соответствующего эмоционального тонуca. Так решена П.И. Чайковским сцена дуэли в опере «Евгений Онегин»: перед последним выбором стоят Ленский и Онегин: «не разойтись ли полюбовно?»; необратимым словом-поступком звучит четырехкратно «Нет...». Выстрел необратимо делает событие фатальным.

## 6. Процессуальность переживания-деятельности исполнителя и персонажа

Жизненный **кризис**, подводящий человека к критическому моменту, зачастую оказывающемуся поворотным пунктом жизненного пути – явление архетипическое, алгоритм эволюции личности. И в силу его типичности, театр неизменно воспроизводит это явление в эстетической, сценической реальности. Проблему критической ситуации и ее преодоления рассматривает Ф. Василюк в контексте своей теории психологии **переживания**,<sup>1</sup> которая оказывается актуальной для персонажа, воспринимаемого исполнителем в статусе личности. Реализация жизненного замысла является внутренней необходимостью личности, преодолевающей

---

<sup>1</sup> Василюк Ф. Психология переживания. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 200 с.

препятствия волевым усилием, в том числе и переживание кризиса как одного из моментов жизни-поступления.

Следует уточнить, что понятие «переживание» Ф. Василюк разделяет по режимам функционирования сознания на **переживание-созерцание** и **переживание-деятельность**.<sup>1</sup> Двойственность понятия в приложении к специфике сценического бытия артиста соотносится с двуплановостью его сознания: состояние переживания-созерцания, при котором задействован один из уровней психической системы, свойственен исполнителю, наблюдающему и контролирующему себя-другого; переживание-деятельность присуще персонажному сознанию и опосредуется всей многоуровневой психической системой исполнителя. Раздельности переживания с позиций автора и героя уделяет внимание М. Бахтин: «...я должен выйти за пределы того ценностного контекста, в котором протекало мое переживание, чтобы сделать самую переживаемость, мою душевную плоть своим предметом, я должен занять иную позицию в ином ценностном кругозоре (...) Я должен стать другим по отношению к себе самому – живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне меня (психолога, художника и проч.). Мы можем выразить это так: (...) *мое переживание* – дурная субъективность с точки зрения значимого предмета, на который направлено переживание»<sup>2</sup>. «Дурная субъективность» певца-актера проявляет себя в эмоционально-бытовом плане, личном чувстве, которое подменяет аффективные сценические чувства.

Создавая линию персонажной судьбы, особенно если она трагична, драматург, заимствует у жизни схемы ситуаций «невозможности», в которых герой не способен справиться с объективными и субъективными условиями, препятствующими реализации «внутренних потребностей» своей жизни. «Критическая ситуация, каков бы ни был ее конкретный характер, делая невозможным выбор, «повреждает» психологическое будущее или даже уничто-

<sup>1</sup> Василюк Ф. Психология переживания. – С. 182.

<sup>2</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. – С. 136.

жает его», – предупреждает Василиук. – В критической ситуации нарушаются одновременно и психологическое будущее и смысл, и целостность жизни. Возникает разлад всей системы жизни, т.е. системы «сознание – бытие»; сознание не может принять бытие в таком виде и теряет способность осмыслять и направлять его»<sup>1</sup>. Примечательно, что разница между трагедией, с ее неразрешимой коллизией, и драмой, где конфликт носит «случайный» характер, соотносится с тем или иным родом кризисной ситуации и способностью индивида к ее преодолению. Если кризис первого рода, характерный для драмы, может серьезно затруднить и осложнить реализацию жизненного замысла, хотя при этом сохраняется возможность восстановления прерванного кризисом хода жизни, то кризис трагического наполнения делает реализацию жизненного замысла невозможной. Важно, что в результате переживания этой невозможности наступает «метаморфоза личности», или, словами Василиука, «перерождение ее, принятие нового замысла жизни, новых ценностей, новой жизненной стратегии, нового образа-Я»<sup>2</sup>. От исполнителя ожидается серьезная работа: создание содержания потока сознания персонажа, который активно **переживает** – сопоставляет, оценивает, оправдывает и т.д. длящуюся ситуацию от исходного события до его разрешения в другое событие. При работе над драматическим текстом либретто исполнителю необходимо владеть психологическим знаниями, чтобы осуществить сценическую судьбу своего героя во всей полноте замысла, – ведь само рождение драмы было обусловлено поиском способов запечатления психической жизни человечества, и сама жизнь раздала образцы бытия трагедии, драме и комедии.

Переживание кризиса может разрешиться, как любое «внутреннее сражение» (Кьеркегор), двояко; драматург и композитор решают, произойдет ли восстановление прерванной линии жизни персонажа или ее перерождение, обновление, станет ли результатом самосозидание, самотворчество, благодаря душевным усилиям и различным мотивациям (защитные и компенсаторные фун-

<sup>1</sup> Василиук Ф. Психология переживания. – С. 129.

<sup>2</sup> Там же. – С. 47.

кции самых разнообразных видов поведения). Желаемый ценностный эффект переживания, утверждает Василюк, – перерождение личности.<sup>1</sup> И это ставит перед исполнителем нелегкую задачу: в достаточно напряженном и длительном – в течение всего спектакля – переживании-преодолении кризисных ситуаций и состояний персонажа, показать «тайную» работу его души, сделать явными для всех содержания бессознательного уровня его психического мира.

Н.С. Ханаев, вспоминая искусство Н.А. Обуховой, настаивал на **необходимости непосредственного переживания исполнителем обстоятельств персонажного бытия**: «Это была актриса в самом широком смысле слова, она чувствовала все необычайно глубоко, и поэтому вы всегда верили ей, верили, так как понимали, что ее действия основаны на глубоких переживаниях. Ведь не секрет, что мы часто видим на сцене только следствие каких-то причин и остаемся холодными, не верим происходящему, так как артист не заставил нас почувствовать причины своих переживаний»<sup>2</sup>. Исследование исполнителем причин переживаний своего героя – одна из важнейших задач сотворения живого характера.

Если вновь обратиться к персонажам оперы «Снегурочка», то нагляднее всего процесс преодоления внутреннего разлада воплощен в образе Купавы: вся ее музыкально-драматическая партия, особенно вокальные монологи представляет собой переживание, работу души (аризетта «Снегурочка, я счастлива!», финал I действия «Пчелки, пчелки крылатые!», сольный фрагмент дуэта с Берендеем «Время весеннее, праздники частые», трио с Лелем и Снегурочкой из III действия «Насилу я тебя нашла, желанный...»). Любовь для Купавы – смысл существования, и именно ее, формирующую жизненный замысел девушки, попирает избранник. Заглянув в холод речных омутов, Купава в момент наступления пограничной ситуации обретает спасение: не только гордость, дос-

<sup>1</sup> Василюк Ф. Психология переживания. – С. 59.

<sup>2</sup> Ханаев Н.С. Воспоминания о Н.А. Обуховой // Надежда Андреевна Обухова. – С. 140.

тоинство, сила помогают превозмочь кризис, но надежда новой любви, обещанной Лелем становится главным импульсом возрождения души. Вернее – ее перерождения. Музыка подсказывает, что пламенные порывы, неистовое сердцебиение, слепое желание – в прошлом; ритмическая исступленность и прямолинейность элементов лейттематизма Ярилы, которые ранее сопровождали появление Купавы, сменяются умиротворенным темпоритмом, округлыми, «обтекаемыми» интонациями.

Виртуальная жизнь обязывает исполнителя на большой, возможно, жертвенный душевный труд, именно он обнаруживает, что театр – воистину, дело серьезное; сосредоточение интеллектуальной и эмоциональной энергии в критической точке, душевная обнаженность ради обостренного восприятия и повышенного реагирования на удар судьбы с позиций персонажа, интенсивность переживания как длительно развернутой во времени деятельности ума и сердца, направленной на временную реструктуризацию собственной личности. Не разрядка, но только накопительное сосредоточение энергий боли обуславливает то, ради чего существует институт театра – катарсис, и никто – ни исполнитель, ни зритель не захочет удовлетвориться переживанием прерванного каданса вместо катарсического, торжествующего разрешения аккорда двойной доминанты в тонику.

Переживание-деятельность становится для исполнителя серьезной работой по преобразованию психологического мира, как персонажного, так и своего собственного, ибо в этом процессе происходит расширение личности самого артиста.

## **7. Преобразующее воздействие конфликта на личность персонажа**

Жизнь как процесс переживания – это душевная эволюция, результат собственной внутренней противоречивости. В ней, стремящейся к гармонии покоя и одновременно прозревающей обновление, господствует конфликт. Переняв обличие и содержание жизни, театр признал господствующую роль конфликта и в драматургии.

Конфликт – основная движущая сила в драме, порождаемая столкновением противоположных интересов, целей, чувств, характеров, стихий и прочая. Любой конфликт обретает смысл в логически развивающейся череде событий, каждое из которых вызывает его или гасит. Конфликт преобразующе воздействует на любой элемент произведения, в котором он осуществляется, прежде всего – в характере героя, приводя к необратимым изменениям: событийный ряд произведения разворачивается как череда более или менее заметных конфликтов в преддверии главного, поворотного события (или, точнее – бесповоротного) и соответствующего ему вершинного конфликта, после которого, как правило, ничто и никто не остается прежним.

Оперный сюжет, роль, сцена, ария, вокальное произведение камерного жанра могут быть пронизаны иерархией конфликтов, как внешних – героя и божества (рока), героя и мира, героя и судьбы, героя и толпы, антагонистически настроенных действующих групп персонажей, отдельных личностей, так и внутренних – чувства и долга, свободы и закона, двух страстей и пр. в душе героя. Всегда существует повод к разрастанию конфликта, и каждый персонаж, преследующий эгоистическую цель в ущерб другим, становится его носителем. Вертикаль конфликтов в музыкальной драме неизбежно сопряжена со всеми элементами драмы, о которых шла речь выше; на примере сюжета оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка» интересно проследить сложнейшие связи, из которых, собственно, и складывается драматургия каждой персонажной судьбы.

Подобно любому широкому музыкально-драматическому полотну, опера «Снегурочка» организована системой конфликтов. Высший из них – противостояние Жизни и Смерти – возник задолго до столкновения человеческих страстей: он обусловлен беспрецедентным нарушением природных законов чередования времен года, попирающим космогонический принцип вечного обновления, и ему соответствует постановочная сверхзадача, заявленная в музыке Римским-Корсаковым и сформулированная на архетипическом уровне как «*Торжество жизни над косностью*». Это главный, философский конфликт. Он связан с главной героиней

мистериальной драмы, и все коллизии, переживаемые Снегурочкой, являются формой его объективации.

Рожденная в бесправном союзе двух противоборствующих стихий, Снегурочка является причиной образования конфликта следующего уровня: гнев жизнедателя Ярилы обрушивается на беспечных берендеев, в чьем заповедном лесу безвестно живет чудесная Снегурочка. Божество, невзлюбившее за это земной мир, вступает с ним в религиозный конфликт, ибо религия Ярилы – оплодотворение, его враг – девственность сердца.

Проекцией философского и религиозного конфликтов в опере «Снегурочка» в земном, человеческом плане становится множество межгрупповых, межличностных и внутриличностных конфликтов, причинность которых столь разнообразна, сколь разнообразны желания, страсти и притязания человека. Правда, опера вбирает в себя лишь те из них, которые соответствуют ее эмоциональной природе; с интенсивной душевной жизнью персонажей сопряжены: метафизическое противостояние человека и высшей силы, соперничество в любви, нравственные противоречия, мировоззренческая, моральная непримиримость, несовместимость чувства и долга, борьба страсти и разума, несоответствие желаний и возможностей. В опере конфликт любого уровня подан значимо, выражен конкретно, оформлен ярко, в соответствии с тем, что каждый персонаж, включая фантастический, завершен и совершенен как аллегорическое воплощение определенного человеческого качества, и музыка их очеловечивает, наделяет эмоциями и признаками характерности, импульсивностью, чреватой конфликтом.

Межличностный конфликт, как правило, находит выражение в форме диалога (дуэт, сцена) персонажей, отстаивающих свои взгляды или отношения, реагирующих на событие, поступок, выбор; внутриличностный конфликт обнаруживается также и в монологическом (ария, ариозо) изложении суждений, описании состояния, выражении отношения и оценки всего, что составляет содержание душевной жизни героя. Выявление исполнителем места и смысла конфликта в оперном материале исключает сценическую статуарность и безразличие к партнеру-персонажу.

В «Снегурочке» идея противостояния и борьбы за его преодоление пронизывает три сюжетно-событийных пласта, делая неизбежным межгрупповой конфликт и организует систему персонажных отношений по горизонтали, обуславливая динамизм развития отношений в соответствующих планах группах персонажей, а также – неоднозначность характеров.

Центром системы персонажных отношений является Снегурочка – воплощение испытывающей красоты; она сочетает в себе реальные черты девы и волшебные свойства природы. Пронизав надчеловеческий и межчеловеческий уровни, главный конфликт уходит в сокровенную глубину ее существа и разрешается там с губительной неистовостью породивших Снегурочку стихий. Слабый отблеск противоборства душевных сил обнаруживает конфликтность в других персонажах, которые до поры беспечны.

В каждой без исключения персонажной паре существует конфликтная подоплека отношений. У каждого персонажа противостояние имеет свою мотивацию: Ярило, бог плодородия, преследует холодную девственность Снегурочки, непостоянство Весны, однажды изменившей Ярилу с Морозом и породившей чудо; в опале и земля, и народ берендеев, который не замечает гнева Ярилы в беспечности своей и не ведает о дивной девочке, живущей в заповедном лесу. Мороз нескончаемо доказывает Весне, что «счастье в том, чтобы не любить»; Весне же известна тайна любви: цветения, оплодотворения, гибели и возрождения семени. Для Берендея с исчезновением Снегурочки, как ни бесценна ее чистая красота, «погибает злая сила».

Снегурочка оказывается соперницей Купавы в любви, – Римский-Корсаков верен своему обычаю показывать в опере противостояние возвышенного, прозрачного, сдержанного и плотного, земного, страстного женского начал. Девственность, детская наивность, медленное оттаивание снегурочкиной души противоположна милой Лелю свободной и опытной любви, жарким всполохам крови. Невнятные, страшны Снегурочке порывы Мизгирия, и нравственности претит его прагматическое вначале желание обладать ею. Бобылю не ко двору бездомный пастушок Лель с его славой обольстителя. Он – соперник Мизгирия в любви к Снегурочке и



Купаве. Мизгирь по отношению к Купаве становится изменником и клятвопреступником, по отношению к Берендею – нарушителем заповедных обычаев государства. Ему противостоят Мороз и Леший, преследуя обидчика Снегурочки, влекущего ее к гибели под благословляющими лучами солнечного бога.

Снегурочка олицетворяет собой повод к разрастанию конфликта между планами и в любой группе персонажей, уже фактом своего чудесного рождения переча неуклонности Ярилы; берендеев смущает само появление в Слободе непохожей на других девушки, чья невестная красота щемит их к любви беспечной привыкшие сердца. Она, фантастическое существо в земном облике, противостоит всем, одновременно являясь причиной разрушительно-созидательных перемен. Снегурочка вносит в «заповедность» существования берендеев импульс беспокойства, и дремлющие в каждой душе антагонистические стихии пробуждаются, неизбежно вступая в разрушительное бореие. Каждый персонаж, преследующий эгоистическую цель в ущерб другим, становится носителем выраженного или невыраженного конфликта. Соответственно, антагонистами оказываются те, кто преследует разные цели: Ярило намерен уничтожить Снегурочку и восстановить нарушенный порядок в природе; Мороз, сковывающий природу покоем, хочет спасти свою дочь; цель Весны – будить жизнь, даровать тепло. Берендей печется о благополучии своего народа, Купава стремится к счастью с избранником; цель Леля – дарить и пробуждать любовь, Мизгирия – утолять любое свое желание; Бобыль мечтает о сытой жизни, для Бобылихи свет клином сошелся на рогатой кике с жемчугами.

Систему парных союзных отношений, обусловленных общей целью, образуют: влекущие к продлению жизни Ярило и Лель, охраняющие Снегурочку от беды Мороз и Леший, заботящиеся о благополучии государства Берендей и Бермята, объединенные силой любовного венка Весна и Снегурочка, имеющие корыстные цели Бобыль и Бобылиха, одинаково по-земному страстные Купава и Мизгирь. При этом, каждая из персон внутренне небезмятежна, и двойственность душевной природы обязывает исполнителей к внимательной проработке образа.

Каждый из действующих лиц по своей причине находится в оппозиции к Снегурочке, оказывающейся чаще всего нравственным препятствием в достижении цели. «Без вины виноватая», она навлекает Ярилин гнев на берендеев; невольно выступая идеалом девичества в глазах Мизгирия, разрушает счастье подруги Купавы; следуя основной, морозной своей природе, не внемлет страданиям любви Леля и Мизгирия; бескорыстная, она не в силах потакать корыстолюбию своих приемных родителей. Более чем чудесное рождение делает ее героиней неординарной: в своей, на первый взгляд, бесконфликтности и наивности, она обречена на запредельную напряженность бытия в конфликтной среде и неосознаваемую ею самой безысходность.

Конфликт является необходимым условием возникновения высокого эмоционального тона произведения, ставя в прямую зависимость от собственной остроты яркость чувственных проявлений героев. Событийный ряд произведения разворачивается как череда более или менее заметных конфликтов в преддверии главного, поворотного события (или, точнее – бесповоротного) и, соответственно, вершинного конфликта, после которого, как правило, ничто и никто не остается прежним. В результате появления Снегурочки, разочарования в ней Леля, сватовства и измены Мизгирия, обиды и мщения Купавы, государственных решений Берендея, чудесного дара Весны, наконец, любовного прозрения и таяния Снегурочки, тщетной страсти и жертвенной гибели ее нового избранника, – происходит перемена в системе персонажных отношений: Лель надевает брачный венок на Купаву.

При рассмотрении драматургической жизни каждого героя как цепи совершаемых поступков, открывается, что каждый поступок всегда – следствие события и ответ на конфликт какого-либо уровня. Конфликт чреват выбором способа разрешения, выбор – поступком, поступок – ответственностью за него или расплатой. Любой конфликт обретает смысл в логически развивающейся череде событий, каждое из которых вызывает его или гасит. К примеру, намерение Мизгирия взять за себя Купаву (**поступок**) разрушается при встрече со Снегурочкой (**событие**), и он предает чувство Купавы (**выбор**). Сделанный им выбор в любви чре-

ват **конфликтом**, который в дальнейшем определяет его судьбу (**ответственность**), и вызывает новое **событие**: горестная Купава бросается в реку (**пограничная ситуация** для Купавы), спасенная, ищет защиты у царя (**поступок**). В слезах выдает она имя обидчика (**ответственность**), а это означает для Мизгирия безжалостное наказание (**расплата**) – вечное изгнание, если (**выбор**) не произойдет самое знаменательное событие – Мизгирь пробудит в Снегурочке, не знающей любви (**пограничная ситуация** для Мизгирия), ответное чувство.

Чтобы постичь, к примеру, смысл поступков Леля, надо точно определить его место и назначение в системе персонажей. Он – служитель Ярилина закона, и главное его устремление – «искоренять в сердцах остуду», осуществлять любезную Яриле жертву, соединяя людей в союзе брачном. Все поступки Леля – тревожащие душу Снегурочки песни и слезы, игра с цветком, обидное бегство к другим девушкам, нежное внимание к Купаве – направлены на то, чтобы разбудить в Снегурочке-девочке Снегурочку-девушку. И он преуспевает: когда в заповедном лесу в канун Ярилина дня молодые берендеи водят хороводы, Лель поет песню, и растроганный царь награждает его правом поцелуя красивейшей из девушек. Словно не замечая встречного движения Снегурочки, Лель выбирает всеми покинутую Купаву. Отвергнутая Снегурочка познает чувства тоски, обиды. И все же, пообещав любовь Купаве, Лель, верный своему служению, вступает в соперничество с Мизгирем в надежде растопить ледяное сердце. Его ласковые речи, обращенные к Купаве, искушают неопытную Снегурочку и наконец вызывают в ней ревность и готовность соперничать. Лель добивается своего: Снегурочка совершает необратимый поступок – просит у матери Весны и безотказно получает венок, преображающий ее природу. И хотя Весна обрекает свою дочь на гибель, возникший в ней с рождением Снегурочки конфликт материнства и законопослушания, разрешается в утолении непреодолимого инстинкта жизнедарения. Жертва Яриле уготована!

Соприкосновение кристальной наивности Снегурочки с законами земной жизни и любви побуждает ее к постепенному «оттаиванию» – движению к человеческой породе сначала в сознании, за-

тем – в эмоциях, робкому осознанию себя и мира, его наивысших ценностей и неприемлемых явлений. Главная вокальная задача исполнительницы заключается в постепенном «очеловечивании», потеплении тембра. Это обусловлено противоречивой природой Снегурочки, постепенным высвобождением скрытой весенней сущности из морозной оболочки.

Чистота мирозерцания, в которое вторгаются людские желания и пороки, постепенно затемняется: безмятежная прежде, Снегурочка познает зависть – чувство, которое предвосхищает дремлющее в ней весеннее желание любить и, как люди, обладать желаемым. Неуступчивый мир наносит ее младенчески чистой душе урон, влечет от кризиса к кризису, но этот внешний конфликт ничто в сравнении с внутренним конфликтом от века противоборствующих архетипических начал огня и льда. Провоцирующая ласковость и тревожащий смысл песен солнечного жреца Леля вызывают к дремлющей в Снегурочке женской солнечной половине души, и могучая, разрушительная для нее сила, пробуждается. Борение космических сил, скрытых под хрупкой оболочкой Снегурочки – вот что поднимает ее образ до трагического звучания. Тайной остается, лучи ли Ярилы, ослепительный ли жаркий свет изнутри пронзает ее плоть, наполняя лишь человеку ведомым, «гибельным восторгом» бестрепетное прежде существо. Следуя мистериальному закону аналогий, «истаивание» конфликта «вниз» снимает его и «вверх»: Ярило, восстановив единожды нарушенный порядок, возвращает свою милость земле и берендеям.

Конфликт преобразующе воздействует на любой элемент произведения, в котором он осуществляется. Выступая объектом конфликта, Снегурочка, как и должно главному герою, проходит заповеданные мистериальным обрядом испытания и сама испытывает всех окружающих ее людей страхом, страстью и совестью; благодаря этому с предельной отчетливостью выявляется не только тот или иной внутриличностный конфликт, но и способность к преображению каждого из персонажей. Конфликт, обусловленный присутствием в психологическом, душевном пространстве по крайней мере двух несочетаемых качеств, сообщает движение характерам, и побуждает к окончательному выбору домини-

нанты. В Снегурочке сочетаются тепло Весны и холод Мороза, в Леле гармонически уравновешены божественный солнечный жар и бытовое, земное сознание; в Мизгире находит воплощение принцип жизни «все или ничего», и не знает середины темперамент Купавы, живущей крайностями чувств; Берендей переживает разлад, стремясь к справедливости и принося несправедную жертву ради блага своего народа.

Перерождение природы в человеке наступает (или не наступает) в «пограничной ситуации», когда выбор между двумя целями, или предпочтение меньшего зла большему, общественного – личному, решает исход его собственной либо чужой судьбы. Цена перерождения во благо – жертвование одним из двух чувств, но не в каждом персонаже оказывается умение расстаться с «худшей половиной». Конфликт безвозвратно изменяет природу Снегурочки, смягчает натуру Купавы. Берендей и Лель, выполнив урок, остаются заложниками закона Ярилы; сбываются скудные чаяния Бобыля и Бобылихи; навсегда неизменной становится вечность для Мороза и Весны.

Как правило, главный конфликт развивается волнообразно либо каскадно, вбирая побочные конфликты, чтобы в финале катарсически разрешиться на гребне своем «девятой волной», в данном случае – истаиванием Снегурочки. Это событие – уход из мира людей провоцирующей их души красоты – аннигилирует антагонизм персонажей и делает бессмысленным их душевное напряжение, которое могло преобразить их духовную природу, но взамен вернуло в колею, проторенную Ярилой – в мистериальный «круг вечного возвращения». На фоне главного конфликта преобразуется восприятие Мизгирия, единственного, кто любовно преодолел сопротивление Снегурочки, в противоположность другим желая ей жизни, и потому выпал из круга.

Музыка оперы, утверждает Б.А. Покровский, есть в первую очередь выразитель драматургии, и особенно – конфликтов, тех «ударов», которые заставляют персонаж реагировать. Он призывает создать необходимое для сценического образотворчества поле напряжения, чреватое необходимым исполнителю конфликтом: «Только понимание театрального смысла музыки и открывает со-

вершенно иные перспективы творчества режиссера по сравнению с распространенным применением музыки на сцене, когда она просто иллюстрируется действиями или – еще того хуже – движениями. Режиссеры стремились достигнуть слияния музыки и действия, а стремиться следовало к сопоставлению эмоций, возникающих от восприятия музыки, с видением конкретных событий. Сопоставление, а не иллюстрация, рождает конфликтность между видимым и существующим внутри образа, в сути его. Эта конфликтность и является признаком образа и дает энергию его существования и развития»<sup>1</sup>.

Бесценную для певца-актера правоту мастера подтверждают многочисленные примеры того, что артисты драмы и оперы нарочито ищут возможность обострить сюжетные отношения и противоречия в характере, которые бы вывели их на более высокий уровень переживания. Известно, что Ф.И. Шаляпин, М.П. Максакова даже в эпическом характере тяготели к остроконфликтному звучанию драматического образа, а Л.В. Собинов, С.Я. Лемешев поднимали романтический образ на трагическую высоту. Благодатный материал представляют оперы, в которых композитор-перевоплотитель находит в драматургическом материале необходимо тревожащее его противоборство сил и сопереживает полиперсональной душой будущности своих персонажей. Так, П.И. Чайковский выражает намерение в письме к С.И. Танееву: «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое»<sup>2</sup>.

Знание о природе конфликтности как характеристике существования персонажа, чрезвычайно актуально в практике сценического исполнительства. Артисту важно напомнить о «подарках природы» – архаических зародышевых механизмах эволюции, деятельность которых на неосознаваемой глубине бессознательного, предъявленная сознанию, становится необходимым законом игровой сценической деятельности. В частности, это относится к не-

<sup>1</sup> Покровский Б. Ступени профессии. – С. 92.

<sup>2</sup> Письмо 87. С.И. Танееву. Сан-Ремо, 2/14 января 1878 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 71.

преходящему принципу партнерского общения исполнителей и движения-переразвития персонажных отношений, выраженному в формуле **«акция-реакция»**: интенсивность развития сценической ситуации напрямую зависит от остроты объективации конфликта; **выразительность и точность партнерской реакции неизбежно зависят от акции** – образно-смысловой, интонационной, пластической конкретности «подачи» текста; сценическое существование, согласованное с формулой «акция-реакция» представляет собой непрестанную обоюдную рефлекссию партнеров на микро- и макроконфликты. Только в таком «отыгрышании» действия противодействием объективируется для публики поток персонажного сознания и совершается его судьба.

На данном этапе получено представление о персонаже как личности, во всем подобной реальной, и поэтому она в виртуальном мире, трансгредиентном реальному, подчинена всем его законам в силу того, что матрицей театра является сама жизнь. Отношение исполнителя к персонажу как личности включает психологические механизмы понимания, которые составляют основу присвоения драматургического и музыкального материала. Важнейшим моментом творческого акта «воскрешения» авторского замысла на сцене является экзистенциальность бытия исполнителя, логикой мышления и чувствования которого руководит созданное им самим и отчасти самостоятельное сознание персонажа-личности. Только то мышление, которое исходит от персонажа и организует внешние формы его бытия, может соответствовать эстетической реальности театра.

Подобно реальной личности, персонаж обладает характером. Как совокупность индивидуальных свойств и черт личности, проявленный в художественной реальности, характер персонажа обнаруживает одновременно свою архетипическую и уникальную суть, которую объективирует исполнитель всеми присущими ему выразительными средствами – от тембра голоса до пластического рисунка. Поэтому в третьей части книги речь пойдет о средствах вокально-сценической объективации характера оперного персонажа.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА

#### ГЛАВА I

#### ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В ВОКАЛЬНОМ И МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ МАТЕРИАЛЕ

##### 1. Выражение персонажного сознания в музыкальном характере

Исполнительская задача создания музыкального характера актуальна не только для русской, но и для мировой оперной культуры. «... я иной раз и в весьма красивых, эстетически и музыкально даже совершенных постановках всегда страдал от того, что музыка и пение в театральном смысле никогда не принимались вполне серьезно, а пению недоставало правдивости и достоверности высказывания с точки зрения изображения человеческих характеров», – выступал с публикациями В. Фельзенштейн<sup>1</sup>.

Задатками хорошей оперы П.И. Чайковский, как и большинство оперных композиторов, считал сценарий, опирающийся на разработку характеров, и потому был очарован идеей воплотить в музыке пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин», что нашел в нем не только «бездну поэзии», но и человечность<sup>2</sup>. Осуществляя постановку «Евгения Онегина», К.С. Станиславский пристрастно работал над воплощением музыкального характера, он со-

<sup>1</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М. : Радуга, 1984. – С. 23.

<sup>2</sup> Письмо 70. М.И. Чайковскому. Москва, 18 мая 1877 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма / Н.Н. Синьковская. – М. : Музыка, 2002. – С. 54.



знавал, что закладывает традицию сложной драматургии оперного образа на основе преемственности лучших традиций русского реалистического психологического театра, лучших достижений оперного театра, выдающегося опыта певцов-актеров, в частности – своего сподвижника Ф.И. Шаляпина. «Если каждый образ – это характер, найденный нами в период репетиции, то вы всегда в него перевоплотитесь, воспроизведя мысли и действия, которые связаны т о л ь к о с э т и м х а р а к т е р о м, – обращался Станиславский к ученикам; если актер во всех ролях остается самим собой, пояснял режиссер, то он не ощущает разницы между характерами, не умеет перевоплощаться в нужный образ. – Тогда в ход идут: “моя улыбка”, “мои неповторимые (по выражению поклонников) интонации”, “мои жесты”, “моя походка”, “моя манера закатывать глаза” – словом, штамп за штампом, сдобренный “моей неповторимой” индивидуальностью»<sup>1</sup>.

Исходя из этого, каждый сценический персонаж определяется как «новый живой характер». Создание персонажного характера – основополагающей принадлежности новой личности – подразумевает реструктуризацию психического пространства актера с тем, чтобы сотворить новое оригинальное содержание, которое, в свою очередь, породило бы в исполнителе выразительную новизну черт и черточек персонажа. Поэтому перед исполнителем стоит поистине творческая задача профессиональной психологической деформации: **необходимо перестроить свое сознание так, чтобы изменился код избирательности его структур**; при этом под влиянием роли меняется логика мышления, восприятие, ритм реакций на обстоятельства сценической жизни, уровень эмоциональности, способы самовыражения.

Русские композиторы традиционной основы оперы видели законченные вокальные номера, которые бы составляли яркую характеристику персонажей. Их воплощенные намерения несказанно обогатили исполнительский репертуар. О необходимости оперных образов говорили и творчеством своим это до-

<sup>1</sup> Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – М. : ВТО, 1958. – С. 254.

казывали певцы. Ф.И. Шаляпин, Н. А. Обухова, А.В. Нежданова, Л.В. Собинов, И.С. Козловский, М.П. Максакова и наследующие им талантливые поколения смогли проявить свое искусство, разрабатывая драматургическую сторону исполнения, находя новые приемы и краски для создания разнообразных характеров в их динамике, в психологической правде. «Великие русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, раскрывшие в своих гениальных творениях огромные богатства духовного мира человека, определили стиль исполнения, яркую характерность образов, – обращаясь к молодым певцам С.Я. Лемешев, усматривая в этом специфику русской певческой школы. – Русская опера – это всегда спектакль с ясно выраженной идеей, четкой социальной направленностью, стройной музыкальной драматургией. И пение здесь требуется не только красивое, но и прежде всего выразительное, раскрывающее внутренний мир человека. (...) реализм русской музыки открыл в опере невиданные доселе черты человеческого характера, не только ярко индивидуального, но и социального»<sup>1</sup>.

Оперный характер, являясь сценическим, обнаруживает реалистические свойства, ибо в характере персонажа, по замыслу драматурга, зрителю дано узнать себя. Драматург, композитор, как правило, показывают сценически действенный, динамический характер в сочетании типического и индивидуального; изменения, в нем происходящие, зависят от целого ряда обстоятельств, которые исполнителю предстоит выявить и проанализировать в процессе работы с текстом. Наиболее существенные изменения в характере отмечаются в том случае, когда отношения противоречивы и неблагоприятны. Это положение отсылает исполнителя к значимости конфликта и силе действия пограничной ситуации, а также трагического модуса в произведении. Находясь в непрерывном развитии, характеры определяются и стабилизируются, только когда персонаж претерпевает пограничную ситуацию и выходит измененным – победителем или побежденным.

---

<sup>1</sup> Сергей Яковлевич Лемешев : Из биографических записок / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 60, 74.

В отличие от драмы, характер оперного героя возникает из музыкальной среды, хотя испытывает влияние драматургической основы. Музыка многое говорит о характере персонажа, соглашается Г. Писаренко: «Темп и ритм, частота их смены, и мелодическая линия, и гармония, и тембр голоса и инструмента в оркестре – все говорит о характере. Может быть – о разных сторонах одного характера. Предположим, Манон: мелодия арии говорит об очень капризном, извилистом, изменчивом характере, утверждающем и отрицающем одновременно. Ритм говорит о ее импульсивности, о ее темпераменте. Тембр говорит о ее прелести, необыкновенном обаянии и страстности»<sup>1</sup>. Е. Нестеренко в опере «Иоланта» вначале игнорировал энергичную и властную музыку, сопровождавшую выход Рене: «...король представлялся мне человеком пожилым, угнетенным своим огромным горем и пассивно надеющимся на помощь мавританского врача Эбн-Хакиа. Потом вдруг я услышал эту музыку – она почему-то раньше проходила мимо меня. В ней я нашел ключ ко всему образу – это решительный, властный, упрямый в своих заблуждениях человек, человек благородный, сильный и энергичный, которого нелегко сломить даже в горе (...) Музыка дала мне основу характера героя, его осанку, походку, манеру разговаривать. (...) Теперь я мог показать и сомнения Рене, и его слабость, и всплеск его упрямства и властности»<sup>2</sup>.

И.П. Богачёва, отдавая музыке первенство, подчеркивает значение увлеченности характером героини в процессе его «сочинения». Так, концепция характера Кармен рождена исключительно исходя из музыкального материала Ж. Бизе: «Я считаю, что у Мериме она все-таки путана, – прокомментировала певица, – а Бизе создал благородный образ; в первую очередь в музыке я ощущаю эту пластику. Поэтому я выбрала для себя характер, созданный Бизе. Все влюбляются в Кармен, она как светоч, как солнышко, как лучик! Неужели в простую девку будет кто-то влюбляться? Да никогда! А за нее бьются, за нее дерутся. Она – личность! Не стал бы Бизе писать такую музыку для простецкой дев-

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. – М. : Искусство, 1985. – С. 33.

ки»<sup>1</sup>. Самостоятельные ключи подбирала Богачёва и к характеру Марфы в опере М. Мусоргского «Хованщина», обособляя в образе своей героини прежде всего неординарность: «Марфа – это же не Марфуша какая-нибудь, которой можно выйти на сцену и что-то лирически нашептать. Это женщина с невероятной энергетикой, харизматический характер, это сама “сила потайная”! Она очень близка мне, безумно интересный образ! Она владеет такой силой убеждения, даже страшно, она знает все, что было и что будет! Марфу надо петь как сильнейший характер»<sup>2</sup>.

Если в драме характер раскрывается по принципу самовыявления, самовыражения, то есть через действие, речь (монолог и диалог), то в опере раскрытию характера персонажа способствуют также метро-темпоритмические, мелодико-гармонические, музыкально-жанровые средства, тембровые, звуковысотные, инструментальные, интонационные средства. Для того, чтобы каждый персонаж обрел свой, неповторимый характер, заметил Т.Н. Хренников, композитору прежде певца-актера нужно было войти в персонаж – перевоплотиться, «для того чтобы появилась та музыка, которая нужна в данный момент данному действующему лицу. Для автора, который работает над музыкально-сценическим произведением, самое главное – выразить в музыке характеры и действия персонажей»<sup>3</sup>.

Вспоминаются строки из Дневника С. Прокофьева, в которых композитор зафиксировал работу над характером Бабуленьки («Игрок»), высказывая отношение к оперному персонажу как к живому характеру: «И голос и тон бабушки резко изменился, но все же нет-нет да прежняя строптивость прорывается. (...) Бабуленька кончена, уехала старушка. (...) Днем звонил Асафьев об “Игроке”. (...) На мой вопрос, подлинная ли моя бабушка, русская или псевдорусская, он очень меня обрадовал, сказав: “Настоящая русская бабушка.”»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Беседа с Т.Н. Хренниковым 24 марта 2006 г.

<sup>4</sup> Сергей Прокофьев : Дневник. – Paris : SPRKFV, 2002. – Ч. 1 : (1907-1919). – 12 марта 1916 г. – С. 596-597.

При сочинении характера оперного персонажа певцу-актеру следует обратить внимание на такие источники информации как музыкальное содержание образа, авторские ремарки – сценические указания на психологическое или физическое состояние героя, сведения в либретто и литературных первоисточниках, на речь персонажа и косвенно – на комментарии других персонажей; в самохарактеристике красноречивы также тембр, дикция, сценическая игра и паралингвистические элементы – мимика, пластика, динамические оттенки, метр, темп, ритмический рисунок; лад, тональный план, гармония; оркестровка; мелодический рисунок, фразировка, штрихи, паузы в инструментальной и вокальной партиях.

Особо следует сказать о специальных возможностях отражения упомянутых свойств и черт характера посредством голоса: певец, используя особенности тембра, фактуры, тесситуры, гибкость и силу звучания, драматизм, лиричность, смысловое интонирование, вокальные штрихи, фразировку, особые приемы говорка, междузвучия, цезуры, психологические паузы в особой, вокальной форме речи выражает эмоциональные и мотивационные состояния человека. Из перечисленных элементов может сложиться неповторимый вокальный портрет-характер персонажа. Но основой его всегда остается голос, – не даром М.П. Максакова ввела в вокальном искусстве понятия «характерный тенор», «характерный бас».

## **2. Признаки амплуа и характерности в голосе оперного исполнителя**

Если создан характер, то возникает и характерность как его проявление, – говорят актеры. Характерность сказывается в умении исполнителя, «имея материал в себе самом, (...) лепить из этого материала людей не его характера, не его взглядов, не его убеждений и не его внешности. И чем дальше отстоит вылепленный актером образ от его индивидуальности, тем выше, тем совершеннее его мастерство»<sup>1</sup>; характерность «выковывается из

---

<sup>1</sup> Абалкин.Н.А. Диалог с актером. – М. : ВТО, 1982. – С. 193.

мировоззрения, среды, целей, из природных данных человека (физических и духовных), его профессии, языка, развития (духовного и физического), мускульной системы, от владения профессиональными предметами, ловкости и быстрой реакции и многого, многого другого, что характерно для человека какой-то эпохи»<sup>1</sup>. Такое определение важнейшему признаку перевоплощения дали выдающиеся драматические актеры Н. Монахов и Н. Мордвинов. Следовательно, неверно принимать за характерность нарочитые элементы, придающие персонажу наружную индивидуальность, как это часто делается в опере. Характерность проступает вовне как особенность внутренней жизни персонажной личности, индивидуального склада мыслей и чувств.

Характерность может быть очень узкой, «монохромной», когда актер пользуется одной, яркой и узнаваемой краской, которая вскоре становится нераздельным с ним штампом. Характерность может быть и объемной, обусловленной полиперсональной природой, требующей от исполнителя многообразия самовыражения, которого нельзя достичь наружными средствами.

Специфика характерности в опере заключается в том, что этот элемент артистизма развивается у каждого композитора своеобразно, одевая каждый персонаж каждой новой оперы в неповторимую музыкальную ткань, но непременно «по фасону» того или иного амплуа. Особенности оперного амплуа заключаются в том, что, будучи унаследованным от драматического, оно более жестко дано исполнителю замыслом композитора, музыкальным материалом в целом, традиционно устоявшимися голосовыми характеристиками персонажей. Совпадение замысла композитора и возможностей, доступных исполнителю вокальных данных амплуа чрезвычайно редко, – это происходит, когда композитор пишет партию в расчете на определенного певца. Есть ряд, как правило, выдающихся певцов, обладателей неповторимых тембров, для которых композиторы писали свои произведения или создавали оперный образ. Об этом факте свидетельствуют, например, строки письма

---

<sup>1</sup> Николай Дмитриевич Мордвинов : Дневники. 1938 – 1966 гг. – М. : ВТО, 1976. – С. 375.

П.И. Чайковского И.А. Всеволжскому о предполагаемом распределении ролей в только что оконченной опере «Пиковая дама»: «Само собой разумеется, что Германа будет петь Фигнер, а Лизу – Мравина. Полину (...) должна петь Славина, но и Фриде в этой партии тоже желательна. Князя (жениха Лизы) должен петь Яковлев, а Томского (он же Златогор в интермедии) непременно Мельников, никто лучше его не споет эффектной (как мне кажется) баллады 1-й картины. (...) ...я думаю, что не лучше ли партию Графини отдать Фриде, которая отлично, кажется, говорит по-французски»<sup>1</sup>.

Интересно отметить мнение А. Иванова, что рамки вокального амплуа можно преодолеть, лишь владея характерностью, – в этой способности он усматривал признак драматического мышления певца-актера. Иванов писал о том, что природа задает индивидуальные возможности певца, определенные вокальные краски, исходя из которых определяется его творческий профиль и складывается репертуар, и ни один актер не может стать «универсалом» в искусстве. Однако, при этом Иванов развивал и оппозиционную мысль: «Ведь пел же Шаляпин в одной опере такие разнохарактерные вокальные партии, как Борис Годунов, Варлаам и Пимен! А если проследить весь объем его творчества, мы найдем Мефистофеля и Галицкого, Дон Кихота и Еремку, Мельника и Олоферна, Короля Филиппа и Базильо! (...) Знаменитый героический тенор Иван Васильевич Ершов наряду с вагнеровским Зигфридом создавал яркий характерный образ Гришки Кутерьмы (...). В его репертуаре были также Фауст и Садко, Финн и Тангейзер, Вакула и Хозе. Братья Пироговы, Григорий и Александр, также были самобытными певцами-актерами, сумевшими без подражания, в своей “пироговской” манере выпукло и ярко рисовать самые разнообразные вокальные образы»<sup>2</sup>.

Как правило, амплуа лирического персонажа соотносится с диапазоном тенора и высокого сопрано, требует «высветленного» тем-

<sup>1</sup> Письмо 328. И.А. Всеволжскому. Флоренция, 26 марта / 7 апреля 1890 // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С 288.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – М. : Профиздат, 1968. – С. 58.

бра, характеризуется умеренным темпом, мажорным ладом, светлыми гармониями, спокойным ритмом; амплуа драматического персонажа свойственны теноровый, баритональный и сопрановый с грудными теплыми «низами» регистры, напряженное вибрато, мажорно-минорные светотени, подвижные темпы, острый ритм; амплуа героя-любовника включает в себя все качества лирического тенора и баритона, требуя к ним широты мелодического дыхания. А вот герой-воитель и героиня-воительница часто охарактеризованы соответственно басовым и меццо-сопрановым звучанием, мерным ритмом, сдержанным темпом, грудным регистром, мажорным ладом. Враг, естественно, будет выделен композитором посредством минорного лада, дисгармоничного звучания, низкого регистра, тревожащими ритмами; фантастический персонаж потребует особого тембра, самых изысканных, необычных музыкальных средств выразительности – прихотливого ритма, зыбкой череды темпов, ломкой или вычурно пластичной мелодической линии.

Но основным, решающим качеством голоса, определяющим амплуа, зачастую творимого, исходя из конкретных, сугубо индивидуальных данных исполнителя (например, контратенор), выступает окраска тембра, неповторимый обертоновый комплекс. Недаром фактурный голос называют интимной подписью певца. Уместно ввести и такое понятие как «образ голоса». Неповторимый образ голоса, находила Обухова, был присущ Неждановой, с которой в течение многих лет пела в одних спектаклях, в том числе – в опере «Царская невеста»: «В кристальных серебристых звуках ее голоса была вся ясная душа Марфы, и доброта, и красота, и чистота неземная, вся природа, казалось, вокруг преображалась. Я не могу забыть ее в последнем акте, бледную, с распущенными черными волосами, сидящую на золотом кресле, с безумными глазами и с улыбкой на лице. В сцене сумасшествия у Антонины Васильевны было столько непосредственности, наивности, простоты и искренности, такая безмерная печаль, скорбь разбитой, надломленной души»<sup>1</sup>. Такая артистическая способность

---

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова : Воспоминания. Статьи. Материалы / И. Белза. – М. : ВТО, 1970. – С. 92.



посредством голоса создавать образ музыкально-поэтического текста и раскрывать сквозь текст содержание образа привело к возникновению понятия «поющий образ».

Композитор, организуя музыкальную мысль в рамках определенного оперного амплуа, редко нарушает устоявшиеся традиции соответствия персонажного содержания образа голоса, наряду с ладом, гармонией, темпом, ритмом, формой музыкального произведения. Более того, повинаясь рамкам амплуа драматургического и игрового материала, он наделяет свои персонажи заданным этими условиями темпераментом (темп, метр, ритм), «звучащим» лейт-образом (тембр, мелодический рисунок, гармонические характеристики, оркестровые лейттемы), определяет «душевный размах» (тесситура, фразировка).

То, что на первом плане в вокальной типологии находится характеристическая функция, и необходимое дополнение к работе над исполнительскими манерами составляет «работа над голосом, как над являющимся слуху характером-личностью», несомненно для Е.В. Назайкинского.<sup>1</sup> Приятно осознавать, что теория находится в теснейшем союзе с практическим подходом к проблеме характерности в голосе, хотя это достоинство – по-прежнему удел немногих исполнителей. Из их числа – Г.А. Писаренко, которая щедро делится профессиональным опытом со своими воспитанниками. В беседе она отзывалась по поводу характерности в пении: «Я пела и Мими, и Мюзетту в опере «Богема» на сцене музыкального театра имени К.С. Станиславского. Они – если не противоположные, то, во всяком случае, очень разные характеры. И мне удавалось найти остроту и каприз Мюзетты, романтичность, и необычайную душевность Мими. А голос при этом изменялся. Понятно, что голос дан один певцу, но меняются его обертоны, и, предположим, голос Татьяны никак не похож на голос Сюзанны. Что-то случается внутри, – некий психологический и/или психофизический процесс, когда вдруг в роли Сюзанны голос “подбирается”, становится более острым, более инструментальным, более тонким. А когда Татьяну поешь, появляется русское вибрато – он

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 75.

как цветок раскрывается. Получаются два совершенно разных голоса. Может быть, со стороны он слышится одинаково, но я ощущаю его другим, и причина этого – в разном самочувствии, в наборе различных качеств и характеристик у двух героинь: какая ты Сюзанна, как ты ощущаешь свою осиную талию, и какая ты Татьяна, когда летишь на свидание сквозь заросли... Так что разнообразность в голосе – это, прежде всего – разное самочувствие!»<sup>1</sup>. Певица, по сути, на собственном опыте испытала зависимость голосовых характеристик исполнителя от различных персонажных самочувствий, то есть – перевоплощений в разных оперных героев.

Чтобы подобные достижения могли стать достоянием исполнителей, стоит принять к сведению обобщающие рекомендации по воспитанию «умного пения» и особые требования к певцу, сформулированные Назайкинским: это «предъявляемое развитой музыкальной культурой, – требование актерского воплощения и перевоплощения, владения техникой психологической мимики, образных метаморфоз. А это значит, что найденный вокалистом, наиболее полно отвечающий его голосу и его личности тип постановки вместе с тем оказывается лишь исходным фундаментальным уровнем, над которым по требованию самой музыки исполнитель должен уметь надстраивать другие, притом – нередко достаточно широкого круга»<sup>2</sup>.

Показателен в отношении требуемого опыт В. Атлантова, голос которого по «насыщенности» позволял ему спеть партию Германа в двадцать семь лет: «Пробуя Германа, я ощущал, как это сложно. Очень длинная партия и безумно эмоциональная. Сплошная кровь. Герман – это обнаженная, рвущаяся душа. Она просто кричит»<sup>3</sup>. Вспоминая свой последний спектакль в Большом театре, Атлантов обмолвился о «разновеликости» требуемого персонажами голоса: «Сказать по чести, я на Ленского иначе настраивал голос. Я собирал его. Это не был вполне драматический звук.

---

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 5 января 2006 г.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 77.

<sup>3</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре : Судьба певца и движение оперного стиля. – М. : Аграф : Большой театр, 2002. – С. 98.

Одно дело, когда поешь Германа и Хозе. Для них нужен один голосовой объем, объем вокального столба, для Ленского – другой. Но в сцене ссоры я давал себе волю, что называется “брал на клык”»<sup>1</sup>.

Не откажешь в правоте М. Максаковой, присоединившейся к мнению, что реалистическая характерность и психологическая глубина вокальных образов русской оперной классики явилась непосредственной основой, на которой создавались реалистические традиции русского вокально-исполнительского искусства.<sup>2</sup> Но нельзя забывать и об архетипической основе русского песенного искусства, передающейся из поколения в поколение. Этой важнейшей темы – восприятия характера голоса на бессознательном, архетипическом уровне коснулся Е.В. Назайкинский: «Чувственно-звуковой слой в восприятии (...) опирается не только на прижизненный личный опыт, социально воспитанный, вобравший “сенсорные эталоны” культуры, но и на опыт живой материи в целом, на биологически закрепленную информацию. Поэтому яркость, необычайность, странность, фантастичность красок, звуков, ароматов, обрушивающихся на человека впервые в его жизни, еще до того, как он становится человеком в социальном смысле, уже воспринимается им не как нечто нейтральное, а как глубоко запрятанное значительное содержание, содержание жизни его вида и рода, его инстинктов жизни и смерти, продолжения и сохранения»<sup>3</sup>.

К примеру, образ, созданный посредством специально найденных голосовых характеристик позволил Г. Вишневской воззвать к архетипическим следам в душах слушателя. Речь идет об исполнении вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски Смерти», и профессиональное слово В. Атлантова звучит убедительно: «Из всех солистов Большого театра Вишневская первой осмелилась открыто спеть о том, о чем трагически молчало предшествующее поколение. Голос Вишневской лишен яркого эротичес-

<sup>1</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 54-55.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова : Воспоминания. Статьи / Е. Грошева. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 200.

<sup>3</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 67.

кого обаяния, драматизм ее пения не был драматизмом страсти, но страха. Никому не удавалось выразить страх так, как ей. Никто до нее не знал, сколько оттенков имеет это чувство. Спелые злым голосом, “Песни и пляски Смерти” Мусоргского казались исполненными от лица самой смерти»<sup>1</sup>. Обращает на себя внимание эмоциональная характеристика голоса как злого. Певческий звук изображает ситуацию, настроение, состояние, отношение до такой степени ярко, что, по сути, управляет концепцией произведения, становится идеей воплощаемого образа.

М. Максакова обнаружила, что характер звучания влияет и на концепцию персонажных отношений, в восприятии слушателей искажая драматургический замысел: «Иногда мне приходилось слышать от зрителей, что в “Царской невесте” партия Марфы менее ярка, нежели Любаши. А значит, трудно поверить, что Грязной мог предпочесть отчаянной, огневой Любаше вялую пресноватую Марфу. Это не так. Просто для исполнения Марфы требуется совершенно особый склад артистической личности, как и особый голос», – поясняла певица. Сама она, вернее – часть ее существа, руководимая персонажным сознанием, испытала воздействие «хрустальной чистоты голоса, очарование, необъяснимой женственности и трогательности» Марфы в исполнении Неждановой: «В эпизоде, где Любаша и Марфа на сцене вдвоем (последний акт), я чувствовала, что бесполезно с нею тягаться: не одолею!», – признавалась актриса от лица своей героини.<sup>2</sup>

Характерность – мелодический, ритмический, тембровый элемент, исходя из персонажного самочувствия, неизменно ищет И.П. Богачёва: «Мне всегда хочется в роли подчеркнуть присущее только данной моей героине. Иногда даже эта характерность идет не от вокального стержня, а от желания исполнителя, может быть, нарушив вокальные правила, сделать что-то ради характерности. У меня это особенно бывает на нижних нотах. Это идет от персонажного сознания. Когда в партии и в роли все сделано, и ты абсолютно все представляешь себе как героиня, вдруг тебе хо-

<sup>1</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре. – С. 143.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 85.

чется спеть именно так, а не иначе. На сцене в секунду появляются мысли, чувства, отношения, которые рожают новую интонацию. Может быть акцент, который, я понимаю, делать нельзя, но делаешь его явным для выразительности образа. Иногда удается “вернуть” такой элемент. И мне это нравится»<sup>1</sup>.

В поиске и обретении оперной характерности иногда участвуют ощущения. Забавный и полезный урок преподнес однажды Ф. Дзеффирелли Е. Образцовой. Она долго добивалась, какой он хочет обрести Кармен, а режиссер, пытаясь дать наивозможно полное представление об образе, «все время говорил, говорил, говорил, говорил, долго-долго говорил, говорил, говорил», пока Образцова не перебила: «Сколько ты мне наговорил! Скажи одним словом – *какая* Кармен?!». Он взял и... укусил ее. «Я долго ходила с черной рукой, – рассказывала певица. – И я поняла, что Кармен – зверушка! Черная пантера. Вольная. Властная. Страстная. Красивая. Божественная»<sup>2</sup>.

От ощущений повел Б.А. Покровский в роль Купавы Г.П. Вишневскую, о чем она рассказывает: «Слышу голос Покровского:

– Галя, почему вы ходите, как матрона, около Снегурочки? Прыгайте, бегайте! Вас должно распирать от счастья. (...) Вы же девчонка, как и Снегурочка! Только у той в жилах течет вода, а у Купавы что?

– Кровь!.. – завопила я.

Ключ к роли был найден. Как кровь и вода, так и образ юной, пламенной Купавы должен быть во всем резкой противоположностью Снегурочки – холодной, хрустальной, инфантильной. Заводила всей деревни, бой-девка, она переполнена бурлящими в ней соками жизни, а высокая тесситура, напористость вокальной партии – от избытка в ней силы, молодости»<sup>3</sup>. Как правило, обретенное таким способом самочувствие в роли непосредственно отражается в красочности тембра певца-актера.

---

Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

*Вишневская Г.П.* Галина : История жизни. – М. : Новости, 1991. – С. 132-133.

### 3. Тембр голоса как элемент характерности оперного персонажа

Каждый певец должен знать, что к тембру певца слушатель привыкает в течение двух минут, заметил Ю.А. Григорьев в беседе о достигаемой посредством «игры тембров» характерности вокального облика персонажа. Если этот тембр не оправдывает образное содержание фразировкой, нюансировкой, действием – всем комплексом, которого требует сцена, – он получается не очень-то и интересен.<sup>1</sup> Обратимся к интересным сценическим опытам и приемам выдающихся мастеров сцены.

Характерной особенностью певческого голоса является наличие ряда быстрых пульсаций, без которых голос приобретает безжизненный характер (Ржевкин, Казанский). Интересно, что М. Максакова применила такой бестембровый голос как специальный художественный прием, о чем рассказала в своей книге: «Редко исполняемый романс Бизе “Песнь безумного” создает образ душевнобольного человека, погруженного в свой мир, загадочный и непостижимый, не прибегая к натуралистическим или патологическим краскам, решение было найдено в отсутствии тембра. Пустой, мертвенный, неокрашенный звук, который не может быть у здорового человека. И при этом пустой взгляд и безжизненно повисшие вдоль тела руки»<sup>2</sup>.

Подобный вокальный прием применила Г.П. Вишневская в партии Катерины Измайловой, найдя его благодаря психологическому ключу к обстоятельствам событий; почему столь высока тесситура фраз «“Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел!.. На кого ты нас с Зиновием Борисовичем покинул? ”, – недоумевала певица, затем пришло понимание. – Да потому что она не поет, а голосит – как голоса по покойнику деревенские бабы. (...) Ведь это же гениальная находка композитора в партии Катерины. И сразу я ухватила вокальный прием, нужную – белую – окраску звука, и то, что казалось невыполнимым, стало простым и ясным»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 4 марта 2004 г.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 227.

<sup>3</sup> Вишневская Г.П. Галина. – С. 392.

В художественной речи и речитативе вибрато возникает в распевных гласных, у певцов оно произвольно, а у инструменталистов используется как способ окраски звучания и передачи интенсивности эмоций. Известно, что в поисках элементов тембровой выразительности Ф. Шаляпин учился петь у виолончелей, М. Макасова – у валторны, А. Нежданова – у скрипок (к слову, голос Патти уподобляли звучанию скрипки), обретая навыки пресловутой психологической вибрации, эмоционального тембра. Гибкость, полнота и богатство звука расценивается как результат певческого вибрато.

Тембр можно было бы назвать энтелехией певческого голоса, указав на экзистенциальную природу этого феномена, потому что тембр возникает только в процессе живого звучания как непосредственное продолжение переживаний и сообщает голосу исходящие из души эмоциональные вибрации. Для В. Атлантова, по его признанию, при подготовке партии, помимо работы над интонацией, акцентами, динамикой фразы, самым главным было подобрать правильный тембр. «Для меня краска в голосе определяет отношение к мизансцене. Чем больше красок, тем ярче артист, – убеждался певец на опыте. – Главное – уметь с помощью красок в голосе охарактеризовать ситуацию, в которой находится герой. (...) У художника – палитра, артист же должен иметь в своей вокальной палитре великое множество красок. Насколько убедительно он использует эти голосовые краски, настолько ярким и получится образ»<sup>1</sup>.

Своего рода «тембровых кавычек» (Назайкинский) в голосе требует от исполнителей двойное переодевание, как, например, в финале оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» это происходит в саду между Графиней и Сюзанной; или карнавальным прием в эпизоде оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», связанном с проникновением влюбленного Графа в дом судьи Бартоло в облике учителя музыки. «Тут нужна смена голосовой манеры, быть может, утрированная, – рекомендует Е. Назайкинский, – ведь слушатель-зритель все равно знает, кто прячется под маской»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 100.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 78.

По мнению А. Эйзена, «тембр меняется от воображения и обретения образного состояния, – отсюда получается окраска. Шаляпин же не пел партию Варлаама тем тембром, каким пел Бориса Годунова: первый персонаж проще, как говорят, от сохи; а в роли Годунова все должно быть продумано, изысканно»<sup>1</sup>. Влияние персонажного самочувствия не только на тембр, но и тесситуру голоса подтверждает В.Н. Левко, вспоминая свою работу над партией Бабуленьки в опере С. Прокофьева «Игрок» и уверяя, что если чувства правильно настроены, то и тембр станет другим. Оказалось, не только тембр, но и тесситура: «“Игрок” Прокофьева – последняя опера, которую я спела в Большом театре. Партия Бабуленьки не трудная, но очень высокая для меня, имеет своеобразный музыкальный язык. Но мне так захотелось ее спеть. И я сделала эту партию: все получилось, голос прекрасно звучал, несмотря на то, что его пришлось поднимать»<sup>2</sup>.

Рассказывая о своей сценической практике в изображении «злодеев» – Скарпиа («Тоска»), Яго («Отелло»), Пизарро («Фиделио»), А. Иванов обратил внимание на то, что вокальная и оркестровая музыка их характеризующая, покоряла красотой, взять хотя бы арию Мазепы, которая произносится, писал он, «устаами вероломного негодяя»<sup>3</sup>. Особенно занимал его контраст прекрасной музыки Дж. Верди с характером и поступками Яго, казалось, требовавшими уродливой, обличающей черноту души, музыкальной плоти. Но, во-первых, следует учитывать эстетику сцены, где и лохмотья должны быть живописны; во-вторых, персонажи могут быть показаны сквозь призму любви Отелло, который относится к Яго как ближайшему другу; в-третьих и главных: явно намерение композитора показать двуличие Яго, внешнее обаяние, «тайной подкладкой» которого оказывается зависть, коварство, вероломство. Отсюда – задача исполнителя: обворожить тембром голоса, затаиться под ним, словно под непроницаемой маской. На этот эффект обращает внимание З.Л. Сокилава: «Я однажды под-

<sup>1</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 14 сентября 2005 г.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Иванов А. О вокальном образе. – С. 55.*



нимал эту тему в Италии, сказал одному критику, что я по голосу могу рассказать о характере человека, как хиромант – по руке. Например, если скрипучий голос – то это очень вредная особа. А бывает, голос у певицы по природе теплый, мягкий, женственный, музыка же от нее требует комических характеристик, острой речитативной формы самовыражения. Значит, надо искать резкие оттенки тембра, которые выражают сарказм или цинизм того или иного задуманного персонажа»<sup>1</sup>.

На собственном и коллегиальном опыте П.И. Скусниченко, подтвердил, что тембр голоса может вступать в противоречие со сценическим характером и рассказал об одном из эпизодов творческой биографии А. Масленникова. У певца было большое желание спеть на сцене Большого театра партию Германа, он долго готовился, невзирая на мнения, что фактура его голоса не соответствовала темному романтическому образу героя. Он спел один спектакль и признался, что его голос не может воплотить данный характер. «Взять Яго или Кассио: как бы ни хотели исполнители создать отрицательный образ заговорщиков, коварный характер, как бы ни успешно играли, прекрасный по тембру звук вызывает сочувствие к ним, заставляет публику их оправдывать, – рассуждает П.И. Скусниченко. – Редкому певцу удастся внутренне задать иную тембральную окраску голоса, которая вызовет у слушателя неприязнь к ним как персонажам. Профессиональный певец, хорошо владеющий голосом, не может быть одинаковым во всех партиях. Предположим, Ленский, Индийский Гость, Владимир Игоревич, Герцог – четыре разных характера, а окраска звука формируется, исходя из характера, настроения, состояния персонажа; это заставляет певца переключаться: у влюбленного Ленского в звуке теплое, красивое вибрато в низких нотах, но у разбитного Герцога должна появиться совсем другая краска обаяния. Сколько Онегиных с красивыми теплыми голосами, но не в каждом отражается ирония, сдержанность»<sup>2</sup>. Из опыта следует, что характерность, так же как и лиричность – природная приви-

<sup>1</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>2</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

легия певческих голосов, и ее диапазон может простирается как на всю партию, так и на отдельные вокальные детали образа у отдельных певцов-актеров, хотя это качество поддается развитию.

Обращает на себя внимание факт, что при попытке описания тембра приходится прибегать к понятиям, принадлежащим другим гуманитарным областям. Н.А. Римский-Корсаков в труде «Основы оркестровки» дал точные и оригинальные характеристики тембрам оркестровых инструментов, заметив при этом, что словесные характеристики качеств тембров крайне затруднительны и неточны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Однако, связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для композитора была несомненна. Он заметил, что подобные заимствования напрашиваются сами собой, если человек стремится наиболее точно передать свои музыкальные впечатления<sup>1</sup>. Да и само понятие «тембр» скрывается в метафорических одеждах «звукового тела», «материи звука». Б. Теплов отмечает следующие группы признаков, особенно часто используемые в отношении тембров:

1) светлотные характеристики: светлый, темный, блестящий, матовый и т.п.;

2) осязательные характеристики: мягкий, шероховатый, острый, сухой и т.п.;

3) пространственно-объемные характеристики: полный, пустой, широкий, массивный и т.п.<sup>2</sup>

В.П. Морозов объясняет подобное заимствование тем, что профессиональный язык музыкантов, в том числе вокалистов – носит ярко выраженный эмоционально-образный характер, а также тем, что в певческий процесс вовлечена вся – психическая и физическая природа певца, всех органов чувств (слуха, мышечного, вибрационного, кожно-тактильного, чувства, зрения). «Участие разных органов и чувств в пении проявляется в том, – поясняет В.П. Морозов, – что эстетические характеристики голоса, да-

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – С. 68.

<sup>2</sup> Там же. – С. 68.

ваемые слушателем, не ограничиваются чисто акустическими определениями, т.е. слуховым восприятием (звонкий-глухой, высокий-низкий), но заимствуются из области других сенсорных ощущений, например, зрительных (яркий-тусклый, светлый-темный), или мышечных (легкий-тяжелый) и даже вкусовых (голос бывает сладкий, кислый, с горечью) и т.п., а также характеризуют физиологические особенности образования звука в голосовом аппарате человека (резонирующий, грудной, горловой, носовой, напряженный, свободный, вялый) и даже состояние здоровья (болезненный), самочувствия (усталый) и т.п.)<sup>1</sup>. Исполнителю полезно подбирать точные словесные характеристики тех тембровых намерений, которые он хотел бы осуществить в качестве персонажного признака.

Примеры образно-описательной речи встречаются нередко; например, о голосе Максаковой, исполняющей арию Далилы, говорится «шелком шитый звук»; окраску ее голоса, передающую образ Марфы, называют «жемчужной», исполненной нежных, таинственно неуловимых и печальных переливов.<sup>2</sup> Л. Ящинутина при описании своеобразия голоса М. Максаковой в партии Весны («Снегурочка») прибегает к образности: «Своеобразие голоса Максаковой, светлого и прозрачного, присущая ей ровность и плавность голосоведения, как нельзя более соответствовала образу именно с е в е р н о й Весны. Если можно так выразиться, голос ее Весны – прохладный. Не холодный, а именно прохладный»<sup>3</sup>. В описаниях тембра Максаковой присутствовали характеристики «природная летучесть, тембристость, раскраска звука, звонко-переливчатое пение»; о высоких нотах говорилось, что они легки, привольны, серебристы, приглушенно-матовы.

Максакова раскрыла для будущих исполнительниц загадку альтовой партии Ольги («Евгений Онегин»), предложив концепцию образа исходя именно из тембровой характеристики, заповедан-

<sup>1</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения : Основы резонансной теории и техники. – М., 2004. – С. 227.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 272.

<sup>3</sup> Там же. – С. 220.

ной П.И. Чайковским: «Ее Ольга пела альтom подростка, чуть ломким по-мальчишески, — поясняет Яцинина. — У девочек в переходном возрасте бывает время, когда они “альтят”. Именно этот тембр, как краска образа, говорит о ее юности. Тогда становилось ясно, что этой девочке, не знающей любви, а только играющей в любовь, никакой колоратуры не нужно, но еще меньше нужны ей женские бархатные низы. (...) Она как бы не придавала значения словам, которые для Ленского были полны глубокого смысла»<sup>1</sup>. Нетрудно представить режиссеру или исполнителю важность открытия, ведь такая трактовка образа Ольги ломает стереотип двух влюбленных пар в системе персонажных отношений, усугубляет трагедию Ленского, выстраивая параллель с драмой Татьяны («Никто меня не понимает»), концептуально сближает образы Ольги и Онегина, подобных «ветреной Венере».

Без сомнения, тембр является одним из признаков перевоплощения в вокальном искусстве. Знаменателен факт, что Вл.И. Немирович-Данченко, готовясь к постановке оперы «Ромео и Джульетта» вошел в гримерную Л.В. Собинова с первым вопросом: каким, исходя из лирической природы его души, выражаемой в тембре, будет его герой: «...ну что же, будем готовить Ромео? Я нарочно пришел посмотреть Вас, чтобы узнать, к чему Вас тянет, как вы любите и как страдаете, чтобы сообразно с этим повернуть и Ромео»<sup>2</sup>. Для лирического тенора, Собинова, перевоплощение в голосе означало блеск одной из граней многообразной лирической палитры: певец выбирал доминанту характера, которая окрашивала весь душевный строй, подчиняя все ее переливы; это были беззаботность Ромео, откровенность Ленского, мятежность Дубровского, просветленность Берендея. Певцу был подвластен и «круглый, широкий», и «легкий, открытый» звук. Исполнительский метод Собинова опирался на возможности техники звукоизвлечения, приемы пользования дыханием, что позволяло достигать разнообразного характера окраски тембра на протяжении целой партии,

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. — С. 239.

<sup>2</sup> Письмо к Н.А. Будкевич от 22 октября 1901 г. Милан // Леонид Витальевич Собинов. : в 2 т. — Т. I : Письма / Е.М. Гордеева. — М. : Искусство, 1970. — С. 133.

то есть образ голоса у каждого персонажа был различным, что говорило о способности артиста к перевоплощению.

#### 4. Музыкальный портрет-характер оперного персонажа

Исполнитель получает представление о характере персонажа из поэтического и нотного текста, в котором воплощен замысел композитора. Чтобы воспроизвести его в звучании и сценической игре адекватно, следует обратить внимание на специальные мелодико-гармонические, ритмические и иные средства, к которым прибегает композитор, создавая музыкальный образ-характер, который присущ не только оперному сочинению, но часто является отражением драматургического образного мышления автора-полиперсоналиста в инструментальных произведениях.

О том, как рождается у композитора зерно музыкального характера, был задан вопрос Т.Н. Хренникову. При создании оперы “В бурю”, ответил мастер, он прежде всего искал зерно характера в либретто. «Когда либретто великолепно сделано, оно дает композитору возможность проникнуться переживаниями героев в данной ситуации, представить их образно, – пояснил Хренников. – Тогда возникают определенные фантазии, рождаются определенные мелодические образы, из которых впоследствии может сложиться и зерно музыкального характера. Это процесс постепенный: и созревание образа, и развитие музыкального содержания этого образа, и потом – сценическое его видение в воображении. Возьмите арию Роберта “Кто может сравниться с Матильдой моей”: Чайковский отразил в музыке *тот* момент, *ту* ситуацию и именно *то* конкретное самочувствие персонажа. В другой раз тот же Роберт делал бы что-нибудь другое, чувствовал бы иначе, и композитор показал бы психологическое зерно персонажа по-другому. Главное, чтобы в драматургическом материале были заложены огромные возможности человеческих переживаний, которые побудили бы композитора, питаясь ими, правдиво отразить их в музыке»<sup>1</sup>.

В своем исследовании перевоплощаемости, присущей художникам-объективистам, И. Лапшин привел пример: восьмилетний Шуман забавлялся тем, что набрасывал музыкальные **портреты** своих школьных товарищей, воспроизводя при помощи известных оборотов мелодии и разнообразных ритмов их характерные черты и добивался такого сходства, что окружающие отгадывали личность, которую «зарисовал» юный композитор.<sup>1</sup> «Музыкальным портретом, – дает определение Л. Казанцева, – можно считать музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной относительно самостоятельной части»<sup>2</sup>.

К сфере музыкального портрета также относятся сочинения, в которых музыка взаимодействует с поэтическим либо драматургическим текстом, несущим характеристики «портретируемых» персонажей, например, романс или оперная ария; такой портрет обретает признаки музыкально-литературного жанра и театральность. При том, что эмоциональный, характерный, биографический портреты существуют обособленно, портрету-характеру могут быть присущи эмоциональные и жизнеописательные элементы, как способы воссоздания комплекса личностных свойств персонажа; воспроизводимый средствами музыки, характер должен иметь яркую деталь посредством того или иного элемента выразительности с тем, чтобы обрести приущую личности конкретность.

В инструментальной и симфонической, особенно – программной музыке нередко темы-характеры. Ярким примером служит фортепианный цикл Р. Шумана «Карнавал», представляющий ряд разнохарактерных портретов, даже романтических двойников – Эвсебиа и Флорестана (*нотные примеры 1а, 1б*).<sup>3</sup> В симфоничес-

---

<sup>1</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества : Сб. / Б.А. Лезин. – Харьков, 1914. – Вып. 5. – С. 178.

<sup>2</sup> Казанцева Л. Музыкальный портрет. – М.: НТЦ «Консерватория», 1995. – С. 11.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

кой увертюре-фантазии П.И. Чайковского «Гамлет» тема *а*, на которой основано трехчастное Вступление с разработкой, характеризует тень отца Гамлета; тема *б*, развиваясь в Главной партии, сопряжена с образом Гамлета; составляющая основу Побочной партии тема *с* ассоциируется с внутренним миром и обликом Офелии (*нотные примеры 2а, 2б, 2в*).<sup>1</sup> В фантазии Чайковского «Буря» по одноименной драме Шекспира, разделы «Просперо», «Ариэль», «Калибан» представляют собой масштабные портреты волшебника и оппозиционных сил, укрощенных его властью.<sup>2</sup>

Наиболее ясно «персонажная, портретная образность» (Назайкинский) предстает в вокальной музыке: в связи с тем, что «музыкант выступает как повествователь или тот, о ком ведется повествование, как автор или как действующее лицо, или лирический герой, возникает богатейшая система разнообразнейших субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений, сама конфигурация которых несет себе художественно-оценочный смысл»<sup>3</sup>. История музыки знает такие примеры оперы-портрета как монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос», А. Шёнберга «Ожидание», в которых в форме пространного, драматургически организованного монолога раскрывается сложный характер. Пример инволютивного характера, картину душевной жизни деградирующей личности являет собой моноопера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего»

В масштабных операх динамично развивающийся характер, преодолевая тенденцию к портретной завершенности в ариозо и ариях, нарушает их рамки и стремится к сквозному развитию. Л. Казанцева предлагает такой эволюционирующий характер рассматривать как портрет, вписанный в развернутую характеристику персонажа.<sup>4</sup> Так, средоточием характера Татьяны воспринимается сцена письма в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин», портрет же можно считать завершенным лишь в заключи-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Тюлин Ю. Произведения Чайковского. – М. : Музыка, 1973. – С. 137-139, 117-120.

<sup>3</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 77.

<sup>4</sup> Там же. – С. 43.

тельной сцене произведения. Развернутые арии экспозиционного типа присущи персонажам М.И. Глинки: в опере «Руслан и Людмила» такие вокально-оркестровые портреты становятся характеристиками многих персонажей, в том числе Ратмира, Гориславы. Музыкальный и сценический образ-облик Ратмира требует от исполнителя-травести тонких средств перевоплощения, внутренне прочувствованной неги, томности неженского качества, способности передать в легком вальсообразном синкопированном ритме эпизода «Чудный сон живой любви» затаенный восторг молодой страсти, оправдать всплески прихотливых ритмов и изысканные мелодические узоры вокальной партии (*нотные примеры 3а, 3б*).<sup>1</sup> Будто от земли до звезды распахнутая душа Гориславы страстно звучит в развернутом тоническом трезвучии – первой фразе каватины «Любови роскошная звезда», которая сменяется то стенающими, то призывно-ласкающими интонациями, речитациями, порой принимающими характер причитания (*нотные примеры 4а, 4б*);<sup>2</sup> взлеты мелодии на широкие интервалы, восходящие ходы по ступеням септаккорда роднят образ Гориславы со многими замечательными героинями русских опер, психологическим зерном характера которых является жертвенная любовь.

Двойной портрет, в котором один характер эволюционирует, а другой – деградирует, представляет собой опера Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Выразительные, колоритные портреты-характеры Мороза, Весны созданы Римским-Корсаковым в Прологе оперы «Снегурочка», заморских гостей – Варяжского, Индийского, Веденецкого – в опере «Садко». Арии-портреты, построенные на интенсивном повествовательном переживании, представлены в опере С.В. Рахманинова «Алеко»: композитор создает выразительнейшие индивидуальные характеристики в Рассказе Старого Цыгана, Песне Земфиры, Каватине Алеко, Романсе Молодого Цыгана. Знамениты арии, представляющие собой музыкальные портреты Иоланты, короля Рене, Роберта, созданные П.И. Чайковским, и многие другие шедевры оперного искусства.

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.



Р. Щедрин в партитуре оперы «Мертвые души» намеренно обозначает музыкально завершенные характеристики действующих персонажей как арии-портреты. Обрисовывая Коробочку, композитор использует в качестве характерного элемента упрямые, «ворчливые» ритмические и интонационные монотонные повторы; в широчайших интервальных скачках запечатлен не знающий границ темперамент Ноздрёва; речь Плюшкина напоминает визгливое бормотание; специальный штрих *portamento*, «наседающий» на брошенные в разных регистрах звуки, заставляет вспомнить о медвежьих повадках Собакевича, что в сочетании с ремаркой, призывающей исполнителя петь по-светски «немного в нос», производит комическое впечатление (*нотные примеры 5а, 5б, 5в, 5г*).<sup>1</sup>

Уместно обратиться к опыту В.В. Медушевского в исследовании эмоциональной характеристичности воспроизводимых музыкой движений, – он помогает найти дополнительные штрихи к портрету: «Окрыленной радости сопутствуют движения порывистые, легкие и быстрые. Скорбная подавленность выявляется в плетущемся, тяжелом шаге. Движения робости – скованные, свернутые, останавливающиеся на полпути. Напротив, уверенный жест и шаг заканчиваются “на акценте”. Нега обнаруживает себя в жестах плавных и томных, а раздражительность – в резких, но при этом не таких упорядоченных и размеренных, как в состоянии уверенности».<sup>2</sup>

Характер в музыке может быть представлен через **жанр**, как это делает, например, М. Мусоргский, сообщая вокальной и оркестровой партии польской девы Марины Мнишек («Борис Годунов») ритмо-интонационные формулы мазурки или полонеза (*нотный пример 6а, 6б*).<sup>3</sup> Мелодические характеристики становятся жесткими, в них слышны обуздываемый гонор, сдерживаемая страстность, чувствуются надменный нрав и желание повелевать, а их хроматическая изысканность свидетельствует об искушенности и изощренном лицемерии. Мелодико-гармоническими комплексами

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М. : Музыка, – 1976. – С. 66.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

ми русского церковного пения, сообщающими облику летописца «покой диатоники» охарактеризован летописец Пимен (*нотный пример 7*),<sup>1</sup> – Р.К. Шириян выделяет этот прием как доминирующий над «иными истоками музыкальной стилистики, в совокупности образующими многообъемный образ»<sup>2</sup>. Графиня («Пиковая дама»), сосредоточив на себе косвенные мелодические, гармонические, тембровые характеристики, непосредственно раскрывается через танцевальный **жанр** – менуэт, тематически вырастающий из темы «Трех карт» и **цитату** – песню из оперы французского композитора Гретри «Ричард – Львиное Сердце», в основе которой лежит мелодия стариной французской песни «Да здравствует Генрих IV» (*нотный пример 8*).<sup>3</sup>

Особый интерес для исполнителя, вызывая к его способности перевоплощаться, представляют музыкальные портреты, в которых характер персонажа представлен опосредованно. Такое **косвенное портретирование** совершается Людмилой («Руслан и Людмила») в каватине, представляющей один из ее собственных музыкальных портретов: в обращениях к женихам присутствует не только эмоционально окрашенное отношение – легкая усмешка в адрес Фарлафа, но и мелодико-гармоническая характеристика объекта внимания, например, выраженный восточный колорит гибкой, томной синкопированной мелодии и ритма, элементы гармонического мажора в речах, обращенных к Ратмиру (*нотные примеры 9а, 9б*).<sup>4</sup> Представляется, что Каватина Берендея «Полна, полна чудес могучая природа» и некоторые фрагменты партии Мизгиря представляют собой косвенное портретирование Снегурочки, поскольку в мелодии, гармонии, интервальных предпочтениях преобладает именно её семантика, в частности – хроматизмы, робко взлетающие и ниспадающие, воздушные в своей неразрешенности мелодии и гармонии (*нотные примеры 10а, 10б*).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Шириян Р.К. Оперная драматургия Мусоргского : Автореф. – М., 1985. – С. 12.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

<sup>4</sup> См. Приложение 1.

<sup>5</sup> См. Приложение 1.

Следующий пример делает своевременным плавный переход от особенностей создания музыкального характера к исследованию тех элементов выразительности в музыке, которые сообщают персонажу **характерность**, и исполнителю в каждой оперной роли необходимо уловить этот признак неповторимости его героя. В свое время В. Атлантов, работая над партией Германа в опере «Пиковая дама» пытался воспринять поступки и поведение Лизы через особенности национального характера: «...у Лизы должен быть русский характер. Как объяснить свойства русского характера? Это трудно, но такое понятие существует. Может быть, больше душевности, какой-то беспомощности, наивности, страстности, желания и готовности принести себя в жертву, больше отчаяния, больше надежды»<sup>1</sup>.

Стоит обратить внимание на тот особенный, певучий и, вместе с тем, строгий язык письма Чайковского, когда он ваял из звуковой материи образ Лизы: смятение чувств выражено через огромный диапазон звучания, широкую интервалику («Слушай, ночь! Тебе открою тайну...»); экспрессия мелодий в пределах септимы сдерживается строгими плагальными оборотами, полная очарования вокальная речь сближается с народной безыскусной песенностью («Ах, истомилась я горем»): в этом сочетании прозревается пылкость и нравственность души Лизы, ее неискушенность и жертвенная решимость (*нотные примеры 11а, 11б*).<sup>2</sup>

## 5. Музыкальная семантика **характерности** оперного персонажа

В поисках характерных признаков персонажа исполнителю необходимо обратиться к музыкальному тексту, проникнуть в тонкости воплощения характера композитором. Разгадка может скрываться в любой системе: мелодической (интонационной), метроритмической, синтаксической, композиционной, тембровой (инст-

<sup>1</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 275.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

рументальной), гармонической, ладовой, фактурной, даже в музыкальном настроении.

В. Бельский в письме Н. Римскому-Корсакову делится впечатлением об опере «Царская невеста», отмечая оригинальный авторский прием, победивший «бесцветность» характеров в драме Мея: композитор «каждый раз заботился только о том, чтобы метко выразить описываемое настроение. В результате получалась сама собою самая глубокая и полная характеристика, ибо характер лица есть не что иное, как его господствующее настроение. Четыре главных лица так и лезут вон из картины...»<sup>1</sup>. Ради справедливости следует упомянуть такие приемы сочинения «зерна» упомянутых характеров, как лейтмотивы, природа которых индивидуализирована композитором, а также жанровые, гармонические, фактурные, оркестровые (тембровые) характерные элементы, наконец, диатонические и хроматические мелодии, узкая и широкая интервалика.

Образное восприятие **интервалов** складывалось на основе возникавших в воображении представлений в результате музыкального слухового опыта. Интонация квинты с XVIII века закрепила за собой семантику пустоты, безлюдного пространства; образным наполнением большой сексты стала душевная открытость, радостное состояние, малой – меланхолия, романтическая безнадежность.

Н. Остроумова предоставила возможность ознакомиться с одним из положений теории Маттезона, связавшего теорию аффектов с рационалистической теорией души: «Так как радость переживается через распространение нашего духа жизни, то из этого закономерно следует, что я могу выразить этот аффект лучше всего через широкие интервалы. Известно, что печаль – образование тонких частей нашего тела, поэтому из этого легко заключить, что для этой страсти наиболее подходят ряды близко расположенных звуков. Надежда есть возвышение духа, безнадежность – его основательное падение. Эти вещи ясны и могут быть очень натурально

---

<sup>1</sup> Письмо 22. В.И. Бельский – Н.А. Римскому-Корсакову. Петербург, 8 августа 1898 г. // Н.А. Римский-Корсаков : Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Л.Г. Барсова. – СПб., 2004. – С. 261.

представлены звуками. И, таким образом, можно сделать чувственную концепцию для каждой эмоции и выразить свое намерение»<sup>1</sup>. Действительно, при анализе любого музыкального сочинения стоит прибегнуть к изложенной системе, составить определенное образно-смысловое представление. Исполнителю стоит задуматься, к примеру, что хотел выразить композитор, начиная фразу с квинтового или терцового тона трезвучия той или иной ступени лада, отчего избрал первый ход на широкий или узкий интервал и т.п.

Размышляя над смысловой проявляемостью жизни лада, Б. Асафьев представил его как систему отношений части тонов звукоряда, выявив наличие категорий, значимых в искусстве драмы, а именно – отношения и взаимодействия: «Стоит только сложиться устойчивым тонам, как каждый отдельный звук, взятый сам по себе, – сознанием мыслится не иначе, как член отношения (...) ибо (...) отдельных, изолированных звуков в музыке не существует»<sup>2</sup>. Т. Бершадская в контексте проблемы интонационного анализа лада обращает внимание на подход Асафьева к интервалу как элементу музыки, самой своей структурой предполагающему обязательность соотношения и ссылается на его утверждающее высказывание, что тому, «кто не ощущает (...) упругости и “весомости” связей в каждом интервале, тому трудно, даже невозможно стать музыкантом»<sup>2</sup>.

Композитор, подчеркивая особую выразительность мелодического хода в лейтмотиве оперного героя, оперирует смыслами звучания того или иного интервала в ладовой системе, сопрягая ход звуков с образной выразительностью или персонажной характерностью. Задача исполнителя – разгадать семантику интервала, раскрыть запечатленный в нем смысл, образ, характер.

---

<sup>1</sup> Остроумова Н. Эстетические воззрения Иоганна Кунау // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. / Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров. – М. : МГК, 2002. – Сб. 36. – С. 281.

<sup>2</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Е.М. Орлова. – Кн. 1 и 2. – Л. : Музгиз, 1963. – С. 200.

<sup>3</sup> Бершадская Т.С. Б.В. Асафьев об интонационно-процессуальной природе лада / Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б.В. Асафьева : Сб. – Л., 1985. – С. 47.

Напряженность малой секунды как образотворческий прием в русской опере неоднократно использовал М. Глинка. К примеру, в заключительной арии среди диссонирующих созвучий и хроматизмов в вокальной, огромного диапазона, партии Ивана Сусанина малая секунда, выделенная гармонией VI ступени, звучит в коде, приходясь в словах «смертный час» на слог «смерт» (ми-бемоль), и в ней слышится последнее напряжение могучих духовных и физических сил; в опере «Руслан и Людмила» Глинка утверждает сакральное значение восходящей (ладотонально переосмысленной) малой секунды, характеризуя глубоко угнетенное состояние Руслана: во фразе «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?» она падает на слог «мерт» в слове «мертвыми» (*нотные примеры 12а, 12б*).<sup>1</sup> М. Мусоргский также использует выразительность диссонанса: малая секунда (си-бемоль – до-бемоль) в мелодии у виолончелей омрачает монолог Бориса Годунова, подчеркивает искренность его скорби, возникая во фразе «Как буря, смерть уносит жениха»). Из малой нисходящей секунды возникает плач-причитание Юродивого; незабываемо выразительным делает малая секунда на второй альтерированной ступени тяжеловесный образ-характер Варлаама («Борис Годунов»), (*нотные примеры 13а, 13б*).<sup>2</sup> Мучительная страсть слышится в мотивах Мизгиря («Снегурочка»), спаянных из восходящих секунд; секундовые задержания, опевания, полутоновые интонации в партии Снегурочки вызывают впечатление нежности, плавности, течучести, парения, – тех стихий, из которых состоит ее плоть (*нотные примеры 14а, 14б*).<sup>3</sup>

Восходящая малая септима («до – си-бемоль»), получившая название «воздушная септима», дана как характерный элемент мелодии в арии Девушки «Я пойду по полю белому» (С. Прокофьев, кантата «Александр Невский»), открывающей картину «Мертвое поле» (*нотный пример 15*).<sup>4</sup> В этой интонации слышится вздох,

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

<sup>4</sup> См. Приложение 1.

кажется образ бесконечной, до горизонта пустынной равнины. Ход на септиму вносит характерность в музыкальный портрет (речитатив и ария) Галицкого; в восклицании «Грешно таить» нисходящая септима приходится на слово «грешно», – создается впечатление, будто разгульный князь, то ли накренившись, едва удержался на ногах, то ли хоть сейчас готов в преисподнюю (*нотный пример 16*).<sup>1</sup> Широта его бесшабашной натуры, утробные желания подчеркнуты падающей ноной во фразе «Забавой княжеской люблю потешить сердце», до положения риз нисходящей децимой («Я зажил бы на славу»). Скудный мелодизм, «притоптывающий» повтор двутактовой попевки, при всей энергии и размахе, сообщает: неказист умом князь. Зато в средней части («К ночи в терем»), лишь заходит речь о чувственных удовольствиях, «вьющаяся» мелодия ожидает от голоса исполнителя медовой вкрадчивости в тембре: в утешениях князь знает толк.

Острые звучания характеризуют образ старой Графини в опере П. Чайковского «Пиковая дама»: мотив, расширяясь в восходящем движении от чистой кварты, постепенно захватывает пространство уменьшенной, затем чистой квинты, уменьшенной септимы, октавы, ноны, децимы, словно роковая сила овладевает душой Германа (*нотный пример 17*).<sup>2</sup>

Напряженное звучание тритона в темах-характеристиках обычно соотнесено с образом злой силы, будь ее воплощением Графиня («Пиковая дама») или охваченная мстительным чувством Любаша («Царская невеста»), и тягостное впечатление усиливается при вовлечении этой интонации в неумолимый ход секвенции. Тритон, наряду с увеличенными и уменьшенными интервалами – непременный штрих к сказочным характерам, неизменный знак чудес, взять хотя бы созданный Римским-Корсаковым образ Лешего («Снегурочка»), Кощей («Кощей»), Наины («Руслан и Людмила»), других героев, в интонационном поле которых многократно звучат увеличенная кварта, уменьшенная квинта (*нотные примеры 18а, 18б, 18в*).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

Как правило, в ключевых ариях привлекательных оперных героев, присутствуют широкие, вдохновенные консонирующие интервалы – элегическая малая секста в арии Ленского (эпизод «Паду ли я, стрелой пронзенный»), звучащая сумрачно и осторожно в арии Руслана (раздел «Времен от вечной темноты») или торжествующая в той же арии большая секста (раздел «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»); среди примеров, которых более чем достаточно, выразительны исполненные горечи интонации Любаши (эпизод «Господь тебя осудит») в опере «Царская невеста» (*нотные примеры 19а, 19б, 19в, 19г*).<sup>1</sup> Предложенные примеры призваны заострить внимание исполнителя на музыкальных характеристиках, которые сообщают портрету персонажа особую выразительность.

## 6. Ладотональные и гармонические элементы характерности оперного персонажа

**Гармонические** характеристики персонажей отражают простоту или сложность натуры, интенсивность проживания внутренней жизни, уровень коллизий, степень напряженности душевной жизни, а также конфликтное или бесконфликтное отношение с собой и окружающими, спектр мировоззрения. Гармоническое развитие в вокальной партии может оказаться летописью духовно-душевного движения-преображения персонажа. К примеру, любознательному исполнителю многое об эволюции характера Германа в финале оперы расскажут гармонии Чайковского: утверждение мажорной тоники финала, достигнутая через возвышенную печаль аккордов минорной субдоминанты и альтерированной VI ступени; о торжестве человеческого любовного тепла, победившего зимнюю природу Снегурочки поведают устойчивые гармонии, характерный для народной песни натуральный лад, плагальность гармонических оборотов, которые сменяют парящие в неразрешенности, неустойчивос-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.



ти хрупкие аккордовые последовательности (*нотные примеры 20а, 20б*).<sup>1</sup>

Героини опер Римского-Корсакова, воплощающие возвышенную любовь, всегда обрисованы изысканными гармониями, хроматическими ладами, пока они не становятся причастны любви земной, – тогда и язык их чувств, и музыкальная плоть проявляются, озаряются ладотональной откровенностью, присущей народной песенности, подобно образу Волховы, на мгновение очеловеченной в колыбельной «Сон по берегу ходил».

«Змеиная мудрость и хитрость Шемаханской царицы пронизывают всю музыкальную ткань партии. Хроматические, ползучие ходы мелодии, пряные гармонии, полунамеки в сладострастных признаниях – во всей музыкальной структуре партии содержалась разгадка характера Шемаханской царицы, – такой предстала героиня В. Барсовой. – Инструментальная чистота, какая-то неведомость голоса здесь вполне уместны и сообщают мелодии обаяние фантастической мечты (...) Мираж, марево, минутное видение – Шемаханская царица порождение мира ирреального. Но когда она во плоти – ей присущи большие и маленькие страсти. Ее дьявольский смех в момент, когда Золотой петушок – возмездие за преступление царя – клюет последнего в темя, ее «хи-хи-хи, ха-ха-ха» бросают мрачный отблеск на происходящее действие. Царица смеется в том месте зловеще, грозно, предвещая беду».<sup>2</sup> Первый характерный элемент у виолончелей – змеящаяся хроматическая мелодия – секвенциями «сползает», образуя гармонию уменьшенного септаккорда, затем нонаккорда (это – сущность героини); но вот возникает ее видимость: как по волшебству, меняется облик Шемаханской царицы: кларнет солирует в струях аккордов арфы, в высоком регистре у флейт и гобоев, тремоло струнных и челесты трепещущие, прозрачные, чарующие хроматические нисходящие терции (*нотные примеры 21а, 21б*).<sup>3</sup>

Причудливые гармонические последовательности – полутоновые сопоставления трезвучий и сектаккордов (Ми-бемоль ма-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Полянский Г. Барсова. – М.-Л. : Искусство, 1941. – С.95-96, 99.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

жор – Ми мажор, Си мажор – До мажор, Соль мажор – Ля-бемоль мажор), секвенционно нисходящих на большую терцию (ми-бемоль – си – соль) Римский-Корсаков соотносит с обликом Звездочета (*нотный пример 22*).<sup>1</sup> В оркестровке не менее причудливо «вспыхивают» сочетания созвучий разных инструментов: арфы, колокольчиков, флейты, гобоя, кларнета на темном «пространстве», какое создается легатирующими струнными, фаготами, виолончелями. Но нет веры в очарование этой «мерцающей» картины: стоит вспомнить, что последовательность мажорных аккордов, образующих в нисходящем движении увеличенный квартсектаккорд «соль – ми-бемоль – си», зловеще звучит в сцене смерти Графини («Пиковая дама»); (*нотный пример 23*).<sup>2</sup> «Отметим особую (возрастающую) роль увеличенного трезвучия в гармонизации мотива рока, – констатирует Е. Чигарева. – Может быть, в связи с подобными примерами Римский-Корсаков говорил, что увеличенное трезвучие производит впечатление “улыбки оскаленного черепа”»<sup>3</sup>.

Гармонический пласт музыкального текста может о многом поведать исполнителю, предоставить режиссеру, дирижеру возможность исследования драматургии каждой персонажной судьбы, системы персонажных отношений, какими их замыслил композитор. Это важно в связи с выстраиванием концепции каждой роли и спектакля в целом. Если, к примеру, обратить внимание исполнителя на смысловые функции квартсектаккордов, применяемых композиторами в моменты событийных развязок, то выявится следующее: в последовательности «аккордов безумия» Марфы, в оркестровом послесловии гибели Ленского, в экстатическом восторге заключительных фраз ариозо Германа, идет ли речь о победившем фатуме или торжествующей любви, длительная опора на тонический квартсектаккорд означает необратимость свершившегося. «...сами по себе средства гармонии предстают достаточно стереотипными, и тем не менее, “распределенные по ро-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова : Диалог эпох и стилей // Н.А. Римский-Корсаков / А.И. Кандинский. – М. : МГК, 2000. – Сб. 30. – С. 50.

лям” они становятся неповторимо индивидуальными и начинают играть существеннейшую роль в характеристике персонажей и развитии музыкального действия», – констатирует Т. Бершадская.<sup>1</sup> Музыковед существенно корректирует сложившийся из сходства мелодических образов<sup>2</sup> взгляд на Татьяну и Ленского как на родственные души. Напротив, много общего обнаруживается в гармоническом языке, фактуре партий Ленского и Ольги, и это естественно, ведь образ девочки-подростка всецело владеет душой и мыслями поэта, и композитор предлагает взглянуть на него сквозь призму влюбленности Ленского.

Гармонический строй Татьяны созвучен строю Онегина, и это видно там, где проявляется понимание или сходство натур, состояний (*нотные примеры 24а, 24б*),<sup>3</sup> оппозиционными оказываются характеристики Ольги и Татьяны. Получается, что глубинная образная характеристика, внутренний, духовный план характера покоится на гармониях, и каждый персонаж посредством их обретает индивидуальность. А это чрезвычайно важно для выстраивания в контексте спектакля системы персонажных отношений, познания скрытых душевных состояний героев.

Обилие энгармонизмов указывает на тончайшие переlivы состояний, светотени переживаний. В партии Татьяны, отмечает Бершадская, господствуют половинные или прерванные кадансы, эллипсы, которые создают образ мятущейся души, брожения чувств личности в ее становлении; лейтгармония Татьяны – двойная доминанта с разрешением в трезвучие шестой альтерированной ступени, тонический квартсекстаккорд; доминанта с пониженной квинтой (доминантовый аккорд с увеличенной секстой); характерными гармоническими созвучиями Татьяны являются альтерированные трезвучия (шестой ступени) и септаккорды второй,

---

<sup>1</sup> Бершадская Т.С. Гармония как средство характеристики действующих лиц в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» // Гармония как элемент музыкальной системы : Сб. – СПб., 1997. – С. 150.

<sup>2</sup> Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П.И. Чайковского : Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии // Асафьев Б. : Избранные труды : в 5 т. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 2.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

четвертой, седьмой ступеней, нонаккорд второй ступени (*нотные примеры 25а, 25б*).<sup>1</sup>

Модуляциям в арии Ольги, наоборот, присуща тоническая «приземленность»: движение вверх по малому терцовому кругу ми-бемоль мажор – соль-бемоль мажор – ля (си-дубль-бемоль) мажор – до мажор – ми-бемоль мажор производит впечатление, что неродственные «тональности “сверкают”, мгновенно сменяя друг друга, появляясь неожиданно и как бы “немотивированно”, подчиняясь внезапным капризам “беззаботно шаловливой” героини. (...) Основная тональность арии замыкается длительным органным пунктом на тонике. И эта приверженность тонике (...) раскрывает внутреннюю “психическую устойчивость” Ольги: при всей беспечности и ветрености она “обеими ногами на земле”!»<sup>2</sup>. Лишь в том случае, когда Ольга передразнивает томность своей сестры, на словах “вздыхать, вздыхать из глубины души” в сопровождении звучат альтерированная гармония (септаккорд четвертой ступени, энгармоничный альтерированной двойной доминанте), прерванный оборот с одновременной ладовой модуляцией (*нотный пример 26*).<sup>3</sup>

Исполнителям непременно стоит обратить внимание на подобные, косвенные характеристики, сообщаемые одним персонажем другому, а также на возможные скрытые конфликты персонажей, выраженные в диатонически-хроматическом, консонансно-диссонансном либо разнофактурном противостоянии гармонического сопровождения вокальных партий.

Значительное изменение гармонического комментария в шестой и седьмой картинах оперы, связанного с образом Татьяны, Т. Бершадская трактует как убежденность и непреклонность героини, сознание нерушимости долга, выраженные музыкально в ограничении модуляционности, тональной устойчивости вплоть до органного пункта на тонике, некогда характеризовавшего

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Бершадская Т.С. Гармония как средство характеристики действующих лиц в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». – С. 152.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

приземленность Ольги.<sup>1</sup> Но речь, следует заметить, идет не об эволюции характера Татьяны; исполнительнице роли для обретения правильного персонажного самочувствия в заключительной сцене оперы важно понять, что в душе героини свершился страшный инволютивный процесс, и не потому, что, вняв совету Онегина, она научилась властвовать собой, жить не сердцем, а рассудком. Иной ли стала она? Следует вспомнить перспективу, какую рисовало воображение Татьяны, не появившись на ее пути в ореоле вымысла Онегин: она была бы «верная супруга и добродетельная мать». О судьбе ее, предугадываемой в начале оперы, можно говорить лишь как о неосуществленной, вероятностной линии жизни, которая, встретив препятствие, сворачивает свой ход в устойчивую колею добродетельного провинциального ли, столичного ли уклада. Поэтому в заключительной сцене от исполнительницы ожидается благородная простота, сдержанность без повелительности, без резких жестов и экзальтации. Единственное желание руководит всем существом героини – избежать новой душевной боли, и внутренний восторг лишь на миг оживает в тихих и простых словах «Я вас люблю...».

Т. Бершадская считает, что Чайковский, именно посредством гармонического языка раскрыл персонажей такими, какими видел их в «магический кристалл» сам Пушкин. В партии Онегина Бершадская находит гармоническое содержание и тип модуляционного движения близким гармонии важнейших тем Татьяны: «...та же внутренняя насыщенность модуляционными поворотами при теснейшей функциональной связи намечающихся тональностей, та же “глубинность” гармонической перспективы, позволяющая слышать множественность значений одного и того же оборота, включающегося в целое по принципу “функций высшего порядка”. (...) отголоски присущих ей интонаций мы слышим в редкие моменты интимных откровений у Онегина. В этих репликах начинают звучать, может быть, и глубоко скрываемые, но несомненно живущие в его душе лирические струны»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Бершадская Т.С. Гармония как средство характеристики действующих лиц в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». – С. 155.

<sup>2</sup> Там же. – С. 159, 162.

Исполнителю роли Онегина, анализирующему вокальную партию и гармонический пласт сопровождения, следует определить, какая фраза произносится про себя, какая – адресована собеседнику, потому что “наедине с самим собой” характер интонаций и гармоний меняется; взять, к примеру, фрагменты исповеди Онегина в саду: стоит ему на мгновение отвлечься мыслями от читаемых Татьяне рацей и обратить взор в себя, внутренняя жизнь нарушает “размеренность и аккуратность” его речей; так, после призыва “Судите ж вы, какие розы нам заготовит Гименей” возникает фраза-раздумье “И, может быть, на много дней...”, которая в духе гармоний Татьяны разрешается прерванным кадансом.

Мятежная по настроению фраза “Мечтам и годам нет возврата” явно обращена к себе самому; за ней следует исполненная непосредственной увлеченности фраза-высказывание “Я вас люблю любовью брата”, основанная на секвенции неразрешенных доминантсептаккордов с повтором-оправданием нечаянно вырвавшихся нежных слов с опорой на спасительный тональный устой. Следующая фраза вновь обращена к себе и гармонически напряжена, словно Онегин прислушивается, не шевельнулось ли в душе его живое чувство: “Иль, может быть... Иль, может быть”... Нет, не может, – и альтерированный септаккорд разрешается в ясный тонический квартсекстаккорд, а искренний порыв – в утрированную нежность. Но интимный свет бросает свой отблеск на последнее обращение к Татьяне: уговаривающие интонации “Сменит не раз молодая дева” и на легкий, мягкий вздох на звуках неожиданно возникшего светлого трезвучия Ре мажор, затем – омраченный сдвигом в до минор повтор во фразе “Мечтами, мечтами легкие мечты” (*нотные примеры 27а, 27б, 27в, 27г*).<sup>1</sup>

Отмечено, что у Онегина нет в опере собственной темы, и это как нельзя точно соответствует замыслу Пушкина, – его герой словно призрак, потерявший прошлое и будущее. Глубоко скрываемое душевное одиночество, разъятость страстного сердца и трезвого ума делает его трагическим персонажем, именем которого и поэт и композитор-фаталист называют свои произведения: в ре-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

зультате душевной эволюции Онегин вновь обретает способность любить, но фатум властвует над судьбами героев, вкладывая приговор свой в уста Татьяны: «...прошлого не воротить».

Композиторы привлекают для характерности образа и **ладовые** возможности музыки. Так, в партии Пимена использованы выразительные возможности дорийского и лидийского натуральных ладов, которые сообщают настрой суровой архаики, соотносимый с аскетичной натурой летописца. Устойчива семантика целотонной гаммы как характерной принадлежности Волшебства и Зла во всех его воплощениях. Обретенная Глинкой в опере «Руслан и Людмила» в связи с образом Черномора, гамма возникает в сцене затмения оперы «Князь Игорь», – А. Бородин скорее не воспроизводит само природное явление, но передает обуявший всех ужас. Сверхъестественное впечатление возникает благодаря причудливым гармониям, вырастающим на ступенях целотонной гаммы. В опере Чайковского «Пиковая дама» целотонный звукоряд проходит трижды, и третий раз – в заключительной картине, когда в руках Германа оказывается дама пик: нисходящая череда звуков, характеризовавшая в Пятой картине призрак Графини, оборачивается поступью самой смерти (*нотный пример 28*).<sup>1</sup>

Шаги судьбы изначально звучат и в нисходящих, традиционных для «роковых», темах Чайковского, пронизывающих партии Татьяны и Ленского; из них формируется изломанная хроматизмами мелодия после слов Ленского о сатисфакции в финале Четвертой картины оперы «Евгений Онегин»; она обрывается, словно линия жизни поэта, аккордом на второй низкой ступени, и тяжесть события усугубляется альтерацией четвертой ступени. Еще более выразительно нисходящий звукоряд завершает сцену роковой дуэли. Он же, родившийся из родственных лейтмотивов поэта и мечтательницы, в оркестре завершает партию Татьяны, – ее жребий тоже свершился.

И в вокальной речи Любаши («Царская невеста») стремительно падающая с терцового тона мелодия «Нет, не любишь больше ты свою Любашу» словно пророчит несчастья всем героям опе-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

ры; не оставляет сомнения и смысл нисходящего звукоряда в последних тактах каватины Алеко («Алеко»), предсказывая скорую трагедию (*нотные примеры 29а, 29б, 29в, 29г*).<sup>1</sup> Слушатель оперы «Князь Игорь», подпав под влияние обольстительной арии Хана Кончака, не усомнится в истинных намерениях владыки орды: окончены пляски, и сцена кончается натиском диссонирующих аккордов, увлекаемых неистовым ходом целотонной гаммы.

Сосредоточение внимания на указанных композитором «знаках судьбы» персонажа поможет исполнителю при работе с партитурой уточнить концепцию и драматургию роли, характер, логику мышления и поведения героя, акцентировать речевые и мизансценические ключевые моменты, чтобы наиболее полно донести до слушателя замысел композитора.

## 7. Лейт-характеристики оперного персонажа

Более века назад И. Лапшин определил **лейтмотив** как выражение аффективной доминанты персонажа и отметил, что он несет целостное музыкальное впечатление, характеризующее эстетический объект.<sup>2</sup>

Е. Назайкинский значительно расширил представление о лейтмотиве как элементе характерности персонажа, дав определение «специфического, именно музыкального эквивалента внемузыкального знака – слова-имени»<sup>3</sup>, а также открыл немало его признаков, важнейшие из которых следующие: посредством звукового, слухового образа лейтмотив схватывает всю полноту впечатлений, соответствующих характеру персонажа, ситуации, вещи; лейтмотив, индивидуальный по значению и форме, предполагает исключительную характеристичность, одноаффектность, краткость построения.

Опираясь на определение Р. Вагнера, Е. Назайкинский в числе особенностей лейтмотива назвал его предметную осязаемость,

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Лапшин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 257.

<sup>3</sup> Назайкинский Е. Лейтмотив как имя // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. – С. 75.



упругость, выраженность в движении, в пластике; «в опере это имя звучит постоянно и как напоминание, и как параллельное видению героя, называние его имени ...». <sup>1</sup> Лейтмотив для исполнителя становится элементом персонажного сознания, регулирующим его мыслительный и эмоциональный процесс, он уточняет содержание психической жизни героя.

К примеру, в опере «Снегурочка» лейтмотив грозного и могущественного, языческого мужского божества – Ярилы, враждебного главной героине, представляет собой архаически лапидарную и в этом аскетизме настойчиво утверждающуюся энергичную попевку в нижнем регистре, появление которой в оркестровой партии сообщает исполнительнице роли Снегурочки о необходимости со стороны ее героини сценической реакции на проявление враждебной для нее силы.

Слушателей сразу настораживает вкрадчивый лейтмотив «зелья-отравы», вызывая в воображении облик лекаря Бомелия и давая возможность недвусмысленно предугадывать характер его поступков. Это «двойник» уже неоднократно встречавшегося в операх предвестника несчастий – нисходящий хроматический мотив, построенный на секвенциях, в которых сменяются минорные тональности, отстоящие друг от друга на большую терцию. В лейтмотиве может быть запечатлено образное (звукописное) либо психологическое (эмоциональное) зерно; так, подражательность отличает лейтмотив Золотого Петушка, а сердцевиной характера Весны в опере «Снегурочка» становится лейтмотив, который благодаря голосам валторн напоминает трубный лебединый глас (*нотные примеры 30а, 30б, 30в, 30г*).<sup>2</sup>

В соотнесении с портретом-характером оперного персонажа лейтмотив может быть отождествлен с доминирующей чертой личности, отраженной на музыкальном полотне, и его лаконизм не препятствует узнаваемости. Тем более, как заметил Назайкинский, «В противовес краткости рождается, во-первых, насыщен-

<sup>1</sup> Назайкинский Е. Лейтмотив как имя. – С. 82.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

ность структуры множеством деталей и внутренних значимых связей, а во-вторых, – особая кристалличность структуры»<sup>1</sup>. Е. Чигарёва, обращаясь к опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», приводит в пример лейтмотив рока, представляющий собой **лейтинтонацию** оперы (малая секунда + тритон), по-разному (диссонантно) гармонизованную. «В качестве лейтинтонации он проникает в самые разные темы оперы, появляясь, например, в импровизациях Моцарта и составляя интонационную основу рассказа о черном человеке» (*нотный пример 31*)<sup>2</sup>.

Можно ли говорить о характерности персонажа в связи с **тональностью**? Вероятно, если подразумевать чувственное постижение или комплексное восприятие известного, стоящего за ней содержания. «Тональность – это отображение эмоционального состояния композитора, его внутреннего напряжения. Эта тональность родилась в нем потому, что он ощущал данную ситуацию так. Это его уровень звучания. Это его высотность звучания. А мы сейчас это потеряли. Из-за завышенного строя появилось какое-то спортивное отношение: ах, возьмет он эту ноту или не возьмет. И дело ведь не в одной ноте. Дело в общей завышенной тесситуре», – так понимает образную значимость тональности В. Атлантов.<sup>3</sup> Его замечание небезосновательно.

Интересен факт, что Вильгельм Хейнзе в своем романе «Хильдегарда фон Хоэнталь» осмыслил квинтовый круг как своего рода субъективную модель мира, в котором, к примеру, До мажор соответствует состоянию естественности, девственной чистоты, «невинности юности», а далеко отстоящая тональность Ре-бемоль мажор, напротив, «ведет ужасные тайны персидских султанов или демонов»<sup>4</sup>.

Оказывается, в предромантическую эпоху в осмыслении тональностей возникает и усиливается момент «фиктивной программности»: с каждой тональностью связан не только аффект, но це-

<sup>1</sup> Назайкинский Е. Лейтмотив как имя. – С. 76.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 313-314.

<sup>4</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA : Идея словесной музыки в европейской поэтике : ИНИОН РАН – Москва : Intrada, 2005. – С. 19.

лый эмоциональный комплекс, предметность, элементы событийности и сюжета. А.Е. Махов предлагает интересный и полезный старинный пример: «Си-бемоль-мажор, веселая любовь, спокойная совесть, надежда и взгляд в лучший мир. До-минор, любовное объяснение и одновременно жалоба несчастной любви. – Всякое томление, тоска, стенания души, опьяненной любовью, сокрыты в этом тоне. (...) Ре-бемоль-мажор. Капризный тон, изнемогающий в боли и наслаждении. Он не может смеяться, но улыбается, он не может рыдать, но по крайней мере изображает гримасу плача. – В этом тоне можно выражать лишь странные характеры и ощущения. (...) Ми-бемоль-минор. Ощущения тревожного глубочайшего душевного томления, надвигающегося отчаяния, чернейшей тоски, мрачнейшего настроения. Всякий страх, всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном ми-бемоль-миноре. Если бы духи могли говорить, они говорили бы в этом тоне»<sup>1</sup>.

Знал ли Римский-Корсаков об «ужасном ми-бемоль миноре», нет ли, но последний монолог Сальери он написал в этой тональности, усугубив трагический колорит звучанием тромбонов и литавр. Моцарту же принадлежит тема в торжествующей тональности Ми мажор, которую гасит тональность Сальери. Но последнее слово остается не за ней. Шаткое неравновесие тональностей между «гением и злодейством»<sup>2</sup> завершается определенно и однозначно в последнем эпизоде: образ Моцарта из тени ми-минора выходит в лучезарный свет Ми мажора, а образ Сальери покидает лейт-тональность Ми-бемоль мажор (тональная окраска соответствует серо-свинцовому цвету), уступает ее Моцарту, погружаясь во мрак ми-бемоль минора и напоминая о себе лишь призраком – темой «черного человека» (*нотные примеры 32а, 32б*).<sup>3</sup> Разве это не разыгранная тонально диалектика характеров?

Ощущение тональностей, в том числе и цветное, редко совпадает у композиторов, по-разному воспринимается слушателями, исполнителями, музыковедами, хотя наблюдается и сходство ас-

<sup>1</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA. – С. 17.

<sup>2</sup> Чигарёва Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. – С. 51-52.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

социаций. Например, тональность Ми мажор, которая в звукописной палитре Римского-Корсакова соответствовала светло-синим краскам (композитор назвал ее сапфировой, избрав тональной средой для возведения Лазоревого терема в Подводном царстве оперы «Садко»), воспринималась Чайковским как тональность радостной, лучезарной любви, весеннего цветения, стоит вспомнить романс «День ли царит...» и восторженное признание Ленского («Евгений Онегин») «Я люблю вас». Мусорский пишет монолог Досифея «о мраке и гибели» («Хованщина»), «Забытый» и «Полководец» («Песни и пляски смерти») именно в тональности ми-бемоль минор, но тему надежд Бориса Годунова выносит в финале оперы на волне просветленной тональности Ре-бемоль мажор; эта же тональность знаменует торжество просветленной любви Германа в финале оперы «Пиковая дама».

Тональность Ре-бемоль мажор светла и любовно-экзальтирована не только для Чайковского, – Римский-Корсаков погружает в нее признание Снегурочки Мизгирю «О милый мой, твоя, твоя!». Возвышенной тоской Снегурочки звучит энгармонически родственная Ре-бемоль мажору тональность до-диез минор, в которой на миг проступает светлый и простой Ре мажор – тональность второй пониженной ступени. Интересно отметить, что истаивание Снегурочки символически соотносено композитором с движением мотивов по квартовому кругу через Ля-бемоль мажор («В очах огонь») и Ми-бемоль мажор («Люблю и таю»), их эллиптической неразрешенностью в тональность Си-бемоль мажор и Фа мажор и катарсическим возвращением в сферу Ре-бемоль мажора. Пласт сопровождения пронизан гармониями со второй альтерированной ступенью, – пожалуй, именно она привносит в семантику таяния непреодолимый для Снегурочки зов снова стать частью природы (*нотные примеры 33а, 33б*).<sup>1</sup>

Тональность, в представлении Б. Асафьева, заявляет о себе как тембровое явление лада, интонируемого на той или иной ступени звукоряда, и напряженность ее определяется положением в квинтовом круге.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – С. 223.

Даже беглый анализ композиторского тонально-образного и тонально-чувственного мышления показывает образные параллели. Понимание таких символических соответствий и собственное восприятие делают проникновение, а, следовательно, и воплощение исполнителя в музыкальный материал более глубоким, возбуждают ассоциации. В отношении значимости лейт-характеристик персонажа справедливо изречение: всякой вещи истинную суть познаешь, если правдиво наречешь ее.

## 8. Именные и авторские музыкальные характеристики оперных персонажей

Помимо прочих музыкальных элементов выражения персонажного характера, посредством которых композитор побуждает исполнителя к перевоплощению, существуют особые, поименно предназначенные. Одно из писем Римского-Корсакова Ястребцову подписано необычным росчерком пера: аккордом на нотоносце. «... я подпишусь все-таки хотя бы аккордом из “Петушка”» (*нотный пример 34*).<sup>1</sup> О таком характерном знаке можно говорить как об **именной** гармонии.

Как выразился Варро, упомянутый Б. Тепловым, «мы сразу схватываем *характер аккорда*, узнаем, так сказать, его *физиономию*...»<sup>2</sup>. Такие подсказки бесценны для исполнителя и режиссера в решении пластической и действенной задачи. А.И. Кандинский обращает внимание на принадлежащий Н.А. Римскому-Корсакову целотонный аккордовый мотив, именуя его «объятия Лешего»<sup>3</sup>.

В исследовании, посвященном гармоническим техникам Римского-Корсакова Ю.Н. Холопов упоминает в качестве индивидуальных гармонических характеристик действующего лица «аккорд смерти Кашея» и «аккорд-апподжиатуру» с разрешением в тони-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – С. 218.

<sup>3</sup> Кандинский А.И. Глава I : Н.А. Римский-Корсаков // Русская музыкальная литература. – Вып. 3. – 3-е изд. – Л. : Музыка, 1972. – С. 63.

ческую терцию, а также «аккорды Полкана», который, согласно ремарке, «говорит всегда, как ругается», а ругается он мажорными сектаккордами либо увеличенными трезвучиями;<sup>1</sup> в опере «Псковитянка» композитор создает олицетворяющую характер героини гармоническую последовательность и называет ее «Ольгины аккорды»; перу Римского-Корсакова принадлежит и другая именная гармоническая последовательность – уменьшенный септаккорд, вводный к IV ступени, но неразрешенным переходящий в тонический квартсектаккорд, – это так называемые «аккорды безумия Марфы» (*нотные примеры 35а, 35б, 35в, 35г*).<sup>2</sup>

Глинка для сцены похищения Людмилы («Руслан и Людмила») сочиняет безответно повисающие в напряжении неразрешенности «аккорды оцепенения», которые, переосмыслив идею, в виде цепи из четырех секунд-аккордов разных тональностей на общем басовом тоне «ре», вводит в сцену затмения («Князь Игорь») Бородин (*нотные примеры 36а, 36б*).<sup>3</sup>

«Для лейтмотивов с их требованием повышенной характеристичности подбираются соответствующие гармонии, – замечает Е.В. Назайкинский. – Известно, что в классико-романтической системе повышенной характеристичностью и фонической яркостью обладают аккорды так называемой двойной доминанты и аккорды субдоминантовой группы. Именно они и акцентируются в большинстве случаев в лейтмотивах».<sup>4</sup> Двойная доминанта и аккорды субдоминантовой группы – излюбленный гармонический прием П.И. Чайковского.

Некоторые лады и гармонии именуются **авторскими**, осуществляя свою характерность в звуковом облике персонажа или выступая *facsimile* всей оперы. Едва ли не самыми «особенными» аккордами оперы «Евгений Онегин» названы Т. Бершадской неальтерированный септаккорд IV и нонаккорд II ступеней, альте-

---

<sup>1</sup> Холопов Ю. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. – С. 57-58.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

<sup>4</sup> Назайкинский Е. Лейтмотив как имя. – С. 80.

рированные и дважды альтерированные септаккорды IV и II ступеней, аккорды с увеличенной секстой в роли субдоминанты, простой и двойной доминанты. Индивидуальные черты придают опере прерванные кадансы с переходом доминантовых аккордов в трезвучие VI ступени в натуральном и гармоническом мажоре, движение от доминанты к минорной субдоминанте, эллипсисы и энгармонические модуляции.<sup>1</sup> Ястребцев в письме Римскому-Корсакову упоминает об изобретенном композитором разрешении доминантового секундаккорда в субдоминантовое трезвучие, применяемое в любовных дуэтах опер «Снегурочка» (финал IV действия), «Майская ночь» (финал III действия), «Ночь перед Рождеством».<sup>2</sup>

Римскому-Корсакову принадлежат в музыке открытия увеличенного, тритонового ладов, его именем увековечены «уменьшенный лад Римского-Корсакова», «гамма Римского-Корсакова»<sup>3</sup>, представляющие собой результат вдохновенных и усердных поисков характерности. Чтобы звуками музыки внушить видение шатра в опере «Золотой петушок», композитор сотворил диссонантную тональность, в которой тоникой является увеличенное трезвучие «до – ми – соль-диез». Его волей восходящая гамма «тон-полутон» проникает в колебательную Волховы, напоминая об истинной природе морской царевны; благодаря игре бликов мажоро-минора, зыбки в своем восхождении по ступеням уменьшенного септаккорда, избегают определенности в тональном и ладовом отношении прозрачные гармонические последовательности, воссоздающие атмосферу подводного царства (*нотные примеры 37а, 37б*).<sup>4</sup>

К авторским гармониям несомненно относится принадлежащий перу С. Рахманинова альтерированный (вторая пониженная ступень), разрешаемый в тоническое трезвучие терцквартаккорд седьмой ступени с квартой, который сообщает, к примеру, Рассказу

---

<sup>1</sup> Бершадская Т.С. Гармония как средство характеристики действующих лиц в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». – С. 150.

<sup>2</sup> Письмо 9. Ястребцев – Римскому-Корсакову. Петербург, 19 июня 1984 г. – С. 26-27.

<sup>3</sup> Холопов Ю. О гармонии позднего Римского-Корсакова. – С. 58.

<sup>4</sup> См. Приложение 1.

Старого цыгана в опере «Алеко» необыкновенное напряжение и возвышенный трагизм (*нотный пример 37в*).<sup>1</sup>

Образные «имена», которые композиторы дали своим особым персонажным характеристикам, в свою очередь, вызывают к воображению исполнителя.

## 9. Ритм как элемент характерности оперного персонажа

Ярко выраженной характерностью наделяет персонажа **ритм**. Следует сразу предупредить исполнителя о существовании возможного конфликта внутреннего, личного ритма певца и заданного композитором ритма персонажа, который выявляется в общении с дирижером и режиссером. Г. Вильсон, исходя из собственного опыта и многолетних наблюдений, утверждает, что преодолеть физиологическую природу весьма трудно: следуя за дирижером, певцы подсознательно отбивают такт, иногда производят заметные ритмические движения рукой, головой или всем корпусом, а «более опытные» певцы отбивают ритм незаметно – например, большим пальцем ноги в ботинке.<sup>2</sup>

Сложившаяся в литературе и на театре теория ритма имеет физиологическую основу: пластические, поэтические, и музыкальные ритмы имитируют мускульный, дыхательный, сердечный ритм. Принцип драматургии в любом материале искусства – от словесного, музыкального текста до целой сценической постановки и текста-сознания персонажа, – нарушить его линейность, пронизав иерархией ритмов, «сердечными перебоями». Воздействуя на тело и ум исполнителя, музыкальный ритм выступает одним из факторов перевоплощения. Ритм следует рассматривать как ключ к непосредственному вхождению в континуальный поток персонажных образов.

В любой повторности, к которой прибегает композитор – высо-  
ты, темпа, тембра, гармонии, тональности – также образует-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности : Таланты и поклонники. – М. : Когито-Центр, 2001. – С. 133.



ся ритм, смысл которого надлежит уяснить певцу-актеру. Исполнитель, который не понял «изнутри» назначение ритмической фигуры, не сможет войти во внутренний ритм – ритм дыхания своего героя, понять причину именно такого его сердцебиения; ему не успеть за сменой состояний, поворотами мысли, переливами чувств, контрастом отношений, оценок, – всем, что композитор записал знаками смены темпа и ритма, – всего, посредством чего осуществляется драматургия музыкального характера. «Частая смена ритмов передает не только волнения, переживания, но беспокойный ритм может сообщить о персонаже, что тот – игривый лжец; мудрый, достойный человек, как бы ни волновался, все равно будет более спокойным, не станет дергаться», – заметил З. Соткилава.<sup>1</sup>

Наделив тем или иным ритмом персонаж, композитор предлагает исполнителю его временные условия существования в пространстве спектакля, **темп** самовыражения в пластике. «Если певцу удастся правильно сыграть начало, вся остальная роль не представит для него никаких проблем, – писал В. Фельзенштейн. – Прежде всего здесь проявляется то, что я называю внутренним темпом. Решающим для работы певца является то, чувствует ли и понимает ли он метрический темп произведения»<sup>2</sup>. Но еще, необходимо дополнить, понимает ли певец, о каких сторонах личности персонажа он сообщает посредством темпоритма. Обратимся к примеру.

Ритм фактически придает национальный колорит портрету Хана Кончака; ритмы и интонации востока безраздельно царят в его музыкальном образе, пронизывая ряд разнохарактерных эпизодов, каждый из которых высвечивает ту или иную контрастную грань этой сильной личности – властность, хитрость, великодушие, обаяние мужества, неукротимая жестокость.

Помимо интенсивности пластического рисунка ритм характеризует жизненный тонус персонажа; так, в арии Кончака («Князь Игорь») телесная упругость, игра сил передана через пунктирный ритм “скачки”, фигуру триоли staccato в исполнении барабанчика,

---

<sup>1</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>2</sup> *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – С. 76.

внутритактовые синкопы, переменный метр, смену темпов (*нотные примеры 38а, 38б, 38в*).<sup>1</sup> Бородин обратил специальное внимание на беспрестанно изменяющийся, «неправильный» ритм арии; но эта изменчивость внутренней жизни и есть психологическая доминанта, неуловимая суть характера восточного владыки, по своей прихоти меняющего намерения и желания, потому и держит он в томлении, между милостью и гневом, своего друга-пленника.

Примером неспешного течения внутреннего времени персонажа может служить образ Баяна («Руслан и Людмила»), речи которого обращены к вечности; ритмическая сдержанность и размеренность присутствует в арии-портрете князя Гремينا («Евгений Онегин»), в арии-портрете Елецкого («Пиковая дама»). Определенная ритмичность вокальной речи создает не только определенную манеру высказывания персонажа, но и диктует тип поведения. Композиторский замысел руководит сменой внутренних ритмов существования, скоростью и плавностью течения потока виртуального персонажного сознания и пластикой его объективации, темпоритмом движений исполнителя.

Речь не идет о том, чтобы выявлять актерской игрой отдельные ноты или хотя бы ритм, – пояснял В. Фельзенштейн. – Если певец почувствовал внутренний темп и овладел им, он произвольно передаст его своей игрой; «в этом случае он не копирует музыку, он так ею “наполнен”, что в его движениях выражается смысловая нагрузка, приходящаяся на каждую восьмую»<sup>2</sup>. Есть оперные роли, в которых ритм живет во внутреннем мире персонажа, определяя алгоритм духовно-душевных перемен. Но бывает, что мгновенная смена темпоритма обязывает исполнителя и к соответственным внешним реакциям – сценическим движениям и действиям, как, например, в стремительном финале оперы И. Стравинского «Мавра».

Ритм, наряду с другими выразительными средствами в музыке, всегда транслирует исполнителю некое эмоциональное послание, запечатленное в нем композитором. А. Пазовскому принад-

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 76.

лежит высказывание: «Певцу-актеру следует понимать значение темпо-ритма не со стороны формальной точности его исполнения, но как творческое состояние, как эмоциональный и психологический импульс воплощаемого лица»<sup>1</sup>.

К тому же, ритм несет определенный образный смысл, он может оказаться нарративной основой глубинных связей в системе персонажных отношений. Вспомнить ариетту Купавы «Снегурочка, я счастлива!»: в мотиве, из которого единым дыханием разворачивается музыкальный материал, главную образно-смысловую нагрузку несет ритмическая фигурация, – пронизанная настойчивым ритмом оркестровая партия связывает существо Купавы с огненной природой Ярилы и одновременно создает впечатление учащенного дыхания, неистовой пульсации крови (*нотный пример 39*).<sup>2</sup>

Посредством ритма композитор может рассказать исполнителю о том, спокоен или насторожен персонаж, взволнован или эмоционально уравновешен, ровно или прерывисто его дыхание, плавно или прерывисто течет его мысль, хаотичны или последовательны присутствующие в потоке мышления образы.

Ритмический рисунок сообщает о множестве состояний, разнообразии переживаний, придает характерную особенность персонажной речи и образу в целом. К примеру, в одной из тем рондо Фарлафа («Руслан и Людмила»), М. Глинка повторяемостью ритмической фигуры – «вздрагивающими» восьмыми staccato, прерываемыми паузами, словно вызванной страхом икотой, отражает состояние насмерть перепуганного, «храброго рыцаря»; столь же характерно и безудержное хвастовство – скороговорка и пританцовывание Фарлафа, присвоившего и пародирующего ритм, который Глинка сравнил с ударами богатырского кулака (*нотные примеры 40а, 40б*).<sup>3</sup>

Синкопические «удары», «рубленый» ритм плясовой сообщают фигуре князя Галицкого («Князь Игорь») опасную силу, молодецкую упругость; ритм потрясенного сердца, как назвал его

---

<sup>1</sup> Пазовский А. Великий певец-актер // Фёдор Иванович Шаляпин : в 3 т. / Е.А. Грошева – Т. 3 : Статьи и высказывания. Приложения. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1979. – С. 139.

<sup>2</sup> См. Приложение 1.

<sup>3</sup> См. Приложение 1.

А.И. Кандинский, сопровождает эпизод помрачения рассудка Марфы («Царская невеста»); в мелодичной, чарующей речи Мизгирия («Снегурочка») «На теплом синем море», покоящейся на остинатной фигуре, слышен ритм то ли бьющей о берег волны, то ли удары вдруг разбуженного для любви сердца. Иначе стучит и сердце Купавы, смирившейся и возрожденной для новой страсти – к Лелю. (нотные примеры 41а, 41б, 41в, 41г).<sup>1</sup>

«Игнорирование ритмической структуры любого произведения приводит к искажению музыкального смысла, неверной трактовке образа и лишает музыку ее стиля», предупреждал А. Иванов.<sup>2</sup> Только присвоение ритма существования персонажа дает возможность исполнителю прибегнуть к агогике, свободно задыхать вместе со своим героем. Тогда рождается художественно ценный, настоящий, живой ритм, и именно возможность едва уловимой игры в его жестких объятиях обещает исполнителю самые тонкие оттенки характерности.

## 10. Создание портрета-характера в романсе

Для примера создания портрета-характера с использованием элементов театральности в произведении камерного вокального жанра выбран романс С.В. Рахманинова «Она, как полдень, хороша...» (сл. Н. Минского).

*Она, как полдень, хороша,  
Она загадочней полночи.  
У ней неплакавшие очи  
И нестрадавшая душа.  
А мне, чья жизнь борьба и горе,  
По ней томиться суждено.  
О!  
Так вечно плещущее море  
В безмолвный берег влюблено.*

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 28.

В поэтическом тексте представлен двойной портрет-характер с элементами портрета-эмоции и монолога-исповеди: в первой строфе представление о «Ней» дано через высказывание героя от первого лица:

*Она, как полдень, хороша,  
Она загадочней полночи.*

Высказывание опосредованно характеризует и его самого, что очевидно из указанных композитором штрихов исполнения музыкальных фраз:

*У ней неплакавшие очи  
И нестрадавшая душа.*

Им сообщена крайняя драматичность, а не безмятежность: в третьей фразе – неудержимое *crescendo*, восход мелодии от тоники ми-бемоль мажора на октаву в сопровождении субдоминантового квартсекстаккорда через сопротивление шестой пониженной ступени с разрешением никнувшей интонации в одноименный минор, благодаря чему возникает образ томного, загадочного, вдруг затененного ресницами взгляда. Вокальный язык в четвертой фразе еще более контрастен поэтическому образу и выражает душевный мрак героя, мелодический ход затруднен ходами на увеличенную секунду вверх и малую секунду вниз, прежде чем расцвести на *forte*, потом упасть с третьей, романтической, ступени на сексту и ненадолго успокоиться на тонике миноро-мажора.

Вторая строфа – лаконичный «автопортрет» героя с ярко выраженной эмоциональной доминантой. Тесситура значительно поднимается, устойчивость плагальных оборотов сменяется напряженностью длительно неразрешаемого доминантсептаккорда к тональности субдоминанты, но краткий миг разрядки в *ля-бемоль* минор переходит в томительное намерение перелиться в прежнее состояние *ми-бемоль* минора через обостренное, на *fortissimo*, переживание субдоминантового уменьшенного септаккорда на четвертой альтерированной ступени. Завершающие строки «размы-

вают» конкретные черты героя, придавая его портрету обобщенность символа вечной любви и постоянства.

В первой поэтической строфе заключена экспозиция героини, в первом же музыкальном периоде – экспозиция героя, и в разнице ритмических и эмоциональных потенциалов поэтического и музыкального текстов очевидно противостояние. Две строки второй строфы содержат развитие образа героя, выраженное через его непосредственное высказывание, которое приводит к кульминации. Завершающие строки второй строфы сопоставляют два неслиянных образа на надчеловеческом уровне стихий: воды и камня.

Восемь строк стихотворения пронизаны противопоставлениями, в них торжествует напряжение оппозиционных пар: *«полдень – полночь»*, *«душа – нестрадавшая»*, *«очи – неплакавшие»*, *«море – берег»*, *«плещущее – безмолвный»*, *«борьба, горе – неплакавшие, нестрадавшая»* *«вечное, томление – влюблено»*. Эти ключевые слова создают концепцию произведения, и композитор музыкальными средствами привлекает к ним внимание певца. Метафорические строки, завершающие стихотворение, заключают два главных слова, которые выражают необоримый, неразрешимый конфликт неразделенной, безответной любви, даже если она соизмерима с вечностью:

*Так **вечно** плещущее море  
В безмолвный берег **влюблено**.*

В фортепианной партии на протяжении всего романса выдержан органнй пункт, – невозмутимое постоянство тоники в басовом регистре апеллирует к образу вечности, фактура арпеджиато – к образу волн. Возникающая в сопровождении мерность неизменчивости, контрастирующая с изысканными ритмическими «перебоями» в вокальной партии, олицетворяет темные невозмутимые глубины «Её» души, которые не всколыхнут могучие волны губительной страсти героя.

Кульминация на слове *«суждено»* продолжается в вокализе, близком интонации рыдания. Вторая кульминация смещена к зак-

лючительным тактам, на рифму «влюблено», что создает тождество образов земной и вечной любви. И это уже голос влюбленного моря, расширяющийся в торжественное мерное звучание, уходящее глубоко и навсегда в низы инструментальных октав.

Кульминационный эпизод обогащается новым образом, возникающим уже на стадии предвкушения эмоционального пика в верхнем регистре сопровождения: таинственно, *pianissimo* журчит, дробясь на шестнадцатые, собранные в секстоли, рожденное из основного мотива кружево хроматических терций, которые, словно пенные волны, останавливают свой бег, достигнув слова «берег». Это похоже на мгновенную ласку: волна нахлынула и отхлынула... Безнадежность...

Сквозное развитие, построенное на варьiruемом мотиве и прихотливой игре организующих его ритмических фигур – внутритактовых и междутактовых синкоп, триолей, острых шестнадцатых, пауз-преддыханий, не нарушает впечатления цельности, благодаря воспроизводимому образу орнамента, выполненного восточной вязью на тверди. Основанием, обнимающим непрерывный, перетекающий из вокальной в фортепианную партию, узор, является аккордовый пласт в басовой строке фортепианной партии, который, в свою очередь, покоится на подчеркнуто постоянной тонике.

Динамика музыкального образа преодолевает явную двухчастность поэтической основы, двудольность стихотворного ритма триольным ритмом в музыке, трехтактовыми мелодическими построениями. Немалую роль в слиянии строф играет введенное композитором в стихотворный текст восклицание «О!», которым мгновение высшего переживания продлевается и вплетается в мелодию заключительной фразы.

«Она», возлюбленная, к которой обращена хвала, охарактеризована с восточной изысканностью, в которой мерилом достойны быть лишь солнце, луна и звезды; в сравнениях раскрываются «Её» качества: знойная красота полдня, полнота жизни, ослепительная солнечная улыбка, лучистые глаза, и при этом – темный, томящий взгляд, скрывающий восхитительную тайну женской души.

Главную характеристику, безусловно, несет голос исполнителя. Он рассказывает о двух сущностях: О «Ней» и о себе. В голо-

се имеют основание присутствовать любованию и краски, которые рождаются через тактильные ощущения тепла, мягкости, шелка, черного бархата, а также через зрительные восприятия блеска кристалла, сияния солнечных и лунных бликов на водах, мерцания звезд. Обоняние же подсказывает ароматы пряностей, дурманящее благоухание ночных цветов.

Все это содержание переполняет первое же слово «Она», и тем трудно для певца начало романса. Любованию с первого же звука нельзя обременять страданиями, заложенными в последующих фразеах: герою нельзя любить свое страдание, надо разворачивать перед собой каждое мгновение любования и переживать его полноту; в этом случае поверх нот рождается вокальная «вязь» – портрет-характер, принадлежащий автору высказывания. Свойство восточного орнамента – нигде не начинаться и нигде не заканчиваться, оно присуще гибкой мелодической линии романса, логично ожидать и проявления его в голосе исполнителя.

Героем произведения и автором высказывания может быть и персонаж сказок Шехерезады, и обыкновенный человек, непременно восточной расы, ибо таков язык высказывания, всегда наиболее полно характеризующий персонаж. Чем подробней будет образ, созданный исполнительской фантазией, тем определеннее скажется он на содержательности вокальной интонации. Даже одно уточнение, что герой, возможно, немолод и переживает последнюю страсть к юной, лишь однажды увиденной деве, неизменно углубляет образ и оправдывает трагическую интонацию в первой и второй кульминациях: слово «влюблено» становится тождественным слову «страдание», и кульминация последних тактов является смысловой рифмой к эмоциональному пику на словах «*томиться суждено*» в области золотого сечения.

Высочайшее эмоциональное напряжение высказыванию героя сообщается в основном средствами музыкальной выразительности. Именно волей композитора в тексте возникает фонема «О!», развиваясь в вокализ. Текст романса изобилует динамическим оттенками, конкретными штрихами, указывающими на эмоциональные светотени в интонации; из тени в свет переходят и гармонии: в основной тональности *ми-бемоль* мажор играют красками



трезвучие шестой ступени одноименного минора, субдоминантовое трезвучие с пониженной терцией, которые возвращаются к тоническому трезвучию мажоро-минора.

Несмотря на темп *Lento* и четырехдольную размеренность метра, чувственная жизнь героя подвижна, скорее экспрессивна, нежели интимна. Лишь первые две фразы слегка отстранены, словно портрет далекой возлюбленной, от сердца героя, все последующие проходят сквозь него. Каждая нота двух последующих фраз нагружена штрихом, подчеркивающим значимость произносимого, а короткое, в полутора тактах мелодии, нарастание звучности от *piano* к *forte* и быстрое угасание порыва, похоже на чувственный выплеск давно сдерживаемых страстей.

Мотивом такой эмоциональной нагруженности интонации может быть и укор «Ей», «нестрадавшей душе», в том, что она, невольная виновница его горя, не ведает о нем. Тем не менее, даже в высший миг печали интонация героя остается неизменно благой. *Sforzando* на угрюмой, низкой, одинокой, пустой, на весь такт повисшей октавы *ces* предвещает исповедальный вскрик, с трудом захватывающий октаву *g* и на *fortissimo*, достигнув вершины, никнувший. Второй и последний раз прозвучит голос любви на *fortissimo*, в последних тактах, теперь уже утверждаясь, словно приняв в себя всю силу моря.

В речи героя воплощен образ текучести: он мог бы запечатлеть неиссякаемые капли Бахчисарайского фонтана слез или, возможно, нескончаемое тайное рыдание хана Гирея. Длительное страдание не выражается спонтанными взрывами, как если бы оно поселилось в душе; проникнув в кровь, оно обретает текучесть. Этот образ управляет и голосоведением.

Музыкальная ткань романа изобилует паузами, которые напоминают исполнителю, что они предназначены не для отдыха, а для интенсивной душевной работы: молчание предполагает течение мыслей и переживание состояний, прощание с предыдущей фразой и готовность к встрече с новой. Так, пауза на сильной доле перед словом «Она» позволяет мягко, округло войти в слово со слабой доли; при этом возникает впечатление сердечного перебора, затаенного дыхания.

Согласуясь с концепцией противостояния бесстрастности и страсти, в поэтическом тексте становятся ключевыми следующие слова:

|                                         |                                               |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Она, как <b>полдень</b>, хороша,</i> | <i>А <b>мне</b>, чья жизнь борьба и горе,</i> |
| <i>Она загадочней <b>полночи</b>.</i>   | <i>По ней <b>томиться</b> суждено.</i>        |
| <i>У ней <b>неплакавшие</b> очи</i>     | <i>О!</i>                                     |
| <i>И <b>нестрадавшая</b> душа.</i>      | <i>Так <b>вечно</b> плещущее море</i>         |
|                                         | <i>В безмолвный берег <b>влюблено</b>.</i>    |

В соответствии с нотным текстом ключевыми выбраны слова (выделены полужирным шрифтом):

*Она, как **полдень**, хороша,*  
(ход мелодического мажора, гармония Cес-dur)  
*Она загадочней **полночи**.*  
(ход параллельного минора, гармония с-moll)  
*У ней **неплакавшие** очи*  
*И **нестрадавшая** душа.*  
(*portamento*, увеличенная секунда гармонический минор)  
*А мне, чья жизнь **борьба** и **горе**,*  
(акценты на слабых и относительно слабых долях)  
*По ней **томиться** суждено.*  
(*portamento*, *ff*, *es-moll*)  
*О!*  
(*accelerando*, хроматические терции, альтерированная субдоминанта)  
*Так **вечно** плещущее море*  
(акцент, *f*, *portamento*)  
*В безмолвный берег **влюблено**.*

Акцентной перспективой, изначально влекущей к себе мысль, оказывается возглас «О!», выражающий состояние, когда слова бессильны передать томление духа. В завершающей строке акцентируется слово «вечно», чтобы уточнить смысл: не «вечно плещущее» а «вечно» влюбленное море соответствует образу героя.

Ключевой фонемой «О», значение которой подчеркнуто в нотном тексте вокализацией, раскрывается стихотворение, ею же и завершается: первый звук в слове «Она» становится главным в создании образа романса и царствует в обеих строфах поэтического текста. Редуцируя его в пении, надо стремиться к округлости, входить в него по-восточному мягко, возможно, прибегая к психологическому «предзвучанию» - созданию в себе образа звука «О». Пусть при этом греются ночное или полуденное светило, плоды южных садов, полная чаша, полураскрытые губы, милый овал лица, распахнутые глаза, мраморные арки дворцов...

|                                  |                                        |
|----------------------------------|----------------------------------------|
| <i>Она, как полдень, хороша.</i> | <i>А мне, чья жизнь борьба и горе,</i> |
| <i>Она загадочней полночи.</i>   | <i>По ней томиться суждено.</i>        |
| <i>У ней неплакавшие очи</i>     | <b>О!</b>                              |
| <i>И нестрадавшая душа.</i>      | <i>Так вечно плещущее море</i>         |
|                                  | <i>В безмолвный берег влюблено.</i>    |

Вторая по значимости - фонема «А», через ее драматическое и вокальное интонирование выражается щедрая полнота чувств, глубина душевных переживаний, душевная открытость, она преобладает в первой строфе:

*Она, как полдень, хороша.*  
*Она загадочней полночи.*  
*У ней неплакавшие очи*  
*И нестрадавшая душа.*

Фонема «Е» распространена во второй строфе, в ней есть некоторая ограниченность пространства, пронзительность восприятия, скудость бытия:

*А мне, чья жизнь борьба и горе,*  
*По ней томиться суждено.*  
**О!**  
*Так вечно плещущее море*  
*В безмолвный берег влюблено.*

В создании вокально-поэтического образа важная роль принадлежит и согласным: в первой строфе обращают на себя внимание повторяющиеся ласково льнущие «Л» (*полдень, полночи, неплакавшие*), нежные, чувственные «Н», которые снимают остроту «С», уравнивают твердость «Д», «Т», усиливают чары «Ч» (*она, полдень, загадочней, полночи, ней, нестрадавшая*). Во второй строфе преобладают «препятствующие» согласные «Б», «Г», «Т», «Р» (*борьба, горе, безмолвный, берег, влюблено*). Достойны внимания и мучительное «М» (*томиться, безмолвный*), и щемящие «Щ», «Ж», а также выразительные сочетания звуков, - слоги, в каждом из которых запечатлен тот или иной образ.

Очевидно, что объективации характерных черт оперного персонажа могут служить самые различные элементы музыкального языка, в том числе и передающие особенности его движения. Современное знание утверждает, что каждое движение представляет собой «материализацию» в физическом плане предпосланного психикой образа движения, а каждое эмоциональное проявление имеет основой внутреннюю, психологическую форму. Двуплановость движения чрезвычайно важно осознать исполнителю, существующему в условиях перевоплощения - осознанного раздвоения «Я и персонаж», так как ему дано намеренно и целенаправленно строить в своей психике внутренние формы движения и действия персонажа и профессиональными средствами, согласно эстетике оперного жанра, переводить их во внешние активные музыкальные, вербальные и пластические формы. Перейдем к рассмотрению феномена внутренних и внешних образов и форм движения и действия в вокально-сценическом исполнительстве.

## ГЛАВА II

### МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И ФОРМЫ ВНУТРЕННЕГО И ВНЕШНЕГО ДЕЙСТВОВАНИЯ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА

#### 1. Действенность – универсальный принцип театра

Действенная природа театрального актера – главный признак, отличающий театр от других жанров. Именно это подразумевал великий трагический актер М. Дальский, обучая своего юного ученика Ф. Шаляпина придавать оперным ролям театральность, высвобождать их яркое игровое начало, выражаемое не только во внешнем, но и во внутреннем действии.

Этот принцип, унаследованный от провинциального театра, получил развитие в драматической школе К. Станиславского. Режиссер утверждал, что всякое живое существо действует («ориентируется») исходя из своих связей и отношений с окружающей средой, и что на основе этого органического закона природы необходимо строить и сценическое действие. Органические действия актера на сцене необходимы и для глубокого раскрытия и выявления характера действующего лица. В книге о своем учителе Н. Горчаков зафиксировал, что Станиславский искал действия, раскрывающие типические черты характера, мировоззрение, идеи, чувства, мысли героя. Все действия актера по роли служат выявлению сверхзадачи; они должны быть целенаправлены и отобраны, раскрывая характер действующего лица в движении, в развитии, в них не должно быть ничего случайного и лишнего.<sup>1</sup> «Совершайте одни действия на сцене – сложится, родится один характер. Совершайте другие – родится другой характер. Через дела и действия познаем мы человеческий характер и всего человека», – наставлял Станиславский, испытывая в тот период метод воспитания органического самочувствия актера «от внешнего к внут-

<sup>1</sup> Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – С. 22.

реннему».<sup>1</sup> Под органическим действием подразумевался весь сложный комплекс природы человека: его психика, физика, темперамент, воля, чувство. Работу над действием продолжал К.С. Станиславский и в оперной практике. Его последователь, В. Фельзенштейн считал действие универсальным законом и драматического и музыкального театра, выражая мнение, что только соблюдение его может придать постановке оперы театральную действенность.<sup>2</sup> Правда, оперный режиссер добивался действенности противоположным методом – «от внутреннего к внешнему», признавая музыку изначальным импульсом, побуждающим певца-актера к действию.

Альтернативный принцип, заповеданный оперному театру, руководил искусством МХТ; Вл.И. Немирович-Данченко выразил его в формуле «Максимум внутреннего при минимуме внешнего»<sup>3</sup>; режиссер настаивал на том, чтобы в погоне за выразительностью внешнего действия актеры не теряли полноты и глубины психологической правды переживания; на репетициях он требовал от исполнителей действия лишь тогда, когда убеждался в верном направлении возникших в них персонажных мыслей и желаний.

Обобщив опыт мирового театра, П. Пави сосредоточил внимание на двух концепциях действия персонажа; согласно экзистенциальной концепции действие первично, посредством его определяются характеры, позиции, отношения действующих лиц; эссенциалистская концепция предполагает первичность психологической подоплеки характеров и поступков за пределами конкретных действий, которые происходят вследствие их проявления. В оперном искусстве наблюдается синтез двух противоположностей: особенно он ожидаем в произведениях, основу либретто которых составляют шедевры мировой поэзии и драмы с глубокой психологической проработкой характеров и их адекватном отображении в музыкальном материале.

---

<sup>1</sup> Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – С. 236.

<sup>2</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 102.

<sup>3</sup> Виленкин В. Работа Вл.И. Немировича-Данченко с актером. – М. : Искусство, 1965. – С. 38.

Действие трактуется как совокупность реакций человека на обстоятельства, оно входит в состав поступка и подчинено его мотиву и цели. По реакциям – ряду большей частью полусознательных движений рук, тела, по выражению лица можно узнать о скрытых намерениях, отношениях, состояниях, переживаниях человека. Но действия и движения заранее обычно не планируются лишь в обыденной реальности; сценическая жизнь, напротив, предполагает в исполнителе обдуманые реакции – намеренно видимые движения и действия, осуществляемые от лица персонажа с единственной целью – раскрыть сознательное ли, бессознательное или утаиваемое движение мысли, переживание героя, то есть действие невидимое. И лишь в состоянии перевоплощения певца-актера, распоряжаясь его психофизикой, сам персонаж проявляет действенную свободу.

Действенный импульс, в какой бы форме он ни был осуществлен, предполагает дальнейшую трансформацию сценической ситуации, взаимоотношений, поведения персонажей, психологические изменения. Этот критерий помогает исполнителю выстроить лаконичную действенную линию согласно музыкальному материалу и проследить, где следует передать движущую силу действия его персонажа другому, где – принять ее от партнера, отметить, в какие моменты замысел композитора диктует преобразование этого динамического элемента из внешних пластических во внутренние формы мыслей, чувств, состояний и найти способы их выражения. Как сказал В. Фельзенштейн, касаясь методологии музыкального театра, певец-актер «понимает, что он – и когда поет, и когда не поет – действует во время всего своего нахождения на сцене. Лишь теперь он узнает, что значит “действие”».<sup>1</sup>

Мысль о том, что все видимое должно представлять музыку, а все слышимое – действие, приветствовал певец-актер А.П. Иванов, ссылаясь на высказывание Фельзенштейна, что в каждом инструментальном и вокальном ряде тонов отражено драматическое действие, а в указаниях динамики музыкального развития и темпе следует прежде всего видеть выразительность, а не техни-

---

*Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – С. 102.

ческие обозначения.<sup>1</sup> Иными словами, исполнителю предлагается слышать все видимое и видеть все слышимое действие в своем воображении. Речь идет о психологическом явлении, которое можно назвать внутренним образом действия, предворяющим его физическое воплощение.

## 2. Внутренний образ движения и действия

«В искусстве мы имеем дело не с реальностью, а образом реальности, не с действием, а образом действия. В образе заключены и пластичность изображения, и смысловая структура (чувство)», – констатирует И.В. Цунский, следом упоминая понятие «образ как динамический процесс», составившее основу теории искусства С. Эйзенштейна. Такой образ, считал режиссер, выступает в качестве программы, мотивирующей активизацию переживания и видения зрителя.<sup>2</sup> Подобное программирование образа действия, переживаемого и буквально видимого на внутреннем экране за доли мгновения до приказа его физического воспроизведения, присуще и оперному исполнителю.

Прежде чем родиться для сцены, образ движения, действия возникает в сознании как **намерение**, некая предуготованность, проект сценического выражения внутреннего содержания, которому предстоит воплотиться во внешние формы. В отличие от повседневных движений и действий, большинство которых совершается рефлекторно благодаря механизмам бессознательного, каждое, за малым исключением, **сценическое движение является проекцией обдуманно подготовленного внутреннего образа**, и его рождение контролируется исполнителем со всей тщательностью. Каждое движение, действие совершается в смысловом согласии с обстоятельствами, предлагаемыми исполнителю в состоянии перевоплощения. Благодаря тому, что певец-актер мыслит, чувствует и двигается в характере персонажа,

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 96.

<sup>2</sup> Цунский И.В. О природе понимания театрального текста : Автореф. – М., 1995. – С. 10.



внешняя форма этих процессов рождается живой. Ф.И. Шаляпин, который в сценической жизни был предельно собран и расчетлив, как-то сказал Р. Симонову: «...когда я играю Бориса Годунова, помимо желания каждый раз до конца увлечусь своей ролью я в то же время всегда проверяю себя. Если я сажусь на трон, то мне важно, как лежит моя рука на подлокотнике, как располагается не только кисть руки, но даже мизинец»<sup>1</sup>. При этом случается, что некоторые внешние проявления персонажной жизни происходят независимо от желаний и намерений исполнителя, как бы помимо его воли, – это говорит об активности отчасти самостоятельного персонажного сознания. Действующее сознание исполнителя осуществляет одновременно несколько функций: создание внутреннего образа действия для реализации его во внешний образ действия персонажа, осуществление действия и контроль за этими процессами.

Внутренний образ действия персонажа возникает в исполнительском сознании под доминирующим влиянием музыки, непрерывный ток которой влечет за собой исполнителя, сообщая каждому мгновению персонажного бытия все новые образные действия-импульсы и тем принуждая безоглядно жить жизнью героя в предчувствии каждого последующего мгновения. Прибегая к формуле М. Бахтина, мир действия исполнителя в состоянии психологического перевоплощения это «мир внутреннего предвосхищенного будущего»<sup>2</sup>.

Образ должен принести слушателю-зрителю полноту переживаний, яркость образных представлений, глубину ощущений; следовательно, он должен быть этим нагружен. Поскольку в музыке заключено многообразие психической жизни персонажа, исполнитель в процессе перевоплощения присваивает это богатство, и внутренний образ действия, движения психологизируется. Современные исследования, изыскания Н.Д. Гордеевой<sup>3</sup> в частности,

---

<sup>1</sup> Рубен Симонов : Творческое наследие. – М. : ВТО, 1981. – С. 31.

<sup>2</sup> Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности //Автор и герой. – С.71.

<sup>3</sup> Гордеева Н.Д. Экспериментальная психология исполнительного действия. – М. : Тривола, 1995. – 321 с.

показали, что образу движения присущи два вида чувствительности: чувствительности к ситуации и чувствительности к исполнению. Отсюда следует, что певцу-актеру, создающему образ действия, свойственно предвидеть его воплощение, соотносить собственные возможности с предстоящим сценическим действием, внутренне проигрывать действие, осознавая его цель, оценивая эффект.

Эффективным приемом возбуждения импульса грядущего действия, выраженного в движении, для исполнителя является «внутренняя картина» (А. Запорожец), психическая природа которой соотносится с образом действия. Она создается воображением и удерживается силой воли и мыслительной работой. Внутренняя картина или внутренняя моторика не входит в состав внешних движений, непосредственно выполняющих двигательный акт, – комментирует В. Зинченко. «Внутренняя моторика – это представление человека о пространстве возможных действий или о возможных способах действия в той или иной ситуации. Внутренняя моторика – это средство формирования внутреннего плана деятельности. (...) во внутреннюю картину входит образ ситуации, в которой выполняется (строится) действие и образ требуемого действия (а не только его результат)»<sup>1</sup>. Следует добавить, что образу, действующему в сфере сознания и доступному внутреннему созерцанию, свойственна динамика, он регулируется желанием и воображением исполнителя в интересах наилучшего приспособления к предстоящему и текущему событийному мгновению на сцене. Имея такой психологический инструмент, было бы непрофессионально со стороны артиста совершать действия в пространстве спектакля необдуманно и случайно, пренебрегать таким выразительным приемом как сценическое движение.

Исполнитель в состоянии раздвоения сознания на два отчасти самостоятельных потока, под контролем когнитивной функции формирует в сфере персонажного Я **внутренний план деятельности**, актуальный для персонажа и соотносимый с музыкальной задачей сценического движения, создает образ движения, адек-

<sup>1</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – М. : УРАО, 2000. – С. 74.

ватный образу ситуации. Певцу-актеру следует знать, что он способен управлять персонажным поведением силой мысли о движении, тогда он сможет избежать на сцене бытового, случайного жеста, невыразительной, бесхарактерной пластики. И, напротив, его намерение отражать во внешней образности действия внутреннее содержание своего персонажа вызовет необходимое напряжение в теле и под влиянием воли осуществится в сценическом поведении. Это объясняется теснейшей связью моторики со зрительным образом, а образа – с требующей воплощения идеей действия. Известно ведь, что готовность вступить в вокальную партию вызывает у певца предварительное микродвижение связок, – такой эффект, отмеченный у Ф.И. Шаляпина, называется предзвучием.

Чувство внутренней формы подвержено развитию. Так, Шаляпин имел привычку делать зарисовки панорамного видения – набрасывал автопортреты, словно наблюдая за самим собой с разных точек окружающего пространства. Этот дар был и у Таирова, о чем он оставил запись: «Актер должен уметь себя видеть (без зеркала), слышать (без звука). (...) Должен видеть свои уши, себя, улыбку, все даже с закрытыми глазами, – упражнять это, – видеть себя в лесу, на веранде, в комнате, на горе, в море, на снежной вершине – видеть, а не представлять. Слышать свой голос, мелодику речи, интонацию, ритм...»<sup>1</sup>. Это, называемое Таиловым «кинетическое чувство», сравнимо с внутренним зеркалом, в котором актер может видеть и контролировать образ движения; в эстетике Мейерхольда прием взгляда на себя со стороны с целью представить картину движения назывался «зеркаленье». Подобное «представливание» (Теплов)<sup>2</sup> образа движения, в силу присущей ему процессуальности, существует как внутренняя форма движения, предстоящая рождению живого движения.

---

<sup>1</sup> Таиров А.Я. Записки режиссера : Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М. : ВТО, 1970. – С. 283.

<sup>2</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпетта. – С. 161.

### 3. Внутренняя и внешняя форма движения и действия

Когда движение становится сценическим искусством? Этот вопрос на сцене решали Вс. Мейерхольд, А. Таиров, в театральной эстетике – В. Всеволодский-Гернгросс, Г. Шпет, наблюдавший искусство Камерного театра, в частности – А. Коонен. Итак, сценическое движение – не механическое и автоматическое движение, не простая смена актов во времени и пространстве, оно отличается, по выражению Г. Шпета, некоторым силовым – душевным и физическим напряжением, «очувствлением» тела: исполнитель имеет дело с «движением живым, целесообразным и намеренным. (...) живою способностью вызывать переживание *качественно* своеобразное, непосредственно нами сознаваемое как цельное эстетическое переживание»<sup>1</sup>. Выявление этой напряженности выражается в экспрессии и оформляется в разного рода характерные движения тела актера. Именно внутренняя форма, в которой заключен предметный остов и смысл, определяет формирование действий и движений, в которые актер чувственно воплощает некие, им создаваемые образы.

Установлено, что человек не только представляет, как будет выглядеть внешняя форма действия, но и испытывает ощущения будущего движения. А. Запорожцу принадлежит вывод о том, что ощущаемость движений является не только обязательным спутником их произвольности, но и необходимой их предпосылкой. Прежде чем превратиться в произвольно управляемое, движение должно стать ощущаемым.<sup>2</sup>

А. Запорожец (в молодости актер театра Леся Курбаса) наблюдал рождение новой концепции актерской выразительности, опиравшейся на принадлежавшую режиссеру глубокую по психологическому содержанию идею «претворенного движения». «Курбас предлагал актеру прежде всего сосредоточиться на своей роли и спектакле в целом, вчувствоваться во внутренний мир изобра-

<sup>1</sup> Шпет Г.Г. Психология социального бытия. – М. ; Воронеж, 1996. – С. 418-419.

<sup>2</sup> Запорожец А.В. Избранные психологические труды : в 2 т. – М. : Педагогика, 1986. – Т. 2. – С. 41-46.

жаемого героя (...). Вместе с тем он считал необходимым развить у актера способность расслабиться, снять мышечную напряженность, избавиться от власти штампов, жестко зафиксированных и прагматически направленных орудийных действий, ограничивающих степень свободы человеческой моторики, побуждая ее звучать, подобно эоловой арфе, в унисон с внутренней симфонией дум и переживаний изображаемой личности», – писал Запорожец, будучи уже известным психологом.<sup>1</sup> Театральная практика подтвердила «гетерогенность» акта сценического движения, вписавшись в систему знаний современной психологии о живом человеческом движении. Рассматривая свойства движущегося тела актера как «материала», выполняющего театральный сценический акт, исследователи живого движения ограничивались условиями драматической сцены; Г. Шпет явственно указывал на то, что актер драмы – хозяин форм, объективирующих его собственную экспрессию, властелин пауз и темпоритма, тона и смысловых модуляций.

Между тем, певец-актер оказывается целиком во власти музыки, которая сообщает ему импульс к переживанию, диктует проявления экспрессии не только в надлежащий момент согласно партитуре, но и в надлежащей мере; художественным содержанием сценического движения становится экспрессивность композитора, претворенная исполнителем: в обманчиво вольном музыкальном пространстве-времени для перевода внутренней формы движения во внешнюю, моторно-симпатическую, исполнителю неумолимо заданы темп, метр и ритм, динамика, фразировка, дыхание, форма. В. Фельзенштейн обращал внимание деятелей театра на то, что «в опере есть только один драматический центр, а именно тот, который содержится в партитуре. В добротной оперной партитуре нет ни одного такта, ни одной фразы, которые не были бы созданы исключительно для сценического выражения. И каждое сценическое выражение, которое не согласуется точно с партитурой и не следует из нее, является неверным»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Зинченко В. Живое движение: Г.Г. Шпет и Н.А. Бернштейн. – С. 40.

<sup>2</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 23.

Если в оперном сценическом искусстве приоритет отдается музыке, наряду со словом составляющей содержание внутренней формы движения и действия, то внешняя сценическая, зримая форма выступает ее символом, знаком характера, конфликта, отношения, состояния, переживания. «...действие, которое не идентифицируется точно и правдиво в художественном смысле с музыкой, должно лучше отказаться от музыки, – излагает свой принцип В. Фельзенштейн, предупреждая о плачевных для художественного произведения последствиях разъятости двух форм. – Драматический замысел создает ситуацию, в которой музыка абсолютно необходима и пение становится единственно возможным выражением актера. Пение как самостоятельная вставка и как звукоизвлечение голоса есть деградация театра, а ни к чему не обязывающее инструментальное сопровождение абсолютно самостоятельного сценического процесса есть злоупотребление ценнейшей музыкой»<sup>1</sup>. Музыка и пение обладают таким же правом быть действенным, как слово и движение.

Отдавая дань многолетней работе Е.Я. Рацера в оперной студии Московской консерватории, автор исследования приводит концепцию действенности с позиций дирижера; в его высказывании аккумулирован полувековой опыт музыканта, познавшего театральную природу оперы. В одной из бесед Рацер высказался о том, что содержание, идея оперного произведения должны быть выявлены в действии. «...внутренний потенциал, заряд действенности, заложенный композитором в его музыке (...), и есть та “зона творческой совместимости”, которая может обеспечить слияние воедино творческих усилий постановщиков. (...) “Говорить” дирижер будет – на языке звуков. Режиссер – на языке зрительно-пластических образов. Но думать и тот, и другой должны на языке действия. И задача перед ними будет стоять общая: разгадать замысел композитора, раскодировать и воплотить в зрительно-звуковых образах зашифрованное в авторском нотном тексте действие. Иначе говоря: дирижер должен обладать способностью “увидеть” в музыке оперы сценическое действие и выявить его в своем исполне-

---

Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 8-9.

нии, в звуках; режиссер – умением “услышать” в музыке действие, задуманное композитором и осуществить его (...) в зрительных образах»<sup>1</sup>. Таким образом, запечатленный композитором в музыке образ движения формирует содержательность внешней формы движения, и исполнителю следует сосредоточить внимание на знаках, оставленных для него в тексте автором, чтобы представить на театральных подмостках то, что «смутно происходит на внутренней сцене»<sup>2</sup>.

#### **4. Воплощение внутренней формы движения-действия во внешние сценические формы**

Внутренняя форма движения-действия стремится к осуществлению во внешней форме, управляет ею, – закон справедлив и для мгновения персонажного существования, и для жизни всего спектакля. Исходя из того, что внутренней форме присуща текучесть, предполагается, что переход «от духа к форме» осуществляет механизм замещения: ощущение движения замещается образом движения или наоборот; образ может получить словесный остов или чувственные характеристики, которые, прежде чем кристаллизироваться в сознании в виде сигнала к действию, существуют как тонкое, аффективно-познавательное переживание. В каком бы искусстве не осуществлял себя этот переход – рождении рассказчиком художественной фразы, выразительном жесте дирижера, балетном па – все является проявлением интенсивной психической деятельности исполнителя, который делает явным внутреннее видение-ощущение. Вл.И. Немирович-Данченко упреждал актера от внутреннего бездействия, чреватого штампом, которым может быть мертворожденное движение, поза, жест, мимика: «...улыбка “не по существу”, случайная, специфически актерская, вызванная не подлинной эмоцией или мыслью, а внутренним бездействием, беспомощностью, пустотой, которую актеру инстинктивно хочет-

<sup>1</sup> Рацер Е.Я. Беседы о педагогике и исполнительстве : Сб. – Вып.2. – М. : МГК 1994. – С. 45.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 403.

ся чем-нибудь прикрыть; улыбка-занавеска, улыбка-маска, мешающая рождению настоящего чувства у актера»<sup>1</sup>.

Динамика внутренних сил может в разной степени обнаруживать себя, слабым излучением или мощным всплеском психической энергии; эта мера не всегда свидетельствует о сущности исполнителя, но бывает обусловлена степенью владения профессиональными навыками: неумение выразить посредством приемов пения, пластических знаков равнозначно запрету внутренним формам родиться в мир. Таинственное внутреннее стремится к подлинности, оно не должно затуманиваться обманной внешней формой действительности, о которой Г. Шпет писал: «Изображайте ее, но не обезображивайте. (...) Внешнее без внутреннего может быть – такова иллюзия; внутреннего без внешнего нет»<sup>2</sup>.

Неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе М. Бахтин определял тем, что все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее – телесно и овнешнено. Именно эти черты, надо полагать, сообщают оперному искусству классические признаки. При «овнешнении» внутренних форм исполнителем чрезвычайно важно владение посылом – излучением внутреннего образа; этот дар Мельпомены – непосредственно передать внешнему миру свою образотворческую силу – принадлежит только исполнителю. Вспоминаются слова И.И. Петрова: «Внутренняя энергия должна выливаться в зал и на партнеров. У настоящего артиста все взаимосвязано: без внутреннего содержания невозможно передать состояние, думы, – оно и лучится. Тогда можно обходиться даже без жеста. Например, в молитве короля Рене страдание, мольбы передаешь в зал: “Господи, помоги же ты мне!”, да так надо раскрыть свои настроения музыкой, музыкальной фразой, чтобы мне поверила публика, чтобы я заразил ее, как заражал партнеров»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Виленкин В. Работа Вл.И. Немировича-Данченко с актером. – С. 81.

<sup>2</sup> Шпет Г. Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 363.

<sup>3</sup> Беседа с И.И. Петровым. 22 марта 1996 г.



Необходимо упомянуть о **взаимовлиянии** внутренней и внешней форм: внутренняя форма, как зародыш, содержит в потенциале слово, образ и действие, которые в глубине способны трансформироваться друг в друга, то есть одна внутренняя форма превращается в другую, например, слово в действие, действие в образ.<sup>1</sup> Кто знает, может быть, это знание о средствах-медиаторах давно запечатлено в архаических сюжетах о волшебных превращениях и метаморфозах. Существует мнение о взаимообратимости внутренней и внешней форм, оно подтверждено экспериментами М.И. Лисиной, исходя из которых движение, видимое снаружи и ощущаемое изнутри, – это уже не только движение, а и его динамический осмысленный образ; это движение приобрело свою ощущаемую (видимую) внутреннюю картину, внутреннюю форму. Внутренняя форма движения, его динамический осмысленный образ становится источником, причиной его осуществления. Важнейшим предположением является то, что **внутренняя форма движения содержит энергию, необходимую для осуществления движения**, и такая энергия накапливается при построении внутренней формы. Ее аналогом, по мнению Лисиной, является аристотелевская эйдетическая энергия<sup>2</sup>.

В процессе воспитания исполнителя чрезвычайно эффективным для построения внутренних форм будущих сценических действий и движений, наряду с музыкальным анализом, является вербальное воздействие – создание в психическом пространстве так называемых следов **вербальной инструкции**.

## 5. Внутренняя словесная форма музыкального образа

Впервые внутреннюю связь произведения искусства со словом вскрыл известный художник, ученый-психолог, теоретик искусства Н.Н. Волков; он показал, как предметное строение сюже-

<sup>1</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 86.

<sup>2</sup> Запорожец А.В. Избранные психологические труды : в 2 т. – М. : Педагогика, 1986. – Т. 2. – С. 41-46.

та определяет композицию и организует образ «изнутри». К примеру, о полотне «Св. Себастьян» Антонелло де Мессины он писал: «...мы видим страдание Себастиана и остро выраженное одиночество (состояние, внутреннее действие)... Фигура Себастиана занимает почти весь первый план и обращена лицом к зрителю, чтобы ярче звучал монолог страдания»<sup>1</sup>. Слово сообщает действенность, дление обнулеванному времени существования героя, которое разворачивается согласно логике внутреннего действия, и картина благодаря этому предстает **мизансценой**, обретает в воспринимающем сознании театральность; это и позволяет певцу-актеру по аналогии воспользоваться данным приемом создания внутренней словесной формы своих действий в оперной роли. Особенно актуален этот прием в зонах музыкального молчания, при создании так называемой «внутренней речи» персонажа. Внутренняя активная жизнь певца-актера поддерживается музыкально выраженным, эмоционально окрашенным мысленным переживанием, которое есть, по сути, чередующееся со сказанным словом – несказанное, но явно слышимое внутреннее словесно оформленное действие. Волков настаивал на значимости скрытого слова, добавляя, что «предметное содержание согласуется с пространственной формой, наполняет пространство жизнью и выражает сущность действий (...), *требуя* данной пространственной формы, выражает вместе с тем смысл действия»<sup>2</sup>.

На театре о действенности слова впервые заговорил Г.Г. Шпет, в эстетическом ключе исследуя возможности актера как материала и инструмента творчества: «“Движения”, включая сюда и проносимые актером слова, которые мы видим на сцене и которые называем **д е й с т в и е м**, суть не что иное, как чувственно-данные моторно-симпатические формы актерской экспрессивности», – заключил он.<sup>3</sup> Вл.И. Немирович-Данченко, владевший даром красноречия, хорошо понимал обоюдоострую действенность слова в застольных и репетиционных беседах с актерами: в ре-

<sup>1</sup> Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М. : Искусство, 1977. – С. 171-172.

<sup>2</sup> Там же. – С. 169.

<sup>3</sup> Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 47.

зультате из «руды» многочасовых разговоров рождалось одно или несколько полновесных, совершенных по смыслу, образу, интонации, драгоценных слов роли. Убеждение, что в драматическом театре все содержание процесса творчества должно исходить из слова и в конечном итоге воплощаться в слове, режиссер заключил в кристальную формулу: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических и пластических»<sup>1</sup>. Отмечалось, что метафорическая точность и ёмкость режиссерского слова неизменно побуждает к действию внутреннюю природу актера.

К.С. Станиславский также испытал идею действенности слова в практической театральной жизни и теоретически обосновал ее. Ученик Н. Горчаков зафиксировал, каким смыслом наполнял режиссер понятие действенности слова, как самого мощного, по его словам, средства воздействия: текст – словесное действие роли; мысль – слово – действие нераздельны в едином творческом процессе перевоплощения; «мысленное действие» должно помочь овладеть актеру и словесным действием, и, что самое важное, логикой мышления в образе; логика мышления в образе подразумевает не только понимание актером всех мыслей персонажа, но и умение этими мыслями действовать; не все мысли высказываются вслух, но они проходят в сознании непрерывным потоком.<sup>2</sup> Это и называл Станиславский действенным мышлением, рассматривая словесное действие как предшествующее мыслительному и последующее.

Занятия со студентами вокального факультета показали, что наиболее успешно внутренний образ действия создается посредством ассоциативных сравнений, метафорической речи, которая, как установлено, бесконтрольно принимается сознанием и возбуждает ассоциативные связи на основе синестезии. В актерской среде этот прием называется «наговаривание». Душевное движение, возбужденное посредством наставнической речи в процессе

---

<sup>1</sup> Вл.И. Немирович-Данченко : Театральное наследие : в 2 т. / В.Я. Виленкин. – Т. 1 : Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М. : Искусство, 1952. – С. 213.

<sup>2</sup> Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – С. 169.

работы над вокальным произведением, претворяется исполнителем во внешнюю форму действия-высказывания посредством слова и пения, а также пластического движения, излучая образную насыщенность внутренней формы.

Иллюстрацией создания внутренней словесной формы музыкального образа может служить авторская работа со студентом над романсом С. Рахманинова на слова И. Бунина «Ночь печальна».

*Ночь печальна, как мечты мои...  
Далеко в глухой степи широкой  
огонек мерцает одинокий...  
В сердце много грусти и любви.  
Но кому и как расскажешь ты, что зовет тебя,  
чем сердце полно!  
Путь далек, глухая степь безмолвна,  
ночь печальна, как мои мечты.*

«В этом романсе есть образ движения. В сиюминутном переживании героя – теперь это твое переживание – угадывается его прошлое, настоящее и будущее. Ты вспоминаешь, мечтаешь и одновременно движешься по ряду переживательных мгновений: перед тобой разворачивается дорога, и это дорога в ночь. Здесь присутствует высокая философская нота: нельзя дважды войти в один поток жизни, он единожды и необратимо несет нас, мы в нем не вольны. Эту необратимость движения жизни сейчас, ночью, во тьме кромешной, надо почувствовать.

Человек так устроен, что на фоне общего настроения его сознание постоянно принимает впечатления, и в нем возникают все новые и новые мыслеобразы, меняются состояния, – любой импульс извне или из глубин памяти способен изменить их: камушек на дороге попался – экипаж трянуло, и сознание твое это отметило.

В романсе отражен поток твоего сознания – река твоей жизни, бурный ток которой миновал, и сейчас она едва струится: в далекой деревне мелькнул один-единственный огонек, и ты об этом начинаешь думать, и ощущение возникает неуютное: как же он

далеко, а мне-то здесь как темно, ни зги не видно, и конца этой темной дороге нет.

Поэтому, я сейчас тебя попрошу: ты расслабь плечи, опусти их, сунь руки в карманы, подними воротничок пиджака – холодно... Ночь холодная. Едешь ведь в открытом экипаже: повозка, а то и телега. И у колокольцев холодноватое позвякивание. Улови это состояние и попробуй воспроизвести в себе. Тогда в пении не будет фальшивой страстности. Дорога однообразная, трясучая. Какие уж тут всплески страсти! Твоя страстность получается фальшивой именно из-за того, что нет предмета страсти сейчас – это переживание о переживании. Это воспоминание о страсти: было, а сейчас нет, а что будет потом – лишь мечта. Единственная реальность – дорога...

Кто ты, путник? Какое событие перевернуло твою жизнь? Может быть, ты был знатен и богат и все потерял? Может быть – ссылка? Может быть, ты бежишь от душевной боли, думая, что она утихнет с расстоянием? Сколько вопросов, и на все надо подробно себе ответить. А таких подспудных вопросов в романсе – множество. И с каждым ответом все весомее, значительнее содержание каждого пропетого слова, все полнее – звучание голоса, осмысленнее – фразировка и нюансы.

Поэтому, наверное, правомерен образ: карета, а скорей – телега, на ней сидит человек – едет, зная, что торопиться некуда и не к кому. Наверное, ты поднял воротник, потому что холодно, роса села; запахнулся поплотнее, сунул руки в карманы, потому что пальцы зазябли; август, наверное, судя по всему, – ночи тёмные уже, туманы, к осени дело...

Фокус в том, что когда разгадаешь образ, он начинает сам за тебя работать, достраиваться внутри тебя, словно притягивать к себе правильные, точные детали, о которых ты будто догадываешься.

В каждом поэтическом тексте, на который написана музыка, обязательно есть одно главное слово, от которого идет настроенное романса, состояние исполнителя, восприятие слушателя. Какое же слово дает ключевой образ в этих рифмованных строках? Если “печаль”, чувство, которым объято человечество, то это некая “размытая” эмоция. “Ночь” – неизвестно, как оформить это поня-

тие в живое человеческое переживание? Возможно, “тишина”, “даль” или “мечты”? Нет: это, скорее, это среда, в которую погружен герой. Наша же задача – найти слово, созвучное с внутренним самочувствием. Это – *одиночество*. И слово, несмотря на фразу большого дыхания, требует выделения при помощи психологической, мысленной цезуры между ним и предшествующим словом “мерцает”, – так обособится и выделится “о”, усугубив смысл слова “одинокий”.

Через это ключевое слово брезжит внутренний образ ромansa, через который можно прийти к нужному состоянию: уж село солнце давно. Глухая степь отдала на закате все свои пряные запахи; ночь, даль – все *разъединило* героя с привычным миром; где-то огонек *одинокий*, кажется, сколько ни едешь, до него не доедешь; дорога непроглядно темная, кусты как призраки мелькают; темное небо нависает; может быть, где-то за степью – плещет темное море, которое даёт о себе знать солоноватым запахом, так? И ты – один среди всего этого. Зябко. Но ты отрешен от этого мира, он не прорывается в сознание, а сосуществует как параллельная реальность, а твой мир глубоко в тебе сосредоточен. Твои мерцающие мечты похожи на таинственный огонек и так же далеки и нереальны, они теплятся, но не согревают.

Вот от этого образа одиночества, состояния одиночества, надо идти. Поэтому никому ничего не отдавай, окутай себя своими переживаниями, размышлениями, вся энергия сосредоточена внутри, и посыл вовне происходит редко: вряд ли стоит всему свету объявлять о сокровенном, тихом течении мыслей: все равно услышать некому. При этом – внутри нарабатывается, нарастает такая мощная эмоциональная энергия твоего состояния, что излучение ее в голосе произойдет без нарочного усилия.

Во фразе “Ночь печальна, как мечты мои”, несмотря на паузы, требуется психологическое преодоление цезуры, и оно достигается мысленным объединением сопоставления ночи и мечты; они неуловимо едины: ночь – как мечта, далекая и прозрачная, а мечта – как ночь темная и холодная. И печаль холодной непроглядной ночи не должна быть фиктивной, ее надо пережить самому, вызвав воспоминание и усилив его воображением.

Вдруг в непроглядном будущем «огонек мерцает», – светлая точка, может быть, это крошечная звездочка в разрыве облаков, может – лампада в избушке. Тем не менее, этот свет просит отражения в пении. Его надо увидеть внутренним зрением, и если это произойдет, тебя к нему внутренне потянет, оттенок пения сам получится. Огонек – символ едва теплящейся надежды, но он все равно – «одинокий». И в этом слове – тоска по уюту, теплу, отдыху, его нельзя спеть формально. Увидь его и потянись к нему всем своим существом.

Фразу «В сердце много грусти» нельзя эмоционально перегружать, ведь человек сейчас наедине с собой, вряд ли он сообщает ямщику: «У меня так много грусти!», – кому это теперь, в степи интересно? Поэтому мысль течет без экспрессии, плавно, словно герой свыкся с этим состоянием. А еще в его сердце много любви, но какой-то усталой, смиренной. Очень важен ответ на вопрос: герой уехал от своей любви или приедет к ней? Скорее всего, возлюбленная покинула его, – произошло нечто печальное, что разлучило любящих, но не угасило чувств героя. Фраза «В сердце много грусти и любви» рождается из дорогих воспоминаний, которыми герой, возможно, еще долго будет жить, пока едет по далекой дороге его «телега жизни».

Теперь о жесте: сейчас у тебя родился жест: рука словно душу прикрыла; если рука вытянулась – значит, ты кому-то что-то сейчас отдал. Не отдавай. Наоборот, еще больше сосредоточь состояние. Сложность необходимого состояния в том, что при огромной эмоциональной концентрации должна быть выдержана прекрасная простота высказывания, а экспрессия пусть будет внутренняя, «подкожная».

А там, где речь идет о «степи широкой», памятуя шалашинские уроки, эту широту надо создать – показать на фонеме «о» (я не касаюсь приемов вокального звукообразования); такого же приема требует и слово «далеко», – тогда создается образ пространства, в котором затерян человек.

Романс заканчивается так, как начинался, обнажив перед нами несколько текущих мгновений внутренней жизни: «Ночь печальна, как мои мечты». По замкнутому, безвыходному кругу движутся

мысли, неизжитые чувства. Образ одиночества усугублен в конце романса: безнадежно “глухая” к переживаниям героя, “степь безмолвна”, безответна; из этой безнадежности рождается смысловое многообразие финала...».

Биографические моменты, связанные с эмиграцией композитора и поэта подразумеваются, но намеренно исключены, так как цель педагога в общении со студентом – добиться понимания и присвоения персонажного, а не авторского состояния, заставить отчетливо и ярко вообразить предполагаемые обстоятельства, возбудить в исполнителе глубокое личное сопереживание, вызвать неповторимую реакцию его психофизической природы, руководимой сознанием героя романса, а не одного из его авторов. Отсюда – обращение к исполнителю во втором лице: беседа на «ты» с героем произведения, пребывание с ним в потоке его сознания. Только тогда осуществляется перевоплощение, возникает интерпретация образа и неповторимая в своей образно-смысловой выразительности вокальная интонация. Не менее важна задача педагога – ввести исполнителя в состояние причастности событию, происходящему в произведении, – совмещение реального и художественного хронотопа приводит певца к ощущению всего происходящего «здесь и теперь», побуждая к деятельности его экзистенцию.

## **6. Переживание персонажа как внутренняя форма действия и его музыкальное выражение**

Театральное действие включает в себя не только передвижение по сцене или физически выполненное зримое и осязаемое движение; действие также осуществляется в психической сфере исполнителя и проецируется во внутренний мир персонажа, далее разрешаясь от его лица в объективных сценических формах. Внутренней формой действия можно считать процесс трансформации сознания, эволюцию личности персонажа, что сценически выражается через поступок как отражение характера (видимое), драматическую и вокальную речь (сказанное), оркес-



тровый комментарий, систему лейтмотивов, тематическое переразвитие (несказанное).

Профессионально важна для исполнителя высказанная М. Бахтиным идея внутреннего переживания движения в момент свершения действия,<sup>11</sup> в том числе мышления-действия, эмоции-действия, причем путь свершения действия – исключительно внутренний и внутренне непрерывный. В контексте метода перевоплощения исполнителя автор диссертации называет такой акт **проживанием-переживанием** каждого момента персонажного бытия как целого, в связи с неразрывностью мысли и эмоции.

То, что в эмоциональном переживании присутствует действие, обусловлено природными механизмами работы психики. Рассуждая о взаимообратимости действия и страсти, М. Мамардашвили апеллирует к афоризму Декарта, что страсть в отношении к чему-либо есть всегда действие в каком-либо другом смысле и нет страсти, за которой не стояло бы действие «или в этом не *содержалось* действия или (...) *переместившийся* сюда его очаг»<sup>2</sup>; В. Зинченко находит в страсти признаки внутренней формы, а в действии, ею вызываемом, усматривает внешнюю форму.<sup>3</sup> В отличие от драматического актера, незаметно от зрителей допускающего на некоторое время выход из персонажного состояния, певец-актер не может этого себе позволить, ибо постоянный музыкальный ток заставляет его эмоциональную сферу непрерывно реагировать, и это очевидно на сцене так же, как и пустой взгляд певца, переживающего, а не переживающего оркестровую интерлюдия. Невозможно себе представить в оперной роли допускаемое в драматическом театре изображение страсти как внешней формы действия, за которой не стоит ее внутренняя форма – эмоциональное переживание.

Воспитание способности переживания как внутреннего действия от лица персонажа в виде эмоционального, мыслительного, чувственного процессов необычайно важно в исполнителе; оно

---

<sup>11</sup> Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994. – С. 121.

<sup>2</sup> Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М.: Прогресс, 1993. – С. 321.

<sup>3</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – С. 50-51.

способствует перевоплощению и сохранению персонажного самочувствия в протяжении всего музыкального акта и даже антракта, если эмоциональность музыкального материала и логика персонажного бытия глубоко захватывает артиста; это, в свою очередь, значит, что и коррелирующая с ней внешняя форма сценического действования цепко держит исполнителя. Благодаря письмам Н.А. Будкевич можно судить о том, как переживание управляло интонацией Собинова-Ленского, сообщая ей действенность: «Можно ли звуком голоса нарисовать пейзаж так, чтобы мы ощутили его колорит, характер, его неповторимую прелесть? Оказывается, можно. Собинов сделал это в только что приведенной фразе “Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый! В нем так уютно!”. Уже первое восклицание, порывистое и восторженное, рождало какую-то идиллическую настроенность. А вторая речитативная фраза с ее плавно восходящей мелодической линией рисовала пейзаж, тургеневский по поэтичности описания, по мягкости звуковой окраски»<sup>1</sup>.

Эстетические взгляды Г. Шпета, М. Бахтина в области театральной эстетики оказали влияние на формирование актерских систем. Над переживанием как скрытым действием размышляли певцы, актеры и режиссеры. Ф.И. Шаляпин выразил суть этого феномена в формуле «движение души», у М. Чехова родился «психологический жест», Вл.И. Немирович-Данченко использовал образ «эмоциональное зерно», К.С. Станиславский ввел понятие «внутреннее тепло», которым эмоционально насыщается внешний прием выразительности. Певец А. Иванов нашел опору в опыте работы Станиславского над оперной партией, усвоив идею присутствия в каждом физическом действии скрытого внутреннего действия, переживания.<sup>2</sup>

Размышляя о психофизической природе артиста, Ф.И. Шаляпин придерживался мнения, что в союзе духа и тела инициатива принадлежит «музыканту», играющему на телесном инструменте. Он опирался на научные изыскания своего современника фи-

<sup>1</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С. 37.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 87.

зиолога А.А. Герцена,<sup>1</sup> согласно которым, если дух (сила) является причиной движения, а движение может быть вызвано только другим движением, то дух (сила) не что иное как движение интимной натуры; подобное всем прочим явлениям природы, оно осуществляется в протяженной, оказывающей сопротивление сложной среде. Из эстетики В. Гольцева<sup>2</sup> певец заимствовал понятие образа как «одухотворенного ощущения»; образ одухотворен его создателем и поэтому зависим от человека, вызывающего и видоизменяющего его по собственной воле. На основе смежных знаний у Шаляпина складывается следующая концепция: в образе движения заложено стремление стать действительностью: образ движения становится причиной настоящего движения, нечувствительное движение руки является результатом определенного напряжения мысли. Это особенно ярко проявляется, когда какой-либо образ исключительно захватывает душевную жизнь человека. Именно в этом отношении образа к духу и движению и заключается зародыш искусства. Шаляпин говорит об этом по-своему, передавая опыт и секреты мастерства молодым артистам: «во всяком искусстве важнее всего чувство и дух – тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте – как в речи»<sup>3</sup>. Со временем пришло к артисту понимание выражения М.В. Нестерова, что живой дух творит форму и стиль.

Персонаж как личность наделен композитором всеми человеческими переживаниями, эстетично гипертрофированными, в силу канонов искусства. Музыкальный образ эмоционально-чувственного переживания оформляет внутренние, душевные движения персонажа. Более того, музыка осуществляет роль внутреннего действия, совершающегося как мыслительный или переживательный процесс персонажа, ясно объективируемого композитором ради полноты образа. Выразительные усилия композитора направлены на то, чтобы содержание и смысл, составляющие суть

---

<sup>1</sup> Герцен А.А. Общая физиология души. – СПб., 1894.

<sup>2</sup> Гольцев В.А. Об искусстве : Критические заметки. – М. : Русская мысль, 1890.

<sup>3</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – С. 54.

личности персонажа, были поняты и адекватно истолкованы слушателем и исполнителем. Одновременно музыкальными средствами композитор подсказывает певцу-актеру то, что должно в данный момент составлять предмет его внутренней деятельности – мышления и чувствования, и опосредованно, через интонацию и пластический образ становиться достоянием внешнего мира.

Вопрос о приемах выражения внутренних психических процессов музыкальными средствами был затронут в беседе с З.Л. Соткилава. Певец отозвался: «Иногда я пою сцену смерти Отелло в концерте. Понимаете, как это страшно – сцену смерти петь на публике? Чуть-чуть не то движение или взгляд – и будешь смешон. Нужна очень большая чуткость, чтобы не впасть в комическое состояние или не чересчур драматизировать. А я всегда помню, как великолепно сказал мне Борис Александрович Покровский, мой главный учитель: “Зураб, не плачь – музыка за тебя плачет. Плачь на улыбке”. Гениальные слова! С тех пор я на внутренней улыбке играю; как мое лицо выглядит, я не знаю – никогда не открываю глаза. А выражение чувств идет через звук, голос выносит ту задумку, которая композитором заложена»<sup>1</sup>.

Органичность переживания движения в музыке доказывает Б. Теплов, исходя из того, что каждый исполнитель с первых шагов в музицировании или пении испытывает «переживание интервала», то есть «переживание качественно-своеобразного соотношения звуков по высоте», «переживание движения в определенном направлении»<sup>2</sup>. Благодаря установленным образным эквивалентам и сюжетному контексту, исполнитель может соотнести выразительность интервала с переживанием, которое заложено в нем композитором. Очевидно, что диссонансы свидетельствуют о растерянности, душевной нестабильности, консонансы – об умиротворении, ясности мышления; узкие интервалы свидетельствуют об интимности переживания, широкие – об их экзальтации, чистые квинта и октава – об особой открытости миру. Взять несколько примеров из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»: архе-

<sup>1</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>2</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – С. 86-87.

типическая необъятность и простота переживания любви в природе заключена в теме Весны; две нисходящие малые секунды в мотиве, завершающем сцену таяния Снегурочки, вызывают к глубокому и сложному переживанию прощания, умирания, сожаления, просветления; увеличенная секунда в восходящем мотиве Мизгирия при словах «Сломился я теперь» говорит о гордом переживании преодоления гнета страсти, уменьшенная квинта, не раз мелькающая в сцене погони Мизгирия за призраком, вызывает переживание бесплодных усилий, недостижимости; (*нотные примеры 1а, 1б, 1в, 1г*).<sup>1</sup>

Стенания, мучительные переживания, сердечный плач слышатся в широкой мелодической каденции заключительной арии Сусанина; комическим страхом переполняет М. Глинка переживания незадачливого Фарлафа, заставляя мелодию толочься на месте да к тому же перебивая скудные звуки икотой; смех – редкое эмоциональное переживание в музыке – удалось передать в звуках Н. Римскому-Корсакову: он слышится в репликах Снегурочки, обращенных к Лелю: «За поцелуй поешь ты песни?» или «и целовать тебя не стану, Лель!» (*нотные пример 2а, 2б, 2в, 2г*).<sup>2</sup> В мелодико-гармоническом и ладотональном оформлении эмоциональных переживаний ведущая роль отводится ладу, но при этом большую выразительность имеют оркестровые тембры, регистры, темпоритм, фразировка, фактура.

Разнообразные смыслы переживаний передает оркестровое тремоло, предупреждая исполнителя о наступлении некой пограничной ситуации, приближении кризиса, предвещая испытание. Тремолирующая тоническая мажорная терция сопровождает речитатив Самозванца (М. Мусоргский «Борис Годунов»), предвкушающего свидание с прекрасной Мариной, раскрывая внутреннее переживание светлой любовной взволнованности; на фоне тремоло происходит диалог Лизы и Маши (П. Чайковский «Пиковая дама»), выдавая крайнее, долгое, едва сдерживаемое душевное напряжение, которое прорывается в слезах («откуда эти слезы, зачем

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> См. Приложение 2.

оне?»)»; в эпизоде ссоры Ленского с Онегиным (П. Чайковский «Евгений Онегин») посредством тремоло fortissimo передается все более сгущающаяся атмосфера переживания, которая объемлет всех действующих лиц и предвещает беду, как и в сцене дуэли, в которой это эффект передаст высочайшую интенсивность переживаний Ленского и Онегина в последние мгновения перед роковым выстрелом и после него; в эпизоде, предваряющем сцену свидания Татьяны и Онегина в саду, тремоло буквально передает вещей трепет сердца героини; благодаря тремоло слушатель узнает, что «храбрый витязь» Фарлаф переживает такой ужас, что у него буквально поджилки трясутся (*нотные примеры 3а, 3б, 3в, 3г, 3д, 3е*).<sup>1</sup>

Тревогу и беспокойство Германа, проникшего в спальню к Графине, выдает остиная фигура в басу; переживанием необратимой утраты охвачен Онегин в последних тактах оперы, – об этом повествует многократное утверждение тоники, обретающей значимость органного пункта (*нотные примеры 4а, 4б*).<sup>2</sup> Интересен пример двуплановости переживаний в музыке в том случае, когда композитор показывает сочетание эмоциональных состояний двух персонажей одновременно; так, Герман, переживая крайнюю степень волнения, возбуждения, негодования, отчаяния, выраженного откровенно твердыми, настойчивыми мелодическими ходами в пределах октавы, пытается силой вырвать тайну у Графини, а та, онемев от ужаса, агонизирует, и этот процесс умирания передан в оркестре посредством прихотливых ритмических сочетаний, имитирующих сердечный сбой, замирание, последний трепет (*нотные примеры 5а, 5б*).<sup>3</sup> Долгим, мрачным аккордом оркестр передает затаенное ожидание Германа, нахлынувший испуг (*нотный пример б*).<sup>4</sup> «Пиковая дама», так же как и «Евгений Онегин», воплощает один из принципов оперного творчества П.И. Чайковского, а именно – не стремиться к внешней действенности, а перевести ее во внутреннее – душевное движение; об этом композитор писал бра-

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> См. Приложение 2.

<sup>3</sup> См. Приложение 2.

<sup>4</sup> См. Приложение 2.

ту: «Какая бездна поэзии в “О н е г и н е”. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере»<sup>1</sup>. По опыту М.П. Максаковой, «правильно поставленный акцент, пропетая с выразительным акцентом фраза – это уже действие. (...) Весь образ состоит из этих мало заметных внутренних движений-жестов»<sup>2</sup>.

Интенсивность, богатство переживаний героя, особенности внутреннего течения мыслей и чувств передаются в музыке частой сменой темпов, ритмических фигур, подробными указаниями динамических оттенков. Так, обилие нюансов в фрагменте арии Ленского подсказывает, какое нервное, томительное состояние владеет юношей, как неизменно присущее поэтическое состояние внезапно покидает его, и мысль о неизбежном перебивает высокий слог. «Ах, Ольга, я тебя любил», – буквально бормочет про себя поэт, переживая по поводу измены своей избранницы; но тут же вспыхивает в нем свет первого чувства, и из молчания ферматы, на *riano* постепенно рождается чудесная строчка будущего стихотворения: «Сердечный друг, желанный друг, приди, приди»; и вот вдохновение вспыхивает в нем, и торжественно, как гимн, как заклинание, ликующе *fortissimo* звучит «Желанный друг, приди, я твой супруг, приди, я твой супруг»; восторг остыл – нахлынула действительность, в которой, осознает Ленский, не придет Ольга и не услышит его, наверное, последнего поэтического слова. Поэтому хроматически искажается нисходящий на *ritenuto* молящий призыв «приди, приди!», и, думается, полон отчаяния, осознания безответного усилия возглас «Я жду тебя...» (*нотный пример 7*).<sup>3</sup>

Рассуждая о важности осмысления исполнителем значения частой смены темпов, А. Иванов привел в пример арию Роберта из оперы Чайковского «Иоланта» и рекомендовал тщательно проанализировать смену душевных движений, которые воплотил композитор: «Певцы большей частью поют эту арию в одном быст-

<sup>1</sup> Письмо 70. М.И. Чайковскому. Москва, 18 мая 1887 г. // П.И. Чайковский :

Избранные письма. – С. 54.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 114.

<sup>3</sup> См. Приложение 2.

ром темпе – *vivace* (виваче) – 120, как это указано в партитуре для первых трех тактов вступления, Однако Чайковский предлагает после такта *fermato* (фермато – задержание) перемену темпа – *moderato* (модерато); через пять тактов темп ускоряется – *piu vivo*-80 (пью виво); еще через шесть тактов снова замедление – *moderato assai*-66 (модерато ассаи) и так далее. На протяжении всей арии темп меняется 16 раз! Такое замедление и ускорение создает в сочетании с изменением нюансов многокрасочную палитру и предоставляет исполнителям богатейший материал для выявления образа»<sup>1</sup>. Смена темпов в партии вызывает к размышлению исполнителя, в каких случаях за этим приемом скрывается смена состояний, мыслей, действий, ощущений, настроений и прочего, а также понуждает разобраться в мотивации этих внутренних перемен и выяснить для себе те причины, по которым возникла та или иная реакция переживания.

Н.А. Будкевич оставила описание приемов, какими Л.В. Собинов объективировал процесс переживания в сцене объяснения Ленского с Онегиным: «...речитатив не мелодизированный, но плавный и поэтому допускающий известную распевность (...) давал Собинову повод с удивительной психологической правдивостью раскрыть в пении сдерживаемые, но с каждым произнесенным словом растущие раздражение и гнев. (...) Предельное волнение проступало в каждом его жесте, движении, шаге. Оно сквозило в ритмике речитации, нервной и напряженной, в судорожной смене *risoluto* (я... презираю вас!) и *molto agitato* (в *piu mosso*, на словах “тогда зачем же ты ей руку жал, шептал ей что-то?”), в сопоставлении сухого, раздраженного *parlando*! (“Я требую, чтоб господин Онегин мне объяснил свои поступки! Он не желает этого...”) со звонким и сильным волевым возгласом “Принять мой вызов!”). Благодаря внутреннему неуклонному переживанию-движению в интерпретации Собинова теноровая партия выступала крупным планом в финальном ансамбле сцены бала», – заключала Будкевич.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 37.

<sup>2</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С. 39-40.



Внимание к непрерывно совершающейся в оперном спектакле душевной деятельности персонажа со стороны исполнителя чрезвычайно важно в силу стоящей перед ним творческой задачи объективации скрытых переживаний, движений души, которые подсказывают певцу-актеру пластическое выражение в сценическом, внешнем действии и движении.

Пение как внешняя форма высказывания-действования предполагает скрытый **смысл**, озаряющий внутреннюю форму действия – персонажное переживание, ради объективации которого осуществляется исполнительский акт. Аналогично тому, что смысл составляет «чистый остов» (Шпет), внутреннюю форму слова, **смысл выступает внутренней действенной формой интонации**, в том числе вокальной, а **слово** между ними выполняет роль посредника-транскриптора. Действенность осмысленной интонации имеет ту же природу, что и действенность слова, с учетом того, что интонации принадлежит право первородства в передаче смысловых импульсов. Е.В. Назайкинский указывает на то, что «реплики могут ассоциироваться с речью или с движениями, жестами, с непосредственными действиями или интонационно выраженными эмоциями. По содержанию они вполне допускают использование обычного словаря отношений: упрекать, извиняться, настаивать, соглашаться, заставлять, повиноваться, молить, снисходить, перебивать, вторить, ерепениться, поддразнивать, урезонивать»<sup>1</sup>. Взять, к примеру, арию Онегина: запечатленный в поэтической интонации смысл пушкинских слов по-своему омузыкален П.И. Чайковским – согласно концепции композитора выражен посредством нот в рамках темперированного строя, но при всей «огрубленности» мелодики поэтической речи возможностями интервалики, рекурсия позволяет проникнуть в мыслительно-эмоциональный ток персонажа и понять те движения души, те смыслы, которые вызывают и делают действенной именно данную интонацию, смысловое ударение, цезуру, темпоритм онегинского высказывания. Этому следует уделить особое внимание.

## 7. Смысл как внутренняя действенная форма интонации оперного персонажа

Для уяснения смыслового модулирования полезно прибегнуть к мелодекламации: воспроизвести мелодическую линию «говорком», приближая к разговорной речи, но при этом соблюдать звуковысотность и прочие указания композитора, выделять ключевые, смыслообразующие слова, приходящиеся на сильную и относительно сильную доли либо выделенные особым приемом, знаком. Тогда воспроизведенная исполнителем интонация непременно выдаст тайные помыслы и переживания персонажа.

Уточнение мотиваций первого высказывания Онегина в ариозо «Вы мне писали» происходит благодаря содержанию второго высказывания «Ужель та самая Татьяна», что делает необходимым сравнительный анализ двух текстов определение в них ключевых слов.

|                                            |                                         |
|--------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>Вы мне писали... Не отпирайтесь.</i>    | <i>Ужель та самая Татьяна,</i>          |
| <i>Я прочел души доверчивой признанья,</i> | <i>Которой я наедине</i>                |
| <i>Любви невинной излиянья.</i>            | <i>В глухой далекой стороне</i>         |
| <i>Мне ваша искренность мила.</i>          | <b><i>В благом пылу нравоученья</i></b> |
| <i>Она в волненье привела</i>              | <i>Читал когда-то наставленья...</i>    |
| <i>Давно умолкнувшие чувства.</i>          | <i>Та девочка, которой я</i>            |
| <i>Но вас хвалить я не хочу,</i>           | <b><i>Пренебрегал в смиренной</i></b>   |
|                                            | <i>доле!</i>                            |
| <i>Я за нее вам оплачу</i>                 | <i>Ужель это она была?</i>              |
| <i>Признаньем также без искусства.</i>     | <i>Так равнодушна, так смела!</i>       |
| <i>Примите ж <b>исповедь</b> мою.</i>      |                                         |
| <i>Себя на <b>суд</b> вам отдаю.</i>       |                                         |

Чтобы постичь, на первый взгляд, отрицательно обаятельную онегинскую натуру, скрытую под «гарольдовым плащом», надо оценить событие как прошлое с точки зрения текущего времени; таковым предстает момент нелицемерного признания Онегина самому себе, – его интонация отличается от прежней, которой в диалоге с Татьяной руководило не реальное, а представительское Я.

Строка «*В благом пылу нравоученья*» сообщает исполнителю партии, что его герой эмоционален, ему не чуждо *волнение* чувств, и сердечный *пыл* ему присущ, всегда скрытый спасительной и уже привычной маской светской сдержанной учтивости. Онегин, считая свои доверительные наставленья благом для Татьяны, осознает свою нравоучительную позу (эта деталь сообщает о присущей ему манере общения), но она исполнена доброжелательности.

Покровительственный, но положительно окрашенный, тон рождается из отношения к Татьяне как *девочке*, искренней, невинной и доверчивой, – эти качества мог отметить и оценить в героине человек равнодушный, умный, **понимающий**; возможно, он сам обладает изрядной их долей, но по условиям светской жизни, воспитавшей в нем вторую натуру, подавляет их проявления.

Юный обольститель, в представлении которого сложился идеал светской красавицы, теперь далек от привычных намерений, честен с Татьяной, **предупреждая** ее о тщетности надежд, – скрытое привычной любезностью *пренебрежение* ничем не выказывается; возможно, лишь в изысканной простоте интонаций звучит допустимая нотка высокомерия.

Представляется, что не с целью прочесть проповедь и насладиться стыдом бедной Тани приходит на свидание Онегин: им движет чувство порядочности, возможно, благородства, побуждающее его к объяснению с девушкой во избежание жизненной драмы, напрасной душевной боли, разочарований. Призывая Татьяну **судить** о нем, герой отнюдь не предполагает порицание и похвалу с ее стороны, как и сам не намерен этого делать.

Но тогда следует предположить, что это намерение вызывает к рассудку девушки вопреки чувствам, к способности воспринять совет и понять собственный сердечный опыт через опыт Онегина, – сложившаяся ситуация «...*в волненье привела / Давно умолкнувшие чувства*». Герой обещает Татьяне безыскусную *исповедь*, очевидно, имеющую подоплекой событие собственной жизни, стоившее ему болезненных переживаний, безоглядных надежд и жестокого разочарования. Что это могло быть?

Очевидно, что речь не идет о несозревшем для любви сердце. Возможно, была первая неопытная страсть к признанной всем

светом красавице, внезапно вспыхнувшая на бале, недолгая и испепеляющая, после которой осталась боль, искусно скрываемая за маской разочарования. Возможно, встреча с Татьяной происходит, когда рана едва затянулась и герой не готов принять новую боль. Не исключено, что отроческие годы героя были овеяны мечтами о романтической, раз в жизни, и то не всем дающейся любви, но мечты не сбылись, и сердце подчинилось рассудку, который нашел острое наслаждение в модных книгах иного толка, нежели те, что воспитали натуру Татьяны.

То, чем стал Онегин после некоего предполагаемого переживания, проступает в его первом высказывании, предположительно, обещанным быть искреннем. Для проникновения в его мыслительно-эмоциональный поток надо лишь услышать в мелодических фразах П.И. Чайковского отголосок мелодии разговорной речи, то есть перевести вокальную речь в дискурс. Чайковский, так же как и Мусоргский, владел искусством воспроизведения смысла и оттенка речи в мелодическом рисунке, может быть, даже более искусно, тонко, так как при этом не прибегал к характерным элементам, достигая недвусмысленной выразительности. Именно точность разговорной мелодики композитор использовал как прием для характеристики Онегина вначале, позволив мелодические распевные фрагменты лишь там, где герой упоминает о невозвратных мечтах, душевном обновлении – глубоко скрытых переживаниях. Но именно из этого потаенного зерна интимной жизни персонажа в дальнейшем разовьются пылкие восклицания, страстные, не переводимые на разговорный лад мелодии, будто Чайковский нарочито подсказывает прекрасное онегинское безрассудство.

Таким образом, складывается представление о движениях души героя и смыслах, породивших его высказывание. В анализе смыслов и намерений, мотиваций и отношений, порождающих интонации обращения Онегина к Татьяне, имеет значение каждый элемент композиторского письма, начиная с того, на какой ступени тональности зарождается первая фраза – его полувопрос-полуутверждение и какие слова акцентируются музыкальными средствами:

*Вы мне* (восьмая с точкой) *писали* (относительно сильная доля),

Интонация осторожно, деликатно опирается на приму доминантового трезвучия; будь она на квинтовом тоне – получилось бы высокомерие, на септовом – нервность; если бы интонацию сопровождала тоническая гармония, то она сообщила бы речи прямолинейность и осуждение.

*Не отпирайтесь* (сильная доля).

Мгновенный интонационный бросок на терцию и острая смена гармонии, поспешность шестнадцатых воспринимается как восклицание – реакция на едва приметное отрицающее движение Татьяны.

*Я прочел души доверчивой признанья, любви невинной излиянья,* –

Размеренная речь позволяет делать частые смысловые акценты благодаря сильным долям, а мысленный подтекст, рождающий именно эти интонации, может быть таким, исходя из движения к терцовому тону тонической гармонии: «Ну, что же, я прочел ваше письмо и оценил и вашу доверчивость и ваше первое наивное чувство».

*мне* ваша искренность *мила!*

В опоре на первое слово, приходящееся на тонику звучит самоутверждение и предупреждение, а в ходе на септиму – снисходительность: «Я-то оценил ваш невинный порыв по достоинству, но что сказали бы другие...».

*Она в волненье привела давно умолкнувшие чувства.*

Фраза, в которой выделено каждое слово как значимое в контексте судьбы Онегина, вряд ли свидетельствует о «позе»: ис-

кренность его собственного душевного движения подтверждается и широким восходом мелодии, утверждающей себя на тонике, и ее осторожное, полутоновое нисхождение, словно Онегин осторожно сверяет произносимые слова с внутренним ощущением, и завершающий мягкий «вздых» – опевание терцового тона в тональности параллельного мажора, сообщающего о некоем внутреннем просветлении. Следующая фраза

*Но вас хвалить я не хочу,*

возникает несколько поспешно, на резком тональном сдвиге в гармонии субдоминантовой группы ре-минора) без единой цезуры: похоже, герой спохватывается, что отвлекся от намерений, на мгновение обратив мысль внутрь себя. Пластика мелодии будто рисует жест: неодобрительное покачивание головой; возможно, даже Онегин сдержанно-шутливо грозит перстом. Что это? Вместо тяжкого для Татьяны объяснения вдруг звучат слова:

*я за нее вам отплачу признаньем также без искусства.*

«Вы сейчас удивитесь, но ни хвалить, ни порицать я вас не намерен; я поступлю по-другому: уравнию опыт своей юности с вашим», – именно такой смысл, если произнести фразу с упором на выделенные слова, вырисовывается в речевой интонации, в мелодии же интонация, как всегда, обретает изысканные очертания. Удивляющее слово «признаньем» вынесено вновь, как важные слова «доверчивой», «мне», «привела давно», на высоту тоники (ре), что наполняет его решимостью и подчеркивает важность поступка Онегина. Гармонический оборот – разрешение доминанты с задержанием сквозь проходящую тонику в субдоминантовое трезвучие, тайно роднит его порыв с откровенностью Татьяны. И в простоте фразы,

*Примите ж исповедь мою, себя на суд вам отдаю!*

с которой Онегин устанавливает доверительное равенство отношений, нет ни кокетства, ни иронии, лишь усталая печаль в инто-

нации, ниспадающей тонической квинтой. Предваряющий дальнейшую речь монолог виолончелей в оркестре словно передает новое направление течений мысли героя (модуляция в Си-бемоль мажор – тональность VI ступени), обдумывание первых слов, которые, чуть помедлив (в нотном тексте – междутактовая синкопа и *ritenuto*), он произносит:

*Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел,  
Когда б мне быть отцом, супругом приятный жребий повелел,*

Неторопливое начало разговора, в котором сняты смысловые акценты благодаря размеру 3/2 и паузе на первой доле, представляет собой, возможно, давно сложившуюся у Онегина, исходя из его характера, картину будущего. Хотя, в этой спокойной, холодной жизни дэнди существуют допущения, и они выделены в музыке половинными длительностями: перемены возможны в двух случаях: по собственной воле, если он сам захочет, либо по воле более могущественной, чем его – судьба распорядится им, и Онегин свяжет себя узами брака. Но это лишь допущение, и отсюда – легкость, если не легкомыслие интонации, рождающейся на тонической терции Си-бемоль мажора, галантно выходящей в пределах сексты; возможность вмешательства чужой воли чуть омрачает вторую фразу отклонением в до минор. Пластика мелодической линии вызывает ассоциацию с характерным для такой ситуации жестом: легкое пожатие плечами, слегка разведенные руки, за которыми кроется подтекст: ну, уж если на то пошло... Смысловая подоплека начала следующей фразы

*то верно б кроме вас одной невесты не искал иной.*

– «тогда уж, конечно, само собой разумеется...», и в музыкальной интонации слышится чуть больше искренности, чем соответствовало бы истине; представляется, что и значимость слова «невесты» выделено гармонией VI пониженной ступени (соль-бемоль мажор) и интимным, в пределах одного звука, *diminuendo*, скорее, для слуха Татьяны (стремление в круг ее тональностей),

нежели как знак намерений Онегина. Теза изложена в сослагательном наклонении. Далее следует второе тематическое проведение – антитеза: со вздохом Онегин объясняет, почему грезы не станут явью, подчеркивая половинными длительностями на слабых долях, что именно его качества выступают препятствием счастью:

*но я не создан для блаженства, ему чужда душа моя,  
напрасны ваши совершенства, их не достоин вовсе я.*

Первое слово новой фразы «*Поверьте*» возникает из-за такта, без единой цезуры, несколько торопливо при всей размеренности онегинской речи, – таково стремление убедить Татьяну в правоте. И видится за интонацией фразы небольшое движение вперед, сопровождающее уверения:

*Поверьте, совесть в том порукой,*

Наступает пауза длительностью в восьмую, но в течение этой важной психологической цезуры к Онегину, вместе с прежним музыкальным размером возвращается его холодноватый тон, которым легче говорить влюбленной девушке жестокие слова, чтобы не осталось места иллюзиям.

*супружество нам будет мукой.*

Паузы, разоряющие цельность фразы, создают впечатление, что Онегин то ли подбирает слова, то ли окончательно решает для себя исход объяснения, но его внутреннее движение направлено навстречу. Но акценты в музыке ставят знак тождества между супружеством и мукой, что подчеркивается в ограниченной октавными пределами мелодии кварто-квинтовым обращением. Пауза в четверть и восьмую длиной – Онегин отстранился, выпрямился, снова весь в себе.

Дальнейшая размеренная, подчеркнута отрывистая речь лишает текущее мгновение будущего, позволяет жестко акцентировать



сильными и относительно сильными долями, делая значимым практически каждое слово:

*Я сколько ни любил бы вас, привыкнув, разлюблю тотчас.*

Грустная ирония пронизывает поэтически пышный оборот речи, под которым скрывается незамысловатый подтекст: и каково вам будет тогда, можете себе представить...

*Судите ж вы, **какие** розы нам заготовит Гименей,  
Перспективы печальны:  
и, может быть, на **много** дней!*

Онегин, задумчиво выговаривает эти слова ritenuto, скорее обращая их внутрь себя, будто впервые задумывается о своем грядущем, устремляет невидящий взор в даль, прозревая нерадостное будущее, которое гармонии в тональности соль минор рисуют зыбким сочетанием ряда альтерированных аккордов субдоминантовой группы, разрешаясь через доминанту в субдоминантовое трезвучие с вопросительно парящим квинтовым тоном.

Оркестр подхватывает и уносит в незримую даль этот вопрос под знаком ферматы...

Вспоминаются слова Пушкина о Татьяне, которые могут быть соотнесены с данным моментом онегинского раздумья:

*О чем **теперь** ее мечтання? Проходит долгое молчанье...*

Какие долгие мысли в этой паузе рождают мятежную интонацию на фразе:

*Мечтам и годам нет **возврата**, ах, нет возврата,  
**не обновлю** души моей!*

Явно слышится восклицание, сетование, окрашенные сентиментальностью, что совсем не присуще Онегину и противоречит всему строю характера в этой сцене: впору представить, что он зала-

мывает руки. Неужели такие слова предельно сдержанный, Онегин произнес вслух? И Татьяна не удивилась, не встрепелулась, не обрела надежду? Как разгадать смысл внезапного эмоционального порыва перед Татьяной? Он оправдан, если расценить этот всплеск чувств как внутреннюю речь, немой ответ самому себе на немой вопрос в паузе: возможно, новизна чувств этой девушки вернет меня к радостному восприятию жизни, к беззаботной влюбленности юных дней, а вдруг? Нет, это немыслимо, невозможно.

Спохватившись, что пауза слишком затянулась, и понимая, что неокрепшая от прежнего разочарования душа его неспособна принять столь яркое чувство Татьяны, Онегин как бы продолжает вслух прерванную фразу о шалости Гименея и придает полусерьезный оттенок словам о братской любви. Слышна интонация убеждения, смысл которой: утешьтесь, я действительно очень хорошо к вам отношусь, со всей нежностью, на которую способен:

*Я вас люблю любовью брата, любовью брата,  
иль, может быть, еще нежней!*

Таким образом, это высказывание обнаруживает двойственный смысл: оно становится маской, за которой стоит подтекст – содержание предшествующей, мелодически сходной фразы: мысли о необратимости первого чувства, о несбывшихся мечтах. Отсюда, из понимания, осознания той боли, которую он мог ложной надеждой причинить Татьяне, как некогда случилось с ним, рождается нежность, действительно, братское отношение к девушке.

Затем для Онегина наступает миг искушения: прелестная и доверчивая Татьяна – вот она, в его власти повернуть ее и свою судьбу – все-таки сказать слова любви?

*Иль, может быть...*

Фраза прерывается отточием – обрывается. Интонация закрыта от внешнего мира, это снова дразнящая мысль. Нет, не может быть. Чувство осторожности, благородство, здравый смысл

заставляют Онегина вернуться к прежней, открытой и покровительственно-добродушной интонации, обращаясь к Татьяне с утрированной, шутливой нежностью, которая подчеркнута двумя ферматами на вершинках фраз.

*Иль, **может** быть, еще, еще нежней!*

Разрешение каденции в си-бемоль мажор показывает, что тягостное объяснение позади. Видится, как Онегин, возможно, подсаживается к Татьяне, пытаясь заглянуть в низко опущенное лицо и приводит последний утешающий, но самый неубедительный для Татьяны аргумент:

*Послушайте ж **меня без гнева,**  
**сменит не раз** младая дева  
**мечтами, мечтами легкие мечты!***

В этих легких мелодических вздохах, ритмической разреженности половинных долей выявляется главный смысл поступка Онегина – отказа от возможного счастья с Татьяной: его недоверие к способности женщины глубоко чувствовать; об этом ему говорит собственный опыт тщетных усилий любви. Здесь выявляется суть Онегина-призрака в «Чайлд-Гарольдовом плаще», которую Чайковский выразил отсутствием у героя самостоятельного тематического материала. Жизнь представляется Онегину зыбкой, ненадежной, и он становится таковым же, недосказанным. Для него нет «здесь», есть лишь «где-то»; нет «сейчас», есть «было» и «потом».

Заключительные строки речитатива – отголоски собственного опыта:

*Учитесь властвовать собой...  
К беде неопытность ведет...*

Краткий анализ одного из оперных эпизодов дает представление о том, как у композитора, проникнувшегося логикой и чувства-

ми своего героя, может рождаться музыкальная интонация под воздействием смыслов, которые присущи персонажной личности – носителю индивидуальной системы смыслов.

## 8. Образы движения и действия персонажа в музыке

Многим композиторам присуще свойство звукописать движения или характерные действия персонажа, которые воображаются в процессе сочинения музыкального произведения; в основном это касается оперного жанра, хотя прием не чужд и камерной вокальной музыке.

О значимости создания точного по музыкальной пластике и темпоритмике, органичного в контексте вокально-драматического произведения, образа движения и действия свидетельствует высказывание Н.А. Римского-Корсакова в письме к автору либретто оперы «Сказка о царе Салтане» – Бельскому: «Сегодня я присел и записал вступление второго действия на программу: “В синем небе звезды блещут” и т.д. до стиха “Не по дням, а по часам”. Кажется, вышло довольно изобразительно. Но оканчиваю вступление не так, как сказано у Вас, а тихо, как у Пушкина, т.е., что волна осторожно выкинула бочку и тихонько отхлынула назад»<sup>1</sup>. Т.Н. Хренников, почитая талант Римского-Корсакова звукописать любое явление мира, выразил мнение, что образ действия в музыке возникает при ярком представлении действий и движений персонажа, даже если они не явны; композитор привел в пример рондо Фарлафа: музыка такая, будто Фарлаф бежит стремглав куда-то, а на самом деле показано его тайное желание действовать, опережающее события, а на самом-то деле он стоит на одном месте; музыка как бы действует вместо него»<sup>2</sup>.

Порой образ движения в музыке вызывает к ассоциативному мышлению публики, чаще всего – предназначается исполнителю,

---

<sup>1</sup> Письмо 29. Римский-Корсаков – Бельскому. Вечаша, 10-11 июня, 1899 г. – С. 271.

<sup>2</sup> Беседа с Т.Н. Хренниковым 24 марта 2006 г.

подсказывая манеру сценического поведения, обнаруживая внутреннюю активность его героя, предупреждая о действиях извне других персонажей, чтобы вызвать реакцию отношений и оценок. Так, субъективное переживание галлюцинации Борисом Годуновым, выраженное в тремоло оркестра, подсказывает исполнителю рисунок внешнего действия; паузы в ариозо Ленского наполнены внутренней активностью: под предельно натянутой тканью молчания борются взаимоисключаемые чувства и идет лихорадочный поиск слов; редко исполнительницы партии Снегурочки реагируют на внезапное появление в оркестре темы неумолимого Ярилы, между тем просится жест невольного страха, ведь Снегурочка знает о губительной силе солнца (*нотные примеры 8а, 8б, 8г*).<sup>15</sup> Следует отметить, что образ движения или действия почти всегда, за редким исключением, эмоционально окрашен, что является дополнительной подсказкой певцу-актеру.

Узаконивая поиск прямого сходства между музыкальным движением и движением неких внешних или внутренних объектов, Б.М. Теплов отмечает возможности музыки в изображении некоторых сторон движения, независимо, внешнего или внутреннего: быстроты, ускорения, замедления, равномерности, прерывистости, – смысл и мотивацию которых исполнитель должен уяснить для себя и применить в сценическом поведении. Это касается и характера протекания психических – мыслительных, эмоциональных процессов. В музыке, заметил Е.В. Назайкинский, сложились достаточно определенные в семантическом отношении модулы движения.<sup>2</sup>

Функцию прямого изображения движения могут выполнять только ритмическая и динамическая стороны музыки, – настаивает Теплов, исключая возможности гармонии и отводя остальным сторонам музыкальной ткани вспомогательную роль.<sup>3</sup> Но вот во фрагменте оперы И.Ф. Стравинского «Мавра» на фоне выразительного ритма именно мелодико-интонационный прием

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 243.

<sup>3</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – С. 16-17.

передает движение: сначала исполненный сомнения и подозрительности пристальный взгляд Матери на нелепую, вызывающую смех кухарку, который сопровождает вопрос: «А как тебя зовут?», вслед за этим – долгое и хаотичное блуждание мысли мнимой кухарки-Гусара до тех пор, пока на язык наконец не приходит имя: «А... Маврой»; аналогичен прием, которым С.С. Прокофьев показывает, как Дон Мендоса пытается обрести дар речи, увидев «ямочку» на щеке Дуэньи; не менее отчетливо «видны» реверансы и слышны вздохи Ольги, передразнивающей романтические настроения Татьяны в первой картине оперы «Евгений Онегин»; но совершенно однозначно торжество ритмической выразительности в созданном М.П. Мусоргским образа действия Семинариста, зубрящего латынь; заслугой «траурного» ритма является создание в ариетте образа горестного сердцебиения Снегурочки (*нотные примеры 9а, 9б, 9в, 9г, 9д*).<sup>1</sup>

Редко и гармония участвует в создании образа действия: Е. Чигарёва, исследуя оперу Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» находит, что композитор указывает на момент, в который Сальери бросает яд в чашу Моцарта звучанием «особенно диссонантной гармонизации – с разрешением альтерированной доминанты в увеличенное трезвучие, далее этот же оборот повторен секвентно, на малую терцию вниз»<sup>2</sup>; представляется, что и ладово неопределенное, хроматическое секундное «топтанье» Бобыля как нельзя точнее передает через скудный образ его танца сиротство и горемычную жизнь (*нотные примеры 10а, 10б*).<sup>3</sup>

В создании образа действия эффектно используется фактура сопровождения. Так, в романсе Молодого цыгана (С. Рахманинов «Алеко») арпеджио подсказывают исполнителю воспользоваться гитарой; мелодическая фигурация типа остинато, сопровождающая арию Пимена, передает постоянное и строгое движение пера, рисует образ неустанного, монотонного труда летописца (М. Мусоргский «Борис Годунов»); мерцание терций тридцатьвторыми

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> Чигарёва Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. – С. 50.

<sup>3</sup> См. Приложение 2.

длительностями в высоком регистре передает трепет листочков в эпизоде превращения Кашеевны в прекрасную плакучую иву (Н. Римского-Корсакова «Кашей»), а глиссандо арфы создает воздушный образ прилета лебедей и утиц в опере «Садко», впечатление таяния и превращения Снегурочки в прозрачное недолговечное облачко (*нотные примеры 11а, 11б, 11в, 11г, 11д*).<sup>1</sup>

Музыка способна интонационно подсказать жест и даже мимику: против возгласа Царя Додона (Н. Римский-Корсаков «Золотой петушок») стоит композиторская ремарка «гневно меряя глазами Полкана», которой соответствует ритмически острая октавная интонация, будто и впрямь царь оглядывает слугу с головы до пят; в монологе «Озорник» М. Мусоргский в вокальной интонации воплощает осторожные, вкрадчивые движения мальчишки, который в последний момент, кажется, дразнящее дергает нищенку за одежду и отскакивает прочь; гневную тираду нянюшки, сопровождающей в угол шлепками и тычками напроказившего мальчугана (цикл «Детская»: «В углу»), Мусоргский передает и посредством интонации, и за счет акцентированных, прихотливо перемежающихся паузами звуков, штрихов и динамических оттенков, заканчивая фразу ворчанием добродушной няни; столь же сложную по сочетанию приемов картину движения-действия представляет эпизод в сцене дуэли Ленского и Онегина вплоть до прицеливания и имитации выстрела, согласно ремаркам П. Чайковского; Н. Римский-Корсаков тоже имитирует выстрел, сопровождаемый грозной тиратой, в силу комически гневной речи Додона; активная интонация тонической кварты, оформленная пунктирным ритмом, соответствует яростным нападкам Царя Додона на Полкана (*нотные примеры 12а, 12б, 12в, 12г, 12д, 12е*).<sup>2</sup>

В контексте системного сопоставления музыкального и словесного языка В.Н. Холопова, обращаясь к проблеме зримого в музыке, выявляет ее свойство отражать двигательную пластику персонажа и выступать средством ее моделирования для исполнителя: «Предметные знаки, будучи знаками-индексами, существу-

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> См. Приложение 2.

ют в музыке в качестве косвенных отражений, по какому-либо сопутствующему признаку: изображение птиц путем передачи одного из признаков щебетанья или движения крыльев (...) Моторно-ритмические интонационные знаки – уверенная четкая равномерная поступь, нервный ковыляющий шаг, стремительно несущийся поток, скачущий ритм, жесткое механическое движение и т.д.»<sup>1</sup>. Роскошную звукописную картину прилета птиц создал в Прологе оперы «Снегурочка» Римский-Корсаков, изобразив посредством мелодических фигураций в верхнем регистре оркестра легкие взмахи крыльев; вьюжный вихрь триолей флейты, благодаря кружащей мелодии и меняющейся динамике звучания, вызывает в воображении поземку, метель, образ полета Мороза; трепет золотых рыбок, попавших в невод Садко, композитор передал каскадом трелей и звоном форшлаггов; два разных образа движения водной стихии предстают в опере «Садко»: могучие раскаты волн и таинственные колыхания морских глубин (*нотные примеры 13а, 13б, 13в, 13г, 13е*).<sup>2</sup>

Передавая музыкальными средствами шаги, композитор, как правило, вкладывает в этот образ характерность или символический смысл, что одинаково достойно внимания исполнителя и постановщика. Так, оркестр рисует тяжелую, в перевалку, поступь Варлаама («Борис Годунов»); Скула и Ерошка боязливо крадутся на цыпочках (А. Бородин «Князь Игорь»); ковыляющая и подпрыгивающая походка задумана М. Глинкой для злой волшебницы Наины («Руслан и Людмила») (*нотные примеры 14а, 14б, 14в*).<sup>3</sup>

В связи с музыкальным образом бега приходят на память слова о том, что Римский-Корсаков писал музыку о любви, а Чайковский – саму любовь; взять, к примеру, головокружительный бег с крутой горы потрясенного отчаянием Мизгиря: картина движения написана предельно точно и лаконично, согласно принципу Римского-Корсакова следовать музыкой за действием, вплоть до ак-

<sup>1</sup> Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление. //

Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. – С. 45.

<sup>2</sup> См. Приложение 2.

<sup>3</sup> См. Приложение 2.



корда, знаменующего падение героя в озеро; Татьяна же бежит стремглав по ровной тропинке, а сердце ее в это время выпрыгивает из груди, и душа то взлетает, то уходит в пятки, – музыка передает образ движения, нагружая его переживанием, состоянием героини, досконально прочувствованном композитором (*нотные примеры 15а, 15б*).<sup>1</sup>

Образ скачки имеет имитационную основу в музыке, и, казалось, элементы изображения этого движения известны: в средней части арии Грязного (Н. Римский-Корсаков «Царская невеста») оркестр воспроизводит скак опричников, звукопись тиратами, форшлагами, трелями изображает и напряженный бег, и звон сбруи, и взбрыкивание коней; ему контрастирует неумолимо грозный в своем постоянстве и упругости пунктирный ритм скачки в одном из эпизодов каватины Кончака («Князь Игорь»); но вот – «Дуэнья» С. Прокофьева: воображаемая скачка, являющаяся частью плана похищения, в устах Дуэньи, давно к скачкам равнодушной и расчетливой, иронически представлена образом ровной и медленной рыси, в противоречие словам, которые окончательно соблазняют незадачливого кавалера образом стремительной романтической погони, развевающейся бороды, которой нет и в помине... (*нотные примеры 16а, 16б, 16в*).<sup>2</sup>

Часы... их ход обычно имитируется механически монотонной музыкой; эту неумолимость отсчета, вызывающую чувство обреченности, Мусоргский предназначает Годунову, чьи благие намерения, да и сама жизнь словно проваливаются в пустоту тритона, – недаром виолончель, лейттемпор Бориса, отказывается от теплого звучания и вместе с альтом и валторной издает безжизненное «тиканье»; мерную поступь рока отсчитывают часы в спальне Графини, – они начинают бить, когда в покоях появляется Герман, и этот символический знак композитора нельзя игнорировать исполнителю: от одержимого лихорадочной страстью персонажа, что подчеркнуто в сопровождении остинатной фигурой, ожидается острая реакция, раскрывающая его напряженное, полубе-

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> См. Приложение 2.

зумное состояние; если в предыдущих случаях ход часов преломляется через психику персонажей, то в опере «Снегурочка» возникает образ движения самого Времени: темп заключительного хора «Свет и сила, бог Ярило», зарождаясь *Adagio maestoso*, необратимо ускоряется, символизируя, что надолго застывшее время с момента гибели Снегурочки, наконец, двинулось и неумолимо набирает ход; это ли не подсказ режиссеру поставить мощный финал с хороводом берендеев, властью Ярилы затягиваемых потоком времени (*нотные примеры 17а, 17б, 17в*).<sup>1</sup>

О значимости для композитора точного создания и адекватной передачи музыкального образа действия во внешней сценической форме наглядно свидетельствуют записи в Дневнике С.С. Прокофьева. Работая над оперой «Любовь к трем апельсинам», он ищет приемы изображения смеха Принца, спорит и ссорится с режиссером, доказывая, что Принц в определенной ситуации должен совершать именно «плевание», а не чихать, ибо именно это действие написано в музыке; он вмешивается в репетиции, показывая, какие движения должен совершать хор Трагиков и Комиков.<sup>2</sup>

Прокофьеву с его тщательным воображением, детально воспроизводящим во временном протяжении картину движения или действия, невыносимо замечание постановщика, которому придется доказывать, что действенность заключена в самом пении, и ее надо выявить: «Накинулся на меня, что слишком много музыки между тем моментом, когда Леандр видит Смеральдину и когда она начинает петь. Я объяснил, что это очная ставка между ними: Смеральдина, как мышь, хочет ускользнуть, Леандр, как зверь, стоит над нею. После этого так и сделали»<sup>3</sup>. Сценам, в которых господствует образ движения, композитор придавал чрезвычайно важное значение; так, более трех месяцев он сочинял и переделывал «рулетку» в опере «Игро к», создавая в день буквально по несколько тактов музыки; заново сочинил антракт – «бег

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> Сергей Прокофьев: Дневник. – Paris: SPRKFV, 2002. – Ч. 2: (1919-1933). – С. 20, 182, 189.

<sup>3</sup> Там же. – С. 182.

Алексея из игорного дома»<sup>1</sup>. Интереснейшим моментом прокофьевского творчества можно считать задачу передать музыке визуальную функцию: «Все эти четыре дня почти сплошь работал над “Игроком” и почти кончил переделку последней картины. Во всяком случае перешагнул через самое опасное место – через объятия Алексея с Полиной. В старой редакции оно было развито у меня в грандиозный половой акт, но ведь половой акт – самая не-сценичная вещь на свете! (...) Поэтому в новой редакции я сделал гораздо скромнее, сразу оборвав на высокой ноте – зато музыкально будет лучше; сценическое же впечатление – не то поцелуй, не то порыв нежности, – вообще заретушевано»<sup>2</sup>.

Творческие усилия композитора, перевоплощенного в свои персонажи, порождают музыку, которая, согласно их чаяниям, будучи сама формой движения, побудит чуткого исполнителя к движению столь же естественному, как естественно его дыхание, и поступит с ним так, как с Максаковой, заставив ее воскликнуть: «Сама музыка словно выталкивала меня вперед!»<sup>3</sup>.

Итак, современные знания о человеке еще раз показывают, что внешние формы движения и действия суть порождение внутренних образов, а это в очередной раз обращает внимание на необходимость воспитания внутренней природы артиста. Только «живое движение значений и смыслов» (Шпет) обеспечивает интерпретационную свободу в самовыражении певца-актера.

Наряду с духом искусства, не менее значима для артиста его плоть – язык сценической пластики, проецирующей наружу движения души персонажа. Обратимся к особенностям сценического движения и действованиа оперного исполнителя в состоянии перевоплощения.

---

Сергей Прокофьев : Дневник. – Ч. 2. – С. 614-619.

Там же. – С. 621.

Мария Петровна Максакова. – С. 94-95.

## ГЛАВА III

### СЦЕНИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРНОСТИ В ПЛАСТИЧЕСКОМ ОБЛИКЕ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА

#### **1. Выражение содержаний персонажного сознания в сценическом движении**

Известно высказывание Матильды Маркези, ученицы великого Гарсиа, что всякое искусство осуществляется лишь в условиях альянса технико-механических и эстетических возможностей художника, и если он не преуспел в первой области, то никогда не достигнет совершенства, будь он даже гением.

Гленн Д. Вильсон, подчеркивая важную роль различных форм сценического действия, упоминает поучительный опыт, полученный руководителем оперной школы маэстро Голдовским, увлекшимся при постановке оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра» внутренней жизнью персонажей: в ходе курса психоанализа были обнажены самые потаенные мотивы поведения и переживания персонажей; единственной проблемой оказалось то, что «вся эта драгоценная информация осталась накрепко запертой в сознании самих певцов, и публика на премьере пребывала в полном неведении относительно всех этих потрясающих художественных прозрений»<sup>1</sup>. Но сценическое искусство в том и состоит, чтобы эти мотивы певец-актер сделал очевидными для публики, в том числе и с помощью пластических средств. Иначе говоря – сумел перевести внутреннее действие во внешние формы.

Вдохновение – особое, владеющее артистом и одухотворяющее акт исполнительства психоэмоциональное состояние, требует предварительного строгого контроля в выборе средств – профессиональных приемов, умения наилучшим образом применить технический навык воздействия на материал искусства с целью со-

---

*Вильсон Гленн Д.* Психология артистической деятельности. – С. 122.

вершенной объективации образа. Но одних только знаний недостаточно для решения творческой задачи, надо еще «сообразить, понять и сотворить», – подразумевается действие активного фактора творчества, целесообразного воздействия на материю. Здесь Эврология<sup>1</sup> сближает сферы психологии и логики с психофизикой и физиологией. На данном этапе работы над ролью ведущими становятся специальные способности исполнителя, берущие начало во владении смежными видами искусства. «Вдохновение – порыв страстный неопределенных желаний, есть душевное состояние, доступное всем особенно в молодые годы; у артиста, правда, оно несколько специализируется, направляясь на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника»<sup>2</sup>, – эти слова Врубеля о назначении **ремесла** могли бы служить эпиграфом к данной главе.

Ремесло подразумевает ряд профессиональных приемов, служащих наиболее полному выражению основной идеи произведения, роли; оно никогда, особенно в оперном искусстве с его высочайшей эмоциональностью, не способно подменить собственно творчество, согретое вдохновением. Сценическое творчество можно рассматривать как **обдуманное вдохновение**. Обдуманность заключается в целесообразности и наибольшей смысловой выразительности профессиональных сценических приемов, следовании необходимости без излишества, которое достижимо при существовании исполнителя в логике персонажного характера.

Как это бывает в любой области человеческой деятельности, яркие индивидуальности часто имеют взаимоисключающие мнения. О непрерывной опосредованной связи музыки и жеста высказывались многие певцы, придающие значимость актерскому поведению в опере. М.П. Максакова подчеркивала, что задача оперного певца крайне осложнена тем, что «он должен не только в совершенстве владеть своим инструментом, т.е. голосом –

---

<sup>1</sup> *Энгельмейер П.К.* Эврология или всеобщая теория творчества // Сб: Вопросы теории и психологии творчества / Б.А. Лезин. – Вып.5. – Харьков, 1914.

<sup>2</sup> *Латшин И.И.* О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С. 221.

живым, капризным, в значительной степени зависящим от физического и психического состояния певца, – но и сложнейшей **техникой сценической игры, полностью диктуемой и ограничиваемой музыкой**. Здесь нельзя допустить ни одного жеста, не связанного, не подсказанного партитурой»<sup>1</sup>. Действительно, на сцене ничто не оставляется на волю случая; все семиотизировано, каждый жест осмыслен и эстетичен, оставаясь живым и непосредственным.

«Музыкой и голосом, при условии владения вокалом, можно выразить гораздо больше, чем любыми движениями, беготней», – противоречит И. Архипова.<sup>2</sup> Примирить мнения в золотой середине может напоминание о том, что над оперой властен закон **театральности**, предписывающей исполнителю сценичность высказывания, яркую визуализацию внутреннего содержания – проекцию в феноменальный мир своих состояний, отношений, переживаний. В представлении А.В. Денисова, таким образом, одна мысль обретает разные средства выражения; подобную транскрипцию – перевод музыкального языка на язык пластики он определяет понятием «конвенциональная семантика», усматривая ее проявление при взаимодействии музыкального текста с внетекстовыми рядами (хотя спектакль и отдельная роль могут быть рассматриваемы как особого рода метатекст).<sup>3</sup>

На оперной сцене правильно исполнять – значит петь не только голосом, но всеми средствами выражения, которыми обладает человек, – заметил с режиссерской точки зрения В. Фельзенштейн. По его мнению, на оперной сцене пение, как человеческое высказывание, включает и пластическое, и мимическое выражение. «Для того чтобы осуществить этот принцип в действительности, нужны, естественно, исполнители, которые с самого начала стремятся к слиянию на оперной сцене пения и выражения»<sup>4</sup>. **Выразительность внешнего действия** обращена прежде всего к зри-

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 135.

<sup>2</sup> Архипова И.К. Музы мои / П. Вайдман. – М. : Мол. гвардия, 1992. – С. 176.

<sup>3</sup> Денисов А.В. Музыкальный язык: структура и функции. – СПб. : Наука, 2003. – С. 98.

<sup>4</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 95.

телю и предназначена для трансляции исполнителем разнообразных сведений о персонаже. Присущая в жизни каждому пластика движений, цветовая палитра, внешность, манера поведения, являясь проекцией вовне психической жизни индивида, на сцене должна обретать выразительность и смысловую конкретность знака, не теряя при этом богатства стоящего за ним персонажного содержания. Между прочим, Леонардо да Винчи в трактате «*Della pittura*» рекомендовал внимательно изучать жесты глухонемых, которые выражают свои мысли движениями глаз, рук и всего тела.

В каждую эпоху возникает собственная концепция театральной пластики, что влияет на актерскую игру и стиль представления, диктует исполнителю поведенческий рисунок персонажа. Но каков бы ни был формальный образ действия персонажа, исполнитель должен помнить: действие без моральной причины не будет ни жизненным, ни естественным. Зритель с неизменным интересом следит за **поведением** героя. Поведение – внешне наблюдаемые физические поступки, действия и реакции исполнителя от лица персонажа на различные сюжетные ситуации и обстоятельства, при их адекватности и выразительности, дают возможность зрителю составить представление об особенностях героя как личности. Замысел поведенческого рисунка исполнителя должен быть направлен на визуализацию высказывания, комментариев персонажной речи или пантомимическую трансляцию внутренней речи. Любое сценическое высказывание предполагает использование в сценическом пространстве-времени всех уместных пластических элементов ради порождения и передачи образов и смыслов. Тщательная избирательность профессионального пластического «инструментария» связана с необходимостью артиста относительно публики быть понятым вполне. Справедливо замечание А. Иванова: «Чтобы выразить, надо знать (ч т о?) и уметь (к а к?)»<sup>1</sup>. Часто музыка указывает на скрытые, непознаваемые, недостаточно осознаваемые мотивы либо тщательно скрываемые подлинные чувства персонажа и обнаруживает их для слушателя. Тогда перед певцом-актером встает более сложная задача – сде-

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 109.

лать явной «тайную подкладку» персонажного характера более яркими средствами внешней выразительности, чем те, которыми он ее «скрывает» от слушателя-зрителя.

Исполнителю следует задуматься, какие действенные выразители обращены вовне, какие – в себя, какие могут быть отнесены к нейтральным. Это важно, так как связано с волевым посылом или сосредоточением энергий. Обычно поведенческая пластика – мимика, жест, перемещение – в жизни осуществляется бессознательно; наедине с собой человек жестикулирует крайне редко, если только обращается к воображаемому партнеру. Зато персонаж, выражая отношение, оценку по поводу тех или иных персон, ситуаций и обстоятельств, прибегает к значимо осознанной активной, информационно и эмоционально нагруженной мимике, жестикуляции, делая доступным содержание своей внутренней жизни.

Существуют некоторые базовые характеристики языка тела: средствами выражения приязни служат свободная «открытая» поза, распахнутые руки, улыбка, прямой взгляд, плавная жестикуляция; неприязнь выражается в соблюдении дистанции, в желании огородить личное пространство – «закрыться» руками, напряжении плеч, шеи и кистей рук, сдвинутых бровях, избегании взгляда. При установлении гармоничных отношений может возникнуть так называемое «отражение поз» – бессознательное копирование поведения собеседника. Для овладения им недостаточно обращения к специальной литературе, от исполнителя требуется наблюдательность и вдумчивое восприятие шедевров мировой живописи и ваяния.

## **2. Опыт взаимосвязи вокального и пластического исполнительского искусства**

В период зарождения оперного искусства вокальный образ выражался лишь через пение, исполнителю была присуща статичность. По мере того, как опера перенимала принципы театральной драмы, возникла психологическая потребность сценического



оформления содержания в действии, чтобы ярче выделить тот или иной персонажный характер. А.П. Иванов, хорошо знакомый с системой Ж. Далькроза, заметил, что в связи с дальнейшим развитием оперного искусства и усложнением музыкальной драматургии к исполнителям возникли новые требования: «в опере стал необходим поющий актер. (...) В отличие от драмы оперный артист оказался в полной зависимости от музыкальной драматургии спектакля. Эта зависимость и навела на мысль искать сценических решений путем анализа музыки оперного произведения»<sup>1</sup>. Жак Далькроз создал систему ритмического воспитания поющего актера, применив метод примитивной иллюстрации музыкальных ритмов сценическим движением. Позитивная сторона системы заключается в том, что благодаря ей раскрылась зависимость сценического поведения актера от музыкальных темпоритмов, появился особый язык театральной пластики.

Идею взаимосвязи вокального и пластического искусства развил Франсуа Дельсарт: за основу сценического поведения поющего актера взял четыре характеристики музыкальной драматургии: темпо-ритм, гармонию, нюансировку, тембровую окраску музыкальных регистров (высоких, средних, низких звучаний). На «шкале движений», созданной по этим характеристикам и в зависимости от них, обозначены три исходных положения: концентрика (холод), норма (нулевая точка), эксцентрика (палаящая жара); между крайними точками расположен весь диапазон движений.

Норма соответствует состоянию покоя, внешне выраженному в размеренном, ровном поведении. Его характеризует состояние безразличия, движение ровное, размеренно-неторопливое, лицо без всякого напряжения. Концентрика предполагает сосредоточенное состояние, которое выражается внешними признаками, такими как спокойная поза, собранность, углубленность взгляда, сложенные руки. Ее крайняя форма – угнетенность, выразители которой: согнутая спина, опущенная голова, «свернутая» фигура, застывшее выражение лица, глаза закрыты, губы сомкнуты, брови сдвинуты,

---

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 78.

лоб напряжен. По мере ослабления напряжения фигура постепенно разворачивается. По нижней шкале это: темп *largo*, гармония минорная, мрачная, нюанс – *pianissimo*, регистр – нижний, самые глухие обертоны. Эксцентрика соответствует поступкам и эмоциям, выходящим за рамки нормального состояния, и проявляется в преувеличенных формах, выражающих сильное возбуждение. Крайние степени эксцентрического состояния – радость, ликование, восторг, ужас, страх. Пластическое выражение эксцентрики: фигура развернута, раскинуты руки с разомкнутыми пальцами, широко расставлены ноги, расширены глаза, открыт рот, приподняты брови. По верхней шкале это: темп – *presto*, гармония – мажор, нюанс – *fortissimo*, регистр – высокий, самые яркие обертоны). На основании этих данных строится шкала движений согласно музыкальной партитуре, с учетом гармоний и нюансировки.

В гармонии мажорный лад соотносится с бодростью, минорный – с мечтательностью, грустью, тяжелым раздумьем. Между этими двумя полюсами выражены разные эмоциональные состояния, по признакам которых строится шкала соответствующих душевных и пластических движений. Поскольку эмоциональные состояния выражаются в музыке соответствующей силой звука, нюансировка представлена в диапазоне от *fortissimo* до *pianissimo*: от гнева, волнения (форсированный звук), до умиротворения. Между крайними точками располагаются промежуточные степени звукового напряжения *forte*, *mezzo-forte*, *mezzo-piano*, *piano*, наряду с динамическими оттенками *crescendo*, *diminuendo* и проч. с нулевой точкой в середине шкалы. Учитывается и тембровая окраска регистров музыкально-вокального диапазона, которые делятся на верхний, средний, нижний и которым соответствуют компоненты музыкальной драматургии, эмоции и настроения.<sup>1</sup>

Данная система до сих пор актуальна в западноевропейском оперном искусстве, поскольку позволяет осуществлять быстрый ввод гастрوليрующих певцов в спектакль, благодаря «интернациональности» такого языка движений и жестов.

---

<sup>1</sup> Система Далькроза изложена по материалам книги: Иванов А. О вокальном образе. – С. 78-82.

Современная западная психотехника актерского движения предполагает некую систему поз, мимики, жестов, названную А.Я. Бродецким «азбукой молчания»<sup>1</sup>. Если учесть, что она опирается на архетипический язык жестов и предполагает возможность диалога персонажей, исполнителя и аудитории, различных культур, то определенный набор из «азбуки» может быть заимствован в оперном спектакле и камерном вокальном жанре. Но злоупотребление этим набором оборачивается чужеродностью жеста, дурным, кочующим по операм, **штампом**, что чаще всего разрывает непосредственную связь исполнителя с музыкой.

Гленн Д. Вильсон, в прошлом певец, дает описание традиционно принятой на западе сценической «игры», подчеркивая ее исключительные проявления, и особые трудности актерской игры в опере: «Общеизвестно, что оперные певцы – никудышные актеры. Такой репутацией они отчасти обязаны тому факту, что иногда певцов отбирают исключительно по вокальным данным. 0 Нелли Мелбе говорили, что она знает всего два жеста: выражение страсти (вытянута одна рука) и выражение крайней страсти (распростерты обе руки). У другого итальянца была привычка всякий раз перед высокой нотой отталкивать героиню, с которой он пел в дуэте, чтобы выйти к рампе и проголосить эту ноту прямо в зал. Певцам приходится следить за движениями дирижера, и хотя это вполне успешно можно сделать «краем глаза», все равно в результате они выглядят довольно странно, а глаза кажутся «стеклянными».<sup>2</sup> По наблюдениям Вильсона, некоторые певцы вырабатывают жестовые аналоги голосовой динамики. Жесты одного типа «поддерживают» повышение тона: например, исполнитель производит энергичное «зачерпывание» ладонью снизу вверх или приподнимается на носки, чтобы взять высокие ноты. А поскольку во время спектакля певец прибегает к привычным жестам, то в результате неуместные движения исполнителя отвлекают публику от содержания оперы. Вильсон рекомендует согласовывать жесты со структурой музыки и в течение тех музыкальных фраз,

---

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности. – С. 14.

<sup>2</sup> Там же. – С. 130.

которые выражают чувства персонажей, обходиться выразительностью голоса и взгляда.<sup>1</sup>

Считается, что, освободившись от пространственной неуверенности, необходимости на ходу принимать решения о том, куда направиться и какое место занять на сцене, певец-актер получает возможность сосредоточиться на других аспектах игры – интонациях, выражении лица или более искреннем «вживании в роль». Он может уделить больше внимания музыке и голосу. Тщательная подготовка придает исполнителю уверенность в себе и облегчает запоминание роли. Устойчивые связи между местоположением на сцене, движениями, репликами и музыкой образуют последовательности, удобные для запоминания.<sup>2</sup> Наблюдая принципы пластического решения образа в западной театральной культуре, Гленн Д. Вильсон называет их «отрепетированной хореографией» и описывает следующим образом: «Основной принцип технической системы актерской игры состоит в том, чтобы (...) все движения, жесты и реплики персонажа выстроились бы в заранее спланированную и хорошо отрепетированную последовательность. Такая дисциплина раскрепощает исполнителя»<sup>3</sup>. При этом жест по лапидарности и образной нагруженности приближается к иероглифу, исполненному особого значения и подлежащему расшифровке; такой жест воспитывал у актеров своего театра Вс.Э. Мейерхольд, считая, что театр должен использовать лишь те движения, которые мгновенно могут быть расшифрованы зрителем, все остальное – излишне.

Оперная сцена испытала разные вольности Мейерхольда, – что ж, на то он и был «беззаконной кометой», чтобы бросаться в крайности: сначала режиссер исключил произвол личного темперамента в действии исполнителя и предписал каждое сценическое движение в оркестровой партитуре, буквально согласовывая пластику мелодии и тела. Такой параллелизм сводил любой сценический рисунок к иллюстрированию музыки. «Каждый эпизод, все

---

<sup>1</sup> Вильсон Гленн Д. Психология артистической деятельности. – С. 131-132.

<sup>2</sup> Там же. – С. 127.

<sup>3</sup> Пави П. Театральный словарь. – С. 99.

движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля точно predeterminedены музыкой, модификацией ее темпов, ее модуляциями, вообще, ее рисунком, – высказывался Вс. Мейерхольд по поводу сцены письма Татьяны в опере «Евгений Онегин». – В пантомиме ритм движения, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки, и только при достижении этой слитности ритма пантомима может считаться идеально выполненной на сцене».<sup>1</sup>

В постановке «Пиковой дамы» Мейерхольд стремился к осуществлению противоположного принципа – контрапунктическому слиянию сценический и музыкальной тканей. Конечно, такой прием окончательно высвобождал русскую, психологически тонкую оперу из объятий примитивной системы Далькроза, но мастер в своем стремлении «подчинить» музыку пришел к полному несовпадению сценического движения в любой его форме с музыкальным темпоритмом. Пренебрежение музыкальной драматургией, противостояние действенной и музыкальной партитур повлекло за собой переработку либретто, в результате чего опера утратила Елецкого, но взамен обрела новый персонаж – Счастливого Игрока.

На самом деле, взаимоотношение сценического движения и музыки может быть разным: строиться по принципу дополнения, обобщения или дробления периодов, не исключая элементы иллюстративного или контрапунктивного плана, оно может быть продиктовано реакцией на поступок персонажа или противоречить очевидному, намекая на некую тайную подоплеку, но при этом все совершаемое должно подчиняться смыслу, запечатленному композитором. Психологический жест не чужд выдающимся мастерам европейского оперного искусства, и некоторые режиссеры отнюдь не настаивают на детальной партитуре пластического рисунка роли, чему показатель – оперные постановки В. Фильзенштейна, Ф. Дзеффирелли, яркие режиссерские работы Б.А. Покровского, Ю.П. Любимова. Здесь следует учитывать и особенности артистического, спонтанного самосознания тех исполнителей, которые «сами себе система».

---

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 90-91.

Особые требования к исполнителю предъявила отечественная театральная, в том числе и оперная традиция. Проникнутая духом реалистического психологического искусства, востребованность которого была обусловлена бурно и самостийно развивавшейся поэзией и драмой с ее развернутым психологическим портретом, трагизмом мировосприятия и высокой внутриличностной конфликтностью, русская оперная сцена ждала от певца приемов, адекватно выражавших сложнейшие переживания героев, а не их формальной иллюстрации. Она и сформировала тип певца-актера.

Нередко драматические артисты преподавали уроки сценического мастерства певцам: с актерами Малого театра занимались Ф. Комиссаржевский, Н. Фигнер, А. Нежданова, Ф. Шаляпин. Последний своими учителями, с большинством которых был хорошо знаком, называл плеяду прославленных мастеров Петербургской и Московской сцен, М.Г. Савину, В.Н. Давыдова, К.А. Варламова, В.В. Стрельскую, М.Н. Ермолову, Г.Н. Федотову, Ф.П. Горева, А.П. Ленского, М.В. Дальского, особенно восторгаясь «архигениальнейшей» О.О. Садовской. У них Ф.И. Шаляпин получал практические уроки актерского искусства. У великой Савиной он подметил удивительное чувство целого и свойство одним появлением на сцене, единым жестом, мимолетным выражением лица, взглядом дать представление о характере всей роли. Он учился «стенографической» краткости и меткости сценического рисунка, экономии выразительных средств. В исполнительском почерке Ф.П. Горева искал он ярко выраженную характерность; в сферу его внимания вошли работы А.П. Ленского о необходимости реформы в оперном театре, его поиски в области пластики, грима, мимики, «игры глаз», уроки владения историческим костюмом, гримом преподавал ему М.В. Дальский.

В воспоминаниях о Л.В. Собинове в роли Самозванца (М. Мусоргский «Борис Годунов») есть строки, посвященные выразительности, «омузыкаленности» внешних проявлений персонажной натуры: «Это отнюдь не было прямолинейной формой музыкальности пластики, ограничивающейся синхронностью движения и звука. Это была подлинная свобода движений и жестов, рожденных духом и смыслом музыки, живущих в союзе с ней то на началах полной

согласованности, то “контрапунктируя” ей. (...) Жест пел, как “пели” позы, движения, поступь»<sup>1</sup>. Судя по множественным лаконичным пометкам Н.А. Обуховой в клавирах опер «Самсон и Далила» и «Аида», певица знала цену каждому жесту, движению, которые рождались так же естественно, как мелодия, и сливались с вокальной речью. В этой гармонии самовыражения рождалась естественная персонажная пластика, живое человеческое движение.

А. Иванов предупреждал, что сценический жест не следует смешивать с тем, что в быту называется жестикуляцией. «Это не просто размахивание руками (как делают некоторые неопытные ораторы или беспомощные актеры). В широком понимании жест есть всякое внешнее проявление чувств, которые отражаются не только в лице, но и в поступках, в действии. Взгляд, поворот головы, изменение позы, движение плеч, рук, пальцев и т.п. – все эти действия связаны с определенными настроениями и выражают их характер», – делился опытом певец, подчеркивая, что жест обязательно принадлежит персонажу и должен исходить из образного самочувствия – соответствовать характеру, темпераменту, эмоциональному состоянию изображаемого персонажа.<sup>2</sup>

З.Л. Соткилава рассказал, что в молодости очень много жестикулировал, но жест – положение рук связывал с ощущениями звукоизвлечения: «Я помню, что все время держал руки перед собой – так я хорошо чувствовал диафрагму, дыхание, – мне было очень комфортно! Да, немножко подыгрывал себе рукой, – признался певец, – но потом меня Покровский от этого отучил: он мне одну руку в буквальном смысле привязывал. К тому же, я сначала и не думал, что жест – продолжение слова, музыки и характера, яркая сценическая характеристика моих героев. Потом понял, что есть оправданные жесты, а есть неоправданные. Я думаю, что музыкальный образ рождает жест изнутри, и верный жест рождается от верного проживания. И сценическое поведение исполнителя в целом – порождение музыки»<sup>3</sup>. Безуслов-

<sup>1</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С. 47.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 109-110.

<sup>3</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

но, вся пластическая линия рисуется только исходя из музыки, – подтверждает Г.А. Писаренко, предупреждая, что должно избегать копирования музыки, как это принято в балете, но слушать ее подсказку, в характере движения исходя из характера музыки. «У разных героинь совершенно разная пластика должна быть: у крестьянки Микаэлы – застенчивая, простая, иногда угловатая линия движений; у Сюзанны – изящная и грациозная в соответствии с ее музыкальной тематикой и со стилем эпохи. Татьяна Ларина обладает совсем другими манерами двигаться, опять-таки исходя только из принадлежащей ей музыкальной характеристики. Пластика персонажа не придумывается! Она рождается внутри, по мере того, как ты все больше и больше чувствуешь эту музыку, осваиваешь материал, освобождаешься от зажатости и наконец приобретаешь нечто, свойственное только данному музыкальному образу»<sup>1</sup>.

Сценический жест должен быть экономным, и при всей свободе и органичности, воспитан не только чувством, но и мыслью. Излишняя жестикуляция обесценивает этот способ самовыражения, хотя, как специальный штрих, может стать **характерной** пластической принадлежностью персонажа. Через пластику певец способен передать характер, национальность, эпоху, – связать жесты, движения, общение с предметом, походку. И.П. Богачёва, делясь полученным в балетных танцах опытом пластического выражения характера, заметила по поводу роли Кармен, что ритм, безусловно, влияет на пластику, но главное в танце – передать состояние героини; тогда движение рождается прямо на сцене, экспромтом.<sup>2</sup> В этом высказывании певицы утверждается принцип психологичности танца и пластического движения в целом как одной из форм сценической жизни персонажа, которая дополняет характерный рисунок роли.

---

Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.



### 3. Типология и функции сценического жеста

В контексте данного исследования полезно составить современное представление о типологии и функциях сценического жеста. Господствующая до настоящего времени в опере классицистическая концепция утверждает **выразительно-информативную** функцию театрального жеста и рассматривает его как «выразительное средство и средство экстерииоризации внутреннего психического содержания (эмоции, реакции, значения), которое тело должно сообщить другому»<sup>1</sup>. К своему определению П. Пави присоединяет мнение Каюзака об **эстетико-психологическом** назначении жеста как внешнем движении лица и тела: «Экспрессивная природа жеста делает его исключительно пригодным для служения игре актера, у которого нет иных средств, кроме собственного тела, чтобы дать почувствовать различные состояния души, серию эквивалентов между чувствами и их пластической визуализацией»<sup>2</sup>; Энгель же рекомендует рассматривать жест двояко: как видимые знаки изменения внутренних проявлений души и как средства, указывающие на внутренние движения души.<sup>3</sup> Выделяются четыре типа жестов: иллюстративные (показ размеров), индикативные – (указание направления), эмфатические (самовыражение для коммуникации), аутичные (выражающие личные чувства не для коммуникации). Сцена оказывает предпочтение двум последним типам, хотя, как правило, происходит диффузия предназначений.

Пластический образ актера субъективного типа несет печать индивидуальности исполнителя и включает в себя врожденные жесты, которые эстетизируются в процессе работы над ролью. Актером-объективистом эстетический жест культивируется как элемент выражения персонажного характера, темперамента, мышления, поведения. Обычно персонаж владеет каким-либо одним характерным, «опознавательным» жестом, если тот счастливо

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 99.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

рождается в процессе работы над ролью, как следствие перевоплощения исполнителя. Об этом задумывалась М.П. Максакова: «В вокально-сценическом образе любой героини ничего не должно быть случайного, непродуманного. Все должно быть обусловлено эпохой, социально-бытовыми условиями, наконец, национальным характером данного действующего лица, его личными свойствами. Все должно принадлежать именно ему и никому другому. Поэтому очень важно тщательно смотреть за тем, чтобы ни одно движение, жест, произнесение слов, акцента не были перенесены из одной оперы в другую, не перешли по наследству от одной героини к другой»<sup>1</sup>. Рождение такого жеста и движения возможно лишь при самостоятельности персонажной личности, персонажной мысли, которая, заимствуя литературный образ В. Набокова, течет сквозь мысли исполнителя.<sup>2</sup>

Из драматургической ситуации, ментальности, стиля поведения персонажа, мотивации поведения, собственных опережающих представлений исходил В. Атлантов, когда работал над пластикой Отелло; его герою были присущи элементы ролевого поведения: в различных ситуациях он изменял осанку и походку Отелло в сценах с послами Венеции и Кипра, где представлял его значимость как завоевателя. С точки зрения певца, его герой «может закрыть лицо руками, но может и не закрывать лицо руками. Важно передать ощущение испуга и то, до какой степени он потерял обладание самим собой, потерял самого себя в этот момент. Это можно по-разному изобразить. Не важно, каков сам по себе этот жест, важно, насколько он выразительный, насколько он может показать это состояние. (...) Масса существует физических выражений состояния. Единственное, что на мой взгляд представляет сложность театральной игры, это то, что в опере отсутствует крупный план, например, как в кино. Поэтому и жесты, и сценический рисунок должны быть очень яркими, четкими, выпуклыми и заметными, но не чрезмерно»<sup>3</sup>. Последнее замечание чрезвычайно важно:

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 119.

<sup>2</sup> Набоков В. Любимая.

<sup>3</sup> Коткина И. Атлантов в Большом театре. – С. 228-229.

мельчить жест, привносить бытовую жестикуляцию, что является знаком либо актерской беспомощности, либо поверхностной работы над ролью, сцена категорически запрещает. Особенно опасны избыточные «пустые» или дублирующие слова жесты в операх на иностранном языке. Напротив, экононый и содержательно ясный жест обеспечивает четкость рисунка и имеет большую выразительность.

У персонажей неминуемо возникают их особенные жесты, от которых уйти в рисунке роли исполнитель в состоянии перевоплощения не сможет, – они все равно рождаются. «Просился жест, – я его делал. Старался уходить от штампов», – пояснил в беседе И.И. Петров.<sup>1</sup> В унисон звучит высказывание А.А. Эйзена: «Сейчас много постановщиков-режиссеров, которые *делают* твой жест, но ты сам внутренне чувствуешь, что не может твой персонаж *так* делать»<sup>2</sup>. Эту позицию разделяет Е.В. Образцова: «Специально я как-то даже никогда о жесте не думала... Но в роли Амнерис у меня руки так сами и тянулись, как на египетских барельефах, потому что я их словно видела перед собой, и естественное состояние рождало естественный жест. Марфа – это всегда молитвенно сложенные руки, она же староверка! Когда я Марину Мнишек пела, мне в этой роли хотелось поиграть всею. Властность в жесте Графини в “Пиковой даме” или мягкий, нежный жест Шарлоты в “Вертере” – все идет от нутра. В образе Шарлоты я шла от ощущения беспомощности: у нее были “плачущие” руки, “плачущая” фигура»<sup>3</sup>.

В аспекте экзистенциальной природы оперного исполнительства адекватным ей остается **психологический жест**, исходящий в исполнителе непосредственно из персонажного состояния, отношения, оценки, переживания персонажа и с выразительностью фрески естественно объективирующий их. Правильнее всего рассматривать сценический жест в качестве посредника между психическим и физическим миром.

---

<sup>1</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1996 г.

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзеном 14 октября 2005 г.

<sup>3</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

Посыл к жесту может быть заключен композитором в звуке и им продиктован певцу-актеру, дополняя, завершая, сопровождая вокальную или оркестровую интонацию; интонация бывает настолько выразительна, что вызывает в воображении видение жеста и его физическое предощущение. В свою очередь, интонация может родиться из ощущения жеста и заменить его. В таком случае можно говорить о феномене интонируемого жеста. Р. Штайнер, отдавал первенство языку жестов – жестикуляции души, оправдывая тем, что слова родились позже жестов, и именно в жесте живет человеческая сущность, именно жест, пусть неявленный, претворяется в речь, а не наоборот. Звук выражает «эссенцию» движения, мыслил Штайнер, и если бы выдыхаемый звук, принимающий в пространстве некое очертание, был на мгновение «заморожен», то можно было бы увидеть жест. Такие воздушные жесты использует эвритмия для того, чтобы сделать «видимыми» звуки. Актуальной для исполнителя представляется формула, известная еще со времен мистерий: человек, который исчезает в жесте, проявляет себя в слове и наоборот. **Психологический жест как внешнее действие в рамках установленной мизансцены является продолжением внутреннего, психологического действия и воплощением внутреннего образа действия, а также агентом смысла.**

Есть превосходные певцы, предпочитающие сценическую статуарность и крайнюю экономность жеста; им, как правило, присущ редкостный талант – они владеют **голосовым жестом**, который способен вызвать в воображении слушателей образ пластического жеста. Такой, например, была Н. Обухова. «Разве нужны были вокальному и сценическому дарованию Обуховой такие хилые, трусливые, вероломные союзницы, как жестикуляция и мимика? Кто видел, чтобы когда-нибудь Обухова прижала руку к сердцу? Бывало ли, чтобы высокая нота нарушила светлое спокойствие ее лица или нарушила форму ее красивого рта? – восклицала актриса С. Гиацинтова. – На концертной эстраде внешне Обухова была сдержанна до аскетизма. (...) Голосом Обухова могла сплясать тарантеллу, танец-вихрь, – она запомнила, как на Капри танцевали ее итальянские рыбаки и рыбачки. Голосом ри-

совала она портреты людей и делала зримой их внутреннюю жизнь»<sup>1</sup>.

Крайней противоположностью голосового жеста выступает «жест как творение», самостийное искусство плоти, претендующее на совмещение в себе и символа и символизируемого объекта. Он наименее востребован в опере и может быть лишь стилистическим приемом при постановке старинных оперных сочинений.

#### 4. Поза и мизансцена в контексте музыкально-сценического действия

Характерной чертой персонажа может быть **поза** при условии, что она эмоционально нагружена, а не декоративна. Смысл позы может вступать в противоречие со смыслом музыкального и драматургического текста, и тогда зритель догадывается о внутренних противоречиях персонажа, который не хочет вторжения в интимный мир переживаний; и наоборот, поза может сигнализировать о конкретной эмоции, при желании героя быть понятым. Поза сообщает о принадлежности персонажа к социальной среде, она может быть развязной, строгой, деликатной, величавой, угрожающей и иной, обнаруживая состояние, намерение, отношение персонажа.

**Мизансцена**, подобно жесту и позе, рассматривается как следствие внутренних состояний и побуждений персонажа, возникая при внутреннем и внешнем движении-действии и каждый раз служа удовлетворению смысловой необходимости. Исполнителю следует избегать беспредметных движений, совершаемых вольно или невольно, как «защитное» средство от стеснения, беспомощности самовыражения.

Мизансцена должна «читаться», цель движения – быть понятой, само движение – оправданным, а смысл его – постижим зрителем. По определению П. Пави, «исходно в мизансцене выражена классическая концепция театрального произведения как едино-

<sup>1</sup> Гиацинтова С.В. Незабываемое. // Надежда Андреевна Обухова. – 1970. – С. 164.

го гармоничного целого, которое не сводится к простой сумме материалов или сценических искусств, рассматривавшихся ранее как базисные составляющие спектакля, а является качественно новой единицей более высокого уровня. В мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства или просто любого знака единому гармоничному началу, унифицирующей идее»<sup>1</sup>. Бывает, что музыкальный материал навевает исполнительно образы движения, как это произошло с Г.В. Вишневской во время знакомства с клавиром оперы «Катерина Измайлова»: «В музыке Шостаковича столь ярко и зримо вырисовываются все персонажи, что, сидя за роялем и разучивая партию, я уже видела все мизансцены моей будущей роли», – делилась впечатлением певица.<sup>2</sup>

Требование, которое предъявляет певцу в отношении сценического поведения в мизансцене А. Иванов – «ж и т ь в т е м п е м у з ы к и. Именно ж и т ь, потому что всякое движение должно быть о п р а в д а н о и с о г р е т о в н у т р е н н и м п е р е ж и в а н и е м, а не являться беспредметным сценическими наигрышем»<sup>3</sup>. При этом мизансцены не могут быть фиксируемы со строгостью балетного рисунка, если только в этом не нуждается сам исполнитель в силу особенностей самосознания.

Обычно артистическая натура стремится к пространственному «дыханию», побуждаемая к этому вероятностной, вариативной природой персонажного сознания. У каждого исполнителя свой темперамент, врожденная психодинамика и телесная фактура, что определяет скорость, с какой он разворачивает в пространстве сцены рисунок роли. Подобная проблема возникла перед Н. Обуховой при подготовке роли Кармен: для нее были разработаны специальные мизансцены, избавлявшие ее от необходимости «летать вихрем», и, тем не менее, она была «подлинной Кармен, с кипучим темпераментом, гордая, свободолюбивая. Самое главное – она не выполняла автоматических заданий режиссера, нет,

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 179.

<sup>2</sup> Вишневская Г.П. Галина. – С. 392.

<sup>3</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 124-125.

она жила, жила полнокровной жизнью»<sup>1</sup>. Протестовала Обухова и против «легкомысленных» мизансцен в опере «Хованщина», остро чувствуя драматическую сторону роли Марфы, ее характер; она отстаивала мнение, что чем сильнее человеческий характер, который нужно воплотить в сценическом образе, тем меньше надо проявлять его в ненужных внешних движениях, тем спокойнее, сдержаннее должны быть тело и руки артиста; «все внимание, вся сила чувства должны быть направлены на эмоциональную передачу голосом правдивого внутреннего содержания образа»<sup>2</sup>. Однажды режиссер потребовал от нее формального исполнения: певица должна была с песней «Исходила младёшенька» ходить по сцене и в такт бросать цветы то направо, то налево. Обухова не могла идти против своих убеждений, избрав главным в искусстве простоту и искренность: «Моя Марфа не могла сентиментально разбрасывать цветочки в тот момент, когда сердце ее горит от любви и страдания»<sup>3</sup>.

Целесообразно привести в качестве иллюстрации работы певицы над мизансценами пометки, оставленные ею в клавире оперы «Царская невеста», – в интермеццо перед четвертой сценой второго действия сценический рисунок расписан Н.А. Обуховой буквально по тактам: «Стоя: оглядка; 2-е движение, вниз, стоя, спускается на ступени, замечает; отбег, 6 шагов, подбежала». Текст речитатива также сопровождается пометками о движениях и действиях, часто окрашенных чувством и отношением:

Разведала! Так вот гнездо голубки!...

*(Осматривается. Сиронией.)*

Посмотрим на красавицу твою.

*(Посмотрела вокруг, потом в окно. Ясно слова.)*

Да... недурна... румяна и бела,

И глазки с поволокой... Это Марфа?

Мне про нее другое говорили.

*(Спускается вниз. Вздыхнула.)*

---

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 141.

<sup>2</sup> Там же. – С. 266.

<sup>3</sup> Там же. – С. 266.

От сердца отлегло: разлюбит скоро  
Григорий эту девочку!  
*(Лезет опять. Смотрит в окно.)*  
Взгляну еще...  
*(В публику.)*  
А! *(В окно.)* Это кто? *(В публику.)* Их две!  
*(В окно.)* Кто это?..  
*(Отбегают. Поражена красотой Марфы.)*  
Вот, вот она, Любашина злодейка!  
*(Дыхание прерывается.)*  
Черноволосая, с собольей бровью!  
Ох, хороша! Не чудится ли мне?  
*(Влезла к окну.)*  
Не чудится. Какая красота!  
Глаза какие! Этой не разлюбит.<sup>1</sup>

Сидя у рояля с клавиром, Н.А. Обухова воображала себе мизансцены, в которых она была уже Любашей, и, живя ее жизнью, ее мыслями и чувствами, искала пластический образ, рисунок роли, продиктованный музыкой, что исключало штамп; многочисленные пометки в клавире, оставленные певицей на полях и между нотными линейками, запечатлели процесс работы над ролью. «Мне казалось, что тот внешний рисунок роли, который возник у меня в результате серьезной работы – самостоятельно и с режиссером, – наиболее полно помогал раскрытию внутреннего состояния Любаши, – этими словами певица доказывала приоритет духовной жизни героини, которая обретала свою сценическую плоть»<sup>2</sup>.

«Я не имею права выстраивать мизансцены, – придерживается мнения Е. Образцова, – для этого рядом со мной есть профессиональный режиссер, и я должна уважать его труд, хотя мне подробная “разводка” не нужна. Я помню, что мне нужно быть вот в этой части сцены, здесь мне надо встать под луч света, но *как* я приду к этому – мое дело, потому что движение диктует образ, а

---

<sup>1</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 254.

<sup>2</sup> Там же. – С. 90.



не режиссер! Никто мне не может этого диктовать, кроме моей героини, – рисунок каждый раз рождается новый от самочувствия и от ощущения пространства сцены»<sup>1</sup>. Этот внутренний закон в унисон поддерживает И.П. Богачёва, которой на сцене присуща спонтанность: «Обожаю экспромты, только при этом я не выхожу из рисунка роли, выполняю то, что предложил режиссер: здесь я должна к этому партнеру подойти, там – с ним действовать. Но если мизансцены диктует режиссер, то способ их выполнения, пластический рисунок – это дело мое»<sup>2</sup>. Обе певицы исходят из основной функции мизансцены – конкретизировать авторский текст, в том числе, персонажный характер и интерпретировать его посредством сценического действия, движения.

## 5. Сценические средства выражения персонажных эмоций

Действие обычно совершается как **реакция** на акции – внешние или внутренние побудители. Если в жизни это – элементарное действие на бессознательном уровне (выражение лица, движение руки, поза, изменение интонации и проч.), по которому можно судить о скрытых намерениях и даже недостаточно осознаваемых мотивах человеческих поступков, то сценическая реакция требует более тонкого, обдуманного выражения, хотя, как неоднократно подтверждали певцы, персонажное сознание реагирует самостоятельно, и сценическая реакция нередко оказывается неожиданной для самого исполнителя. Наиболее информативны в этом плане жесты, мимика и пантомимика: движения глаз, губ, головы человека, его пальцев, рук и туловища. Наблюдение за ними предоставляет оппоненту возможность судить о скрытых состояниях и переживаниях.

В обыденной жизни человек, как правило, контролирует свое поведение, пытаясь скрыть эмоции, но зачастую выдает себя на-

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

блюдательному взгляду, совершая некие характерные движения лица или тела. Знать некоторые закономерности в проявлении бессознательных реакций весьма важно исполнителю, ведь его задача прямо противоположна: нарочито утаивая переживания, сделать их для зрителя как можно более очевидными.

Оказывается, неискренние люди часто поживают плечами, невольно подносят руки к лицу, суетятся, беспокойно ведут себя, говорят медленнее, чем обычно или с большими паузами, а возможно и гораздо быстрее, отрывисто, сбивчиво. В числе невербальных признаков лжи наблюдаются пристальный, преувеличенно честный, неморгающий взгляд или, наоборот, усиленное моргание, бессмысленные движения головой и телом. Чем богаче язык тела, тем утонченнее человек скрывает обман, и задача артиста – раскрыть сложную игру своего героя.

З. Соткилава предупреждает исполнителей от неоправданной мимики, которая вызывает усмешку зрителей при виде певца, «хлопочущего лицом»; еще аккуратнее следует пользоваться взглядом: «Нередко, к примеру, в знаменитой “Блохе” или в арии Мефистофеля неумный певец начинает крутить глазами, – до смешного доходит. Ведь есть же примеры: можно как памятник стоять и скупыми средствами все выразить, как Шаляпин. Я со все большим чувством уважения отношусь к нему не только как вокалисту, но как к мыслителю на сцене»<sup>1</sup>.

Заложенную в природе сценического движения **эмоциональную экспрессию** недаром называют своеобразным «ядерным топливом» для интенсивной артистической деятельности, которое, замечает А.Л. Гройсман, преобразуется в энергию различных форм невербальной коммуникации, передаваемую зрителям в узнаваемых формах.<sup>2</sup> И.И. Петров ощущал, что при пении звучит все тело, и голос вовне направляется энергией, уверяя, что такова природа всех музыкантов, не только певцов, но и инструменталистов: певец называл, как пример, имена Гилельса, Флиера, Обориана. «И телом, и мыслью, и какой-то громадной физической силой

<sup>1</sup> Беседа с З.Л. Соткилава 2 февраля 2006 г.

<sup>2</sup> Гройсман Л. Предисловие // Вильсон Гленн Д. / Психология артистической деятельности. – С. 14.

ты должен являться, выносить себя в зал, – комментирует Е.В. Образцова. – И тогда публика тебе подчинится. А если певец выходит: “извините, мол, меня, что я вышел”, трудно будет слушателя завоевать»<sup>1</sup>.

«Внутреннее состояние может быть передано и едва заметным **взглядом**, и очень экспрессивно», – выделяет А. Иванов одно из выразительнейших средств сценической объективации внутренней жизни персонажа.<sup>2</sup> Интересно отметить, что, несмотря на дальность расстояния, зритель все равно всматривается в глаза актера, – его поведение инстинктивно направлено на то, чтобы «считать» знакомые сигналы, которые несет взгляд. Поэтому так важна непрерывность мыслительной и душевной активности певца-актера в условиях перевоплощения.

Взгляд – неотъемлемая часть театральной семиотической системы. Он осуществляет множество функций, прежде всего как источник информации, носитель чувств, смысла и психологической характеристики персонажа, он – посредник между партнерами в процессе высказывания текста. Направление движения взгляда указывает на цель и определяет дистанцию до конкретного или воображаемого объекта чувственного посыла; обмен взглядами выступает способом взаимодействия и взаимооценок персонажей – вражды, приязни или нейтралитета, во время которого взгляд регулирует процесс диалога, фиксирует внимание зрителя на смене партнеров. Обмен действующих лиц быстрыми взглядами заставляет настораживаться, предугадывая дальнейшее развитие событий, медленные взгляды, погруженные друг в друга означают безмолвный любовный разговор, одинокий медленный говорит о попытке заглянуть в душу другого, быстрый, мимолетный – незаметно получить впечатление от собеседника, и так далее. Наконец, взгляду подвластно пространство сцены, в котором он связывает воедино отдельно существующие предметы, и заполняет его энергиями, заставляет жить и вовлекать в себя многократно усиленную энергию взглядов зрителей.

---

<sup>1</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

<sup>2</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 109.

Судя по наблюдениям, существует множество устойчивых вариантов визуального контакта, которые полезно взять на вооружение актеру и режиссеру в работе над мизансценами и поведением персонажа: внимательно слушая, человек смотрит в глаза собеседнику; взглядом можно передать инициативу в разговоре; взгляд глаза в глаза – признак взаимной симпатии; пристальный взгляд в глаза мужчины – привилегия женщины; влюбленным присущ долгий и близкий взгляд глаза в глаза; долгий взгляд между двумя мужчинами или двумя женщинами может быть средством борьбы за лидерство; покорность или побежденность, скромность или нежелание общения выражается в уклонении от визуального контакта, как, впрочем, и кокетство.

Выразительность взгляда исполнителя, увязанная с музыкальным текстом, словом, сценической ситуацией может заставить зрителей видеть происходящее глазами персонажа и испытать эмпатию. Во взаимодействии с жестом и движением взгляд обретает в них свое продление или может остановить, существовать параллельно или оставаться безучастным к ним, создавая интересный смысловой контрапункт. «В моем клавире есть пометка: “поют глаза”», – писала М.П. Максакова. – Они, вероятно, действительно “пели”, так как меня часто спрашивали: “А вы в глаза ничего не капаете?” – такими они были лучистыми. Говорили даже, что “синие искры из них сверкали”»<sup>1</sup>. Это признак фокусирующего взгляда, который не только воспринимает мир, но и выходит в него; нефокусирующий взгляд отличается тусклым светом, «слепотой», направленностью «в себя». Если исключить взгляд из числа средств пластической выразительности артиста, то вся система расколется на отдельные бессвязные элементы.

Главная ценность сценического действования заключена в том, что оно является последствием персонажной мысли, выраженной во взгляде, направленном на внутренний (идея, образ) или внешний (предмет) объект. Актуальные по сей день, в силу психологической правды, слова Жака Далькроза цитирует П. Пави: «...мастерство телесных движений представляет лишь бесцельную вирту-

озность, если эти движения не выделены взглядом. Один и тот же жест может выражать десятки разных чувств в зависимости от того, как его освещает или окрашивает взгляд»<sup>1</sup>. Добавим, пластическая виртуозность обесценивается, если она является самоцелью и превосходит обязательное для артистического самовыражения чувство меры. Взгляд на театре называют **опорой тела**, движения и всего процесса сценического высказывания.

## 6. Выражение персонажного характера в гриме

Изобретенное человеком, по мере расширения его сознания, гримировальное искусство постепенно изменяло предназначению быть посредником в общении земных душ с богами и подчинилось человеческим нуждам: оно обрело новые свойства и средства для служения коммуникативным потребностям общества, постигло парадоксы все усложняющегося мышления, заимствуя у эпох, народностей, личностей приемы усугубления весомости информации о человеке. Постепенно грим полноправно вошел в систему театральных знаков, найдя с костюмом, светом, декорацией. Позволим себе маленький экскурс в историю театрального грима.

С XVI века в сценическом обиходе утверждается **косметический грим** – белила, румяна, помада, служащий «улучшению натуры»; его назначение – подчеркнуть выразительность лица, скрыть недостатки и одновременно сообщить ему театральность. Актеры пользуются им, чтобы привлечь внимание к глазам – «зеркалу души», и к губам – мимическому и разговорно-певческому центру. При том, что каждый исполнитель стремится приблизить свой сценический облик к идеалу бытующей в его времена красоты, складываются некоторые общие приемы моделирования лица, благо, расцвет живописи и скульптуры дает обильный материал для наблюдательного артиста: светлый тон увеличивает и делает выпуклым детали лица, темный – скрадывает и углубляет, резкий контур вокруг глаз уменьшает их, растушеванная линия – увели-

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 34.

чивает. Светлый тон мастики для губ визуально поднимает кончик носа, темный – опускает. Колеблющиеся тени и мягкое пламя свечей дополняет картину совершенства.

Введение в театре газового освещения было катастрофой: лица актеров в привычно выполненном гриме казались мертвенными. Понадобились новые технические приемы грима, изменилась его палитра. Следующий эволютивный этап был связан с изобретением электричества. К этому времени утвердились следующие функции грима: коррекция внешности и придание возрастных признаков; кодификация при помощи атрибутов амплуа; объективация социальной принадлежности, театрализация облика персонажа.

Стремление исполнителя к выразительности мимики по-прежнему побуждает его прибегать к гриму. Артист зачастую пользуется декоративным гримом, призванным улучшить природные данные – укрупнить черты лица, придать яркость, что в результате оборачивается стереотипной в опере фактурой неизбежных амплуа «красавицы», «любовника» или «злодея» и окончательно упраздняет индивидуальность персонажа.

Между тем, грим – не маска. «Искусство грима по своей природе сугубо индивидуально. Лицо данного актера, так же как его голос, творческий темперамент и все внешние данные, не похоже ни на какое другое, – предупреждал А. Иванов, рекомендуя изучать анатомическое строение лица и его выразительные возможности. – Он должен усиливать те или иные живые черты, чтобы зритель мог улавливать все переживания действующего героя, то есть видеть выразительную мимику. (...) Плохо загримированный актер с головой выдает всю сценическую условность, свойственную театру, становится фальшивым и неестественным (...) Иной артист кладет на лицо краски, как на чистое полотно. Между тем природные черты нужно приспособить к данному образу: лишнее убрать, сгладить, необходимое подчеркнуть»<sup>1</sup>.

А. Иванов был последователем традиций Ф. Шаляпина, в том числе и в гримировании, что делает естественным обращение к «первоисточнику». В Мариинском театре шла опера «Борис Году-

нов». Пел Шаляпин. В антракте в уборную к Фёдору Ивановичу зашел Скиталец с намерением рассмотреть поближе грим Годунова. Шаляпин-Борис встретил его добродушными шутками, но собеседник ловил себя на мысли, что свободно разговаривать не может, – на него смотрело исстрадавшееся лицо «несчастливого царя». Даже на близком расстоянии нельзя было поверить, что борода наклеена, морщины прорисованы. Такое же впечатление было и у партнеров по сцене. Шаляпин сказал, что «лепит» себя на каждом спектакле, а в воображении делает это ежеминутно.

Художнические шедевры на лице Шаляпина, существовавшие считанные часы спектакля, были буквально «извлекаемы из шкатулки с гримом». Две таких шкатулки с гримировальными принадлежностями Ф.И. Шаляпина автору довелось держать в руках; их подарил Дому-музею на Новинском бульваре в Москве сын певца, художник Борис Шаляпин. На мемориальном столике с зеркалом-трюмо лежат и другие нехитрые принадлежности – палочки гуммозы, тубы и коробочки с еще «живой» помадой, тенями «от Голливуда», пудреница с «рабочей» пуховкой, бумажная круглая коробочка с тонкими гримировальными палочками и вылезшей кисточкой – подводить контур. Все эти вещи участвовали в тайне изумительных перевоплощений, когда Фёдор Иванович, доверяя только своим пальцам, лепил цветными светотенями на лице «характер».

В изящном соломенном сундучке хранятся... носы. Их форма столь характерна, что нетрудно угадать, в каких ролях они служили Фёдору Ивановичу: красивый с горбинкой нос наверняка принадлежал Годунову, толстый и курносый – Фарлафу, нос «картошкой» – Варлааму, предлинный и сплюснутый на конце – Дону Базилио, хищный «орлиный» – Мефистофелю. На дне гастрольного кофра – зеленая шитая жемчугом шелковая феска и парики Бориса Годунова – черный волнистый, кудрявый с проседью и седой. Два парика Сальери – рыжие безжизненно повисшие пряди и парадные букли – наводят на мысль, что принцип «тайной подкладки» распространялся и на грим: после ухода Моцарта восторгавшийся его гением маэстро снимал благородную седину и в своем истинном облики готовил яд для «чаши дружбы».

С трепетом погружаются пальцы в «волну шелковых кудрей» Демона: крутые черные локоны тяжелого парика из конского волоса закреплены железными шпильками. Жаркий парик, усы, борода, накладные нос и подбородок, краски, – во всем этом Шаляпин пел, и как пел! Ощутимо предстает обратная сторона вдохновения – ремесло.

Выразительность театрального грима прежде всего обусловлена потребностью сообщить нечто важное, может быть, главное о персонаже; гримировальное искусство призвано придать лицу певца-актера, которое и без того несет огромное количество информации, особенные «читаемые» черты, помогающие наилучшим образом раскрыть характер персонажа, возможно, глубоко утаиваемую им суть. Чтобы преуспеть в этом искусстве, стоит обратиться к таким «лженаукам» как характерология и физиогномика, которые, тем не менее, обобщают бесценный многовековой эмпирический опыт соотношения скрытых черт личности, на деле явленных самой природой в чертах лица. Кто не знает о двоедушии людей с раздвоенным подбородком, скупости тонкогубых, добродушии круглолицых, жеманстве дам с ямочками на щеках, наивности круглоглазых и прочая. Искусственный облик, скрывающий либо разоблачающий стоящую за ним реальность, – грим как нельзя лучше показывает двойственность театрального бытия исполнителя, намекая, что в его теле обитает фантазм.

Исполнитель же, который, прибегая к гриму, преследует лишь цель скорректировать свою внешность в сценических условиях, обделяет зрителя в радости догадки, себя же – по крайней мере, в чувстве внутренней свободы и непринужденности самовыражения в роли, которую дарит обдуманно подобранная психологическая личина. Хотя, стоит обмолвиться, не каждая роль предполагает психологизацию грима: в контексте истории культур искусство сотворения облика подвластно времени, следовательно – изменчиво, и с его разъятых окраин взглядываются друг в друга бесстрастная гипсовая маска и остро излучающее переживания лицо.

Знаменитый итальянский певец Марио, по критикам о котором молодой Шаляпин составлял свои первые впечатления о сценическом искусстве, относил грим к «механизмам оперы», но не тер-



пел в нем излишеств, предпочитая естественную выразительность подвижного лица. Шаляпин также тяготел к «живому костюму», гримируя не только лицо, но и тело: сотворял и тощего Дона Базилио, и изможденного Дон-Кихота, прорисовывал мускульную пластику Варяжского Гостя и Олоферна, бликами и тенями лепил Мефистофеля и Демона, каждый раз находя неповторимые, «говорящие» о сущности персонажа, детали. Искусство **характерного грима** в его творчестве не обошло и благополучного театрального коня, которого певец на время спектакля «Дон-Кихот» широкими мазками краски превращал в костлявого Россинанта. Изумительное мастерство артиста основывалось прежде всего на совершенном знании собственного облика – головных выпуклостей и впадин, лицевых мышц и их динамики, а также – на умении панорамного внутреннего видения себя с любой точки окружающего пространства. Ко всему, Шаляпин владел почерпнутыми из книг знаниями об анатомии и физиологии, а также законами живописи и самыми разнообразными сведениями в областях характерологии, физиогномики, фактами мемуарной и художественной литературы. Эти сведения были необходимы ему при воссоздании облика исторических персонажей, требующих портретного – **пластического грима**.

Известно, что первым поразительное портретное сходство на сцене дал посредством грима великий актер Тальма. Шаляпин в этом искусстве был неподражаем. Гримировался он всегда сам. Позже трагик Остужев буквально выскажет шаляпинское кредо: «Рассчитывать на руку гримера – все равно что надеяться на то, будто вы можете выразить на моем лице волнующие меня чувства. Попробуйте!»<sup>1</sup>. Великому трагику Поссарту принадлежит высказывание, что актер должен гримироваться как художник, а не как профессор истории. Его опыт убедил Шаляпина, что внешний образ непременно должен гармонизировать с характером персонажа, выражать концепцию роли, даже если это противоречит «протокольной правде». На монете Годунов отчеканен без бороды, фактически – у него светлые волосы. Но изобразить его та-

<sup>1</sup> Львов Н.Л. О гриме. – М. : Сов. Россия, 1969. – С. 14-15.

ким для артиста значило ослабить впечатление от трагичности, изменить восточному колориту облика «татарина, зятя Малюты». Он дает образу определенной формы черную бородку, усы и смоляные кудри.

С течением времени Шаляпин пришел к необходимости эволюции грима на протяжении спектакля. Это было истинным откровением в роли Бориса Годунова: грим начал существовать не константно, а во временном развитии, – логично было бы определить его как **процессуальный**: фотографии запечатлели «ряд волшебных изменений» облика Годунова: постепенно, от картины к картине, на молодом хищном лице проступает истомленность, – обозначаются складки у губ, серебрятся виски; еще более усиливаются признаки душевного надлома, седина расплзается на бороду, волосы неприбраны, тяжелеют веки, лоб прорезали глубокие морщины, губы сложены в привычно-тягостную гримасу, чернеют провалы под глазами, седой всклокоченный парик, глубоко прорисовываемые страдальческие носогубные складки, напряженный, в морщинах, лоб, потемневшая кожа сообщают о разрушительных результатах душевных мук.

И все же, вышеупомянутые способы моделирования сценического облика персонажа связаны с воздействием на тело исполнителя снаружи. Между тем, стоит вспомнить эмпирически подтвержденное мнение Ф.И. Шаляпина, что «никакой грим не может помочь актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски – грим психологический. (...) Грима может и не быть, а соответствующее ему душевное движение все-таки будет при художественном, а не механическом исполнении роли»<sup>1</sup>. О природе феномена **психологического грима**, которым управляет воображение, оперирующее духовными красками, – стоит сказать особо. Преображение практически без грима происходит под воздействием самовнушения, в результате чего психика на самом глубинном своем уровне воздействует на тело. **Психофизический**

---

<sup>1</sup> Никулин Л. Фёдор Иванович Шаляпин // Годы нашей жизни : Воспоминания и портреты. – М. : Моск. рабочий, 1966. – С. 474.

**аппарат исполнителя подчиняется нуждам персонажного сознания.** В мировой актерской практике единичны примеры столь мощного действия воображения и самовнушения, что мыслеформа – голографическая маска персонажа, несущая приказ тканям организма, существенно деформировала внешность исполнителя роли. Под мыслеформой подразумевается созданный работой мысли образ, видимый внутренним зрением, ставший обликом персонажной личности в психике его создателя, познавшего эту сущность во всех ее проявлениях.

Полезна в практике перевоплощения работа с портретом будущего сценического персонажа, с фотографией или с зеркалом, в котором надо научиться видеть сквозь свое, согласно творческому замыслу, лицо персонажа и постепенно, день за днем, «примеиваться» к будущему образу. Метод изменения внешнего облика с помощью зеркала, неизменного ритуального атрибута, возвращает к древнему обряду наведения «образа» на человека. Он основан на внушении, в результате которого возникают видения, неотличимые от реальности. Известно: глаза видят то, что приказывает видеть мозг. Этот прием вошел в практику современного метода психоэнергосуггестии, он известен в практике драматических актеров, актуален и для певцов.

В числе методов, способствующих созданию психологического грима, следует упомянуть современный метод нейролингвистического программирования, который доказывает, что образы, созданные человеком, имеют власть над ним, корректируя процесс создания нового поведения. Ведь наука рассматривает человека в виде «биоэлектречного жидкого квазикристаллического многофазного образования» со свойством считывать информацию на уровне клетки. В результате воздействия артиста самовнушением, оформленным в мысли и слове, в том числе – тексте роли, образ (персонажное содержание) кодируется на уровне клеточной памяти. Благодаря новому знанию приоткрывается тайна бесподобного искусства психологического грима М. Чехова, который не сомневался: человек мыслит всем телом. «...Психика выражена во всем нашем теле, в наших руках, наших пальцах, наших глазах. Наше тело (...) становится другим, когда мы на сцене, потому

что на сцене оно превращается в концентрированную кристаллизованную психику»<sup>1</sup>.

Много заботился о внешнем облике своего героя Л.В. Собинов, изыскивая в самых разных источниках оправдание той или иной детали грима. В письме он сообщал Н.А. Будкевич, что Керзин отыскал для него исторически достоверное описание наружности Самозванца, и певец как бы примеривал на себя его наружность: «...волосы рыжеватые, глаза темно-голубые. Для меня вопрос в том только, как изображать Григория Отрепьева в первых двух картинах. По Пушкину он послушник, следовательно, очень молодой юноша, но по истории Григорий был из Галицких боярских детей, постригшийся рано в монахи, посвященный в диаконы, личный секретарь патриарха Иова. Так или иначе, следовательно, но без бородки и усов изображать его не приходится»<sup>2</sup>.

В беседе, коснувшись искусства грима, И.И. Петров подтвердил, что внешний облик персонажа имеет для него огромное значение, особенно – характерная деталь, и в связи с этим упомянул работу над ролью в опере Дж. Верди «Дон Карлос»: «Когда я готовил партию короля Филиппа, то долго искал парик: ёжистые, твердые волосы, такие же жесткие, как и твердый, свирепый нрав короля. Я был очень красив: волосы с сединой; и этот красивый вид только усугублял трагедию»<sup>3</sup>. «Я всегда сама делаю грим, – рассказала Е.В. Образцова. – Мне нужно сделать или властный, или страстный, или, наоборот, очень нежный характер. Вдруг – от излома бровей я начинаю развивать образ Кармен, что-то “убийственное”; или, несмотря на мощный характер Марфы в “Хованщине”, делаю ей мягкие черты, потому что она – любящее существо, любящее до конца, и ради любви идет в огонь. К тому же, я обязательно должна соответствовать эпохе»<sup>4</sup>. Г.А. Писаренко добавляет важнейшую реплику: «Гримируюсь перед спектаклем,

---

<sup>1</sup> Михаил Александрович Чехов : Литературное наследие : в 2 т. – Т. 2 : Об искусстве актера / И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. – М. : Искусство, 1986. – С. 155.

<sup>2</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С 46.

<sup>3</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 2000 г.

<sup>4</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

с каждым новым штрихом я вижу, чувствую, что вхожу, да-да-да-да! я вхожу в эти двери, ведущие в другую жизнь!»<sup>1</sup>. Это высказывание подтверждает важность отношения к гриму как фактору перевоплощения.

Необходимо также упомянуть об особенностях **фантастического грима**, который создает облик неземного существа из известных элементов, руководствуясь не столько задачей поразить воображение зрителя, сколько добиваясь наибольшей внешней выразительности, рассказывающей о скрытых качествах и свойствах неведомого существа.

Каково бы ни было предназначение грима, оперная сцена требует от исполнителя укрупненных форм пластического выражения персонажного облика, в котором художник не прописывает мелкие детали, противоречащие широкому дыханию линий и засоряющие ясность воплощаемой идеи.

## 7. Признаки персонажного характера в сценическом костюме

В согласии с театральной эстетикой, сценическая красота присутствует даже в отрепьях нищего. Костюм должны быть живописным, соответствовать эпохе и стране, положению в системе персонажных отношений, нести на себе биографические элементы героя и непременно – признаки его характера. Это стало неизменной профессиональной заботой многих русских певцов-актеров.

Н.А. Будкевич подробно описала, с каким вниманием относился Л.В. Собинов к каждой детали **костюма**: «Прежде чем начать лепить сценический образ, Собинов долго вынашивал его, искал наиболее верные внешние приметы в костюме (вплоть до самых мельчайших деталей, таких как цвет, размер, фактура пуговиц на манжетах, рисунок кружева на жабо, форма перчаток и т.п.), в париках, особенно в гриме, в подборе тростей, шляп,

---

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

шпаг, шарфов, платков и прочих предметов реквизита. Он не жалел времени на посещение музеев, библиотек, антикварных и букинистических магазинов, (...) все это – в надежде натолкнуться в счастливую находку, которая дала бы ему ключ к постижению характера, навыков, склонностей, вкусов изображаемого персонажа, эпохи, страны, среды, его окружавшей, костюмов и церемониальных обрядов. Результат этой огромной работы, предвещающей воплощение сценического образа, никогда не отрываемой от характера и духа музыки оперы, (...) был тот, что сценическая и музыкальная стороны партии, роли у Собинова представляли органически синтезированными, при неизменном, однако, примате музыкального начала»<sup>1</sup>. Избирательное внимание певца везде искало детали будущих образов; готовясь спеть партию Ромео, Собинов, находившийся в Милане, получал впечатления от боковых фигур памятника Леонардо да Винчи, от картины Ренальдини, на которой приглянулся ему костюм и фигура персонажа, от венецианской материи и рисунков в старинной книге итальянских костюмов XIV, XV веков.

Н.А. Обухова вспоминала, как в костюме Весны появлялась она в прологе оперы «Снегурочка»: «На мне был бледно-оранжевый тюлевый хитон, расшитый блестками, усеянный мелкими цветами. Пышные золотистые волосы спадали на плечи и спину; их венчал венок из бледно-розовой павилики; завязанный сзади широкой лентой; на ногах – серебристые сандалии; в руках – охапка весенних цветов. Я медленно и плавно спускалась с горки и разбрасывала вокруг себя цветы»<sup>2</sup>. Певица задолго до премьеры представляла себе внешний облик каждой своей героини и не утверждала эскиз костюма, если он не соответствовал ее представлению. К примеру, она видела себя Марфой-раскольницей в «простом холщовом темно-синем сарафане, в белой холщовой рубашке, с белым или черным платком на голове» и не соглашалась на темно-лиловый бархатный сарафан и парчовый плат.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С. 45-46.

<sup>2</sup> Надежда Андреевна Обухова. – С. 81.

<sup>3</sup> Там же. – С. 232.

О работе над костюмом Германа рассказал Вл.И. Пьявко, раскрыв мотивацию покроя воротничка – важной для самого исполнителя психологической детали, от которой пришло персонажное самочувствие: его герой беден, не ровня блестящим щеголям и офицерам, которые его окружают. «И он шкурой чувствует, что лишний в этом обществе, что он чужой, у него нет друзей. *Как я должен* вести себя в этой ситуации? Или ненавидеть их всех, или хотя бы сделать вид, что я их ненавижу, тоже презираю и к себе не подпускаю. Как передать это чисто внешне – я же выхожу молча?» Певец попросил художницу сделать у костюма жесткий высокий стоячий воротник таким образом, чтобы не дать не то чтобы опустить, а даже наклонить голову. «Эта деталь костюма словно вытянула меня в струну, – удовлетворенно прокомментировал Вл. Пьявко, – и я на всех мог смотреть только свысока»<sup>1</sup>.

«Для меня безумно важен костюм в опере! – воскликнула в ответ на вопрос о сценическом костюме Е.В. Образцова. – Если мне дадут какой-то, я могу просто не ощутить себя героиней. Если я пою музыку XVI века, я должна соответствовать эпохе. Цвет тоже очень важен: у Марины Мнишек платье желтовато-сиреневое, а вот Графиня – она, конечно, черная, черная и еще бордовая...»<sup>2</sup>.

Если исполнитель в воплощении облика своего героя исходит из характера, то режиссеру свойственно подчинять костюмное решение общей концепции спектакля или доминирующей идее. Решая задачу психологизации костюма в процессе работы над оперой «Снегурочка» в качестве режиссера-постановщика, автор книги задумала воплотить в костюмах идею двойственной природы каждого персонажа с точки зрения эволюции души. Так, под верхним облачением, выполненным из полупрозрачной ткани, предполагалась одежда яркого цвета, характеризующего принадлежность того или иного героя к стихиям: огненная «душа» Ярилы – алая ткань проступала в костюмах Купавы, Мизгиря; серебристо-

<sup>1</sup> Пьявко В. Тенор : В. Пьявко : Из хроники прожитых жизней. – М. : Изд. Фонда И. Архиповой, 2002. – С. 434.

<sup>2</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

синим было одеяние Мороза. Голубовато-серебряное боди искрилось на Снегурочке под прозрачным с белыми узорами вуалем и рассказывало о ее внутренней природе, пока не произошло ее перерождение: тогда холодные цвета уступили место нежным красками утренней зари. Для костюма Леля была специально найдена ткань с переливами красного, зеленого и голубого оттенков, указывая на его посредническую роль между Ярилой, Весной и Снегурочкой. Безнадёжно серо-коричневая основа костюма Бобыля и Бобылихи сообщала о скудости натуры, несмотря на нечаянный недостаток, а золотая основа одежд царя Берендея, сообщавшая его натуре внутреннюю неподатливость металла, должна была рассказать о государственном долге вопреки мягко стелящимся полупрозрачным белоснежным складкам рубахи и мантии.

Безусловно, костюм рассказывает о времени и стране, к которым принадлежит персонаж, подчеркивая это с помощью элементов того или иного национального стиля, а фантастическое пространство-время позволяет создателям спектакля дать волю воображению. Но исторически грамотная работа над театральным костюмом всегда должна иметь своей «тайной подкладкой» стремление передать публике зашифрованные в цвете, покрое, деталях костюма характер, эмоциональность, само существо персонажа.

## **8. Сценическое движение как форма проявления персонажного характера**

Грим и костюм, наряду с жестом, мизансценой, взглядом, позой и **движением** можно рассматривать как невысказанное слово, внешнюю форму чувства или мысли. Здесь невозможно не привести рассуждения М. Чехова о двух природах человека, одна из которых управляет другой. «Когда мы приступаем к чисто физическим упражнениям, мы постепенно переходим в область, где обретаются наши эмоции. Постепенно окажется, что наше тело является не чем иным, как воплощением нашей психики. Эта психика выражена во всем нашем теле, в наших руках, наших пальцах, наших глазах (...) Наше тело, таким образом, становится ча-



стью нашей психики (...) когда мы на сцене...»<sup>1</sup>. Актер призывал к воспитанию нового понимания движения, обращая внимание на особые, присущие ему характеристики: смыслообразующее качество жеста, музыкальность, способность излучать и отдавать свою силу и насыщенность, образовывать в пространстве ритмические рисунки и формы.<sup>2</sup>

Пространственно переживаемое исполнителем движение в его смысловой и образной полноте исключает «случайность и произвол» его применения. Недаром Вс. Мейерхольд призывал актеров учиться жесту, движению, пластике у балетмейстера, а не у актера бытового театра; его совету последовали М. Максакова, И. Ершов, В. Барсова. Воистину, тело балерины в совершенстве воплощает принцип М. Чехова – тела как кристаллизованной психики, так же как и принцип Ф. Шаляпина, который мыслил каждый жест как движение души.

Надежды на новое понимание движения, высказанные А.Ивановым, созвучны с высказываниями В. Фельзенштейна: движения актера могут не совпадать ритмически с музыкальными акцентами, – возражал певец против системы Далькроза, оперных экспериментов Мейерхольда. «...если новое движение будет произведено одновременно с музыкальным акцентом следующего такта или несколько позднее, то оно создаст простую иллюстрацию музыки: получится впечатление, что музыка автоматически двинула актера». Иванов высказывал в адрес поющего актера пожелание несколько опережать своим поведением музыкальное движение, потому что «таким приемом он создает впечатление, что музыка ему подчинена и возникает как бы от его сценических намерений, а не наоборот. Это очень тонкое искусство, и оно возможно лишь при идеальном знании всего музыкального материала»<sup>2</sup>.

В. Барсова писала о том, что беседы с К.С. Станиславским открыли ей много нового во взаимоотношениях музыки и движения: «движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как

<sup>1</sup> Михаил Александрович Чехов. – С. 155.

<sup>2</sup> Там же. – С. 123.

<sup>3</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 120.

нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы (...) У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и пр. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой», – наставлял певицу режиссер.<sup>1</sup> С тех пор Барсова подчиняла тело законам построения мелодии и ритма, приведя, например, к соответствию рулады Розины с ее легкими шагами, изящными жестами и освободившись от своей естественной походки. Исходя из пластического образа музыки В. Барсова почувствовала, какими пластичными, округлыми, «внематериальными» должны быть движения Волховы и нашла прием – плывущую танцевальную поступь, характерную для восточных женских танцев; А. Нежданова тщательно отрабатывала движения, характерные для простой русской девушки, готовясь петь Любашу; М. Максакова создала «змеиную» походку Амнерис; А. Иванов обрел утяжеленную походку боярина Грязного, которая выражала его физическую силу.

Постигая психологизм музыки, вызывающей к бытию движение как собственное осуществление в еще одной, помимо певческой, форме, Л. Собинов по-новому воплотил образ Самозванца: «Это отнюдь не было прямолинейной формой музыкальности пластики, ограничивающейся синхронностью движения и звука. Это была подлинная свобода движений и жестов, рожденных духом и смыслом музыки, живущих в союзе с ней то на началах полной согласованности, (...) Жест пел, как “пели” позы, движения, поступь»<sup>2</sup>. От музыки и от образа, по ее собственным словам, исходит в пластическом решении роли Е. Образцова: «Во всяком случае, это они мне диктуют – мои девочки. От их характеров – через музыку – все идет. У меня вообще не было ни одного спектакля одинакового. Все разные всегда, потому что исполнение зависит от состояния моей души, от партнеров, которые со мной играют, от оркестра, от дирижера, который дает темпы, – от всего вместе»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Поляновский Г. Барсова. – С. 83.

<sup>2</sup> Леонид Витальевич Собинов. – С. 47.

<sup>3</sup> Беседа с Е.В. Образцовой 5 августа 2005 г.

Об основных приемах работы над пластическим образом персонажа не скажет никто лучше мастеров оперной сцены. Заповедь А. Иванова молодым певцам актуальна сегодня, когда оперный театр все чаще возвращается к «концерту в костюмах», и забывает недавние великие уроки: «Культивировать внешние пластические движения, вырабатывать сценическую технику, подчинять своей воле каждый жест – такова задача всякого актера, стремящегося свободно, ярко и выразительно создавать разнохарактерные образы, то есть овладевать способностью перевоплощения. На сцене ничто не должно быть случайным, лишним, ненужным. Каждое движение должно отражать актерские намерения, быть “в образе”. Когда перевоплощаешься (...), то и походка, и мимика, и жесты – все должно соответствовать именно этому характеру. Приходится “отречься” от привычных житейских движений»<sup>1</sup>. «Музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, прическа, это походка, пластика тела, жест, – напоминает новому поколению певцов Г.П. Вишневская. – Владея всем этим, я могу прочувствованный мною и увиденный моим внутренним зрением музыкальный образ воплотить в зрительную сценическую форму и передать публике в зал»<sup>2</sup>.

Внешнее выражение образного содержания оперной роли, подготовленное исподволь в процессе работы над произведением, оформляется пластически непосредственно в акте исполнения, которому не претит известная доля импровизационного поведения. Нельзя заучить и отрепетировать перед зеркалом эффектный жест, – он может вступить в противоречие с живой, рождающейся «здесь и сейчас» интонацией и оказаться фальшивым. Природа образной пластики экзистенциальна: **непосредственное переживание, эмоциональный посыл выражают себя в психологическом жесте наиболее правдиво тогда, когда чувственно-мыслительная природа слитно-едина с физиологической, призванной воплощать образы действий-движений и**

---

<sup>1</sup> Иванов А. О вокальном образе. – С. 117.

<sup>2</sup> Вишневская Г.П. Галина. – С. 284.

**обеспечивать гармоничную, соразмерную содержанию форму, которую диктует «внутренний человек».** Не будет преувеличением сказать, что пластический психологизированный рисунок роли актера предстает на сцене как **образ тела**, и немалое участие в акте ваяния принадлежит музыке.

Особым родом сценического движения в опере предстает **танец**. Специфика преподавания танца студентам-вокалистам заключается в соединении танца как такового с пением, – можно успешно заниматься в отдельности тем и другим, но в сценическом действии не уметь использовать навыки, которые приобретены в балетном классе. В опере пантомимический язык особенно важно освоить, – ведь зачастую исполнители, закончив вокальный эпизод, не знают, чем занять себя на фоне оркестровых интерлюдий. Замечено, что во время пения жест артист более или менее органичен, но вот голос отзвучал, – и вдруг начинают мешать руки, возникает зажатость и, как следствие, теряется персонажное самочувствие, утрачивается характерность поведения. Чтобы сценическое состояние не прерывалось, требуются элементарные знания этикета той эпохи, в которую погружен спектакль.

Общение рук в танце и пантомиме может составлять целый разговор. Есть жесты, откровенно указывающие как на благосклонность, так и на неприязнь в отношениях. Столь же многозначен язык светских, придворных поклонов, – их рисунок, предназначение, смысл.

Вокалист о своей физической пластичности должен заботиться так же, как о пластичности голоса, – ведь владение телом помогает выразить внутреннюю жизнь персонажа. Для этого нужно быть **внутренне** подвижным.

Как правило, студенты успешно осваивают и полонез, и вальс в учебном процессе, но сомкнуть танец со сценическими обстоятельствами спектакля не могут, – вдруг молодые, как правило, с хорошими фигурами, певцы становятся неуклюжими и беспомощными в родной – музыкально-игровой стихии. Это значит, что исполнитель не может себя соизмерить со сценическим пространством и партнером, и оттого, что пространство психологически чужеродно ему, исходит неумение почувствовать себя и партнера скульптурно, объемно, ощутить атмосферу общения. Исполните-

лю необходимо разъяснять содержательность танца, проникнутой концепцией спектакля, рожденного из его атмосферы, организованной системой персонажных отношений.

Предполагаемые обстоятельства каждый раз диктуют задачу балетмейстеру. Например, при постановке сцены бала в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» надо представлять себе подоплеку раздражения Ленского, которое привело к эмоциональному взрыву, – ведь этикет бала вопиющим образом нарушен Онегиным. Дело в том, что дама являлась на бал обязательно с кавалером, танцы были расписаны заранее – кавалеры указаны в особой бальной книжечке, и нельзя было, приглашая даму, оспаривать право другого на танец. Равно и дама нарушала этикет, если, обещав все танцы одному партнеру, вдруг склонялась к иному выбору. Это была обоюдно компрометирующая ситуация. Так что Ленский справедливо негодует, когда Ольга нарушает свое обещание, поддавшись на демонстративные ухаживания Онегина. Если это знать, обнажается «дело чести» – истинная подоплека ссоры, которую слишком хорошо знали Пушкин и Чайковский, но которая неведома нелюбопытным сегодняшним певцам.

Танец – это менее всего техничное выполнение обязанностей, в нем присутствует интенсивное общение, поэтому внутренняя наполненность танца возникает с самого начала, происходя от музыкального материала, от характеров и самочувствия танцующих. Танец выступает в союзе с предметами «актерское мастерство» и «сценическое движение», впитывая в себя игру и характерность. Есть в артистическом багаже выражение: «другая спина»; оно означает обретение исполнителем самочувствия персонажа. Это актуально и для танца. Задача балетмейстера – не только выправить походку, часто – сутулость, вялость фигуры, «разжать» шею, руки, плечи, но и буквально «создать» спину; это значит – ввести студента в образное состояние. Кроме этого, конкретные знания определенных танцев разных эпох развивают у вокалистов актерские возможности, потому что стилевые особенности, умение носить костюм определенной эпохи – всё будет работать на создание пластического образа, на выражение персонажного характера через определенные выразительные жесты и позы.

Важно, чтобы пластическое решение образа в танце носило актерскую нагрузку, и общий рисунок танца складывался в сюжет, а не вырождался в чисто эстетическое зрелище. Ведь танец изначально существует как эмоционально окрашенный рассказ – монолог или действенное общение – диалог. И это действие может быть драмой, комедией, трагедией, со своим конфликтом, сложными взаимоотношениями. По сути, танец – это внутренняя речь, это способ выражения внутреннего мира человека. Не часто, например, задумываются артисты, танцуя, насколько тонко можно взглядом сделать явными отношения между героями сюжета, позволить публике догадаться о них.

Принцип драматизации распространяется на танец, пантомиму, пластическое решение эпизодов в контексте оперы как музыкального спектакля. Между тем, бытовые и сценические жесты в танце очень различимы. Бытовой жест может быть допущен лишь на правах особой краски, стать признаком жанра; но, как правило, романтический строй опер требует эстетизированного жеста. Как сказал великий танцовщик Игорь Моисеев, если девушка встала на пуанты или приподнялась на полупальцы, значит, она уже в ином, романтическом пространстве, в надземном мире.

Часто певцу приходится **работать с предметом**, и в этом, как во всем, необходим навык. Во времена, воспроизведенные в сюжетах классических опер, среди дам в танце и помимо одного успешно практиковался язык веера. Имело значение, каким образом дама обмахивается, как складывает, в какой руке держит, какой его части касается пальчиками, прикладывает к ушку, щечке, губкам, хмурится ли при этом или прикрывает лицо до самых глаз... В сцене бала XIX века веер – всегда непременный аксессуар туалета и при этом необходимый предмет общения, он как бы служит продолжением руки, и если тронуть за плечо кавалера рукой считается недозволенным, веер делает это за даму. Игра с веером зачастую призвана выдать истинное душевное состояние героини, тщательно ею скрываемое от окружающих. А платок? С XVI века платок в руках у дамы становится столь же говорящей о настроении и намерениях деталью, что и веер.

Особо среди предметов стоит выделить перчатку – лайковую наследницу тяжелой рыцарской кованой десницы. Как и в средние века, перчатка осталась инструментом исполнения ритуала вызова на дуэль: если перчатка бросалась к ногам, то, значит, биться предстояло «до первой крови», если – в лицо, то «до смертельного исхода». Имеет значение темпоритм, в котором оскорбленный снимает перчатку. Предположим, Ленский снимает перчатку медленно, потому что не решил еще для себя: «не разойтись ли полюбовно»; возможен и другой прием, исполненный большей театральности: нарочито медленно, вызываясь стягивать перчатку поочередно с каждого пальца на каждую музыкальную фразу, внутренне подготавливая сцену к эмоциональному взрыву. Можно было бы и сдернуть ее, и разорвать в сердцах, и вывернуть ее наизнанку, символически обнажая интригу Онегина, но нельзя производить все эти действия «никак», без психологического груза, вне музыкального контекста или вовсе не обращать внимания на такую «играющую» деталь.

Чтобы танцевать правильно, надо проникаться духом того времени, в котором родился танец как отражение способа существования, читать романы, поэзию, погружаться в живопись той эпохи. Исполнителю очень важно ощутить и научиться воспроизводить в жесте, позе, действии тот внутренний ритм жизни, пластичность времени, которое породило данный танец и суметь перенести это ощущение на сцену в форме движения-высказывания. Это дает знания и развивает чувство исторической разности стилей, самого духа эпох, запечатленных в ритмизованной пластике танца.

В профессии певца-актера не бывает легкого результата. Старые мастера говорили, что талант это труд, помноженный на труд, и только из него может родиться покоряющий своей выразительностью «аккорд движений». Но не меньше усилий требуется, чтобы работать с самым прихотливым «материалом» творчества – вокальной речью, посредством которой выражает себя на оперной сцене персонажное сознание. Искусству самовыражения преобразованного певца-актера в интонации посвящена Четвертая часть книги.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

### ВЫРАЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПЕРСОНАЖНОГО СОЗНАНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

#### ГЛАВА I

#### ФАКТОРЫ МОДАЛЬНОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

##### 1. Обусловленность модальности вокальной интонации свойствами исполнительского сознания

«Нельзя актеру дважды сыграть одинаково одну и ту же роль, ибо материал его творчества – быстротекущая река жизни, – так обновил античную формулу театральный деятель Серебряного века Ф. Степун. – Материал актера – актер-человек, человек – как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь вливающих в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации»<sup>1</sup>. Поток творящего сознания певца-актера ежесекундно и неповторимо разнообразится поступающими из внешнего мира и внутреннего – психической сферы – информационными паттернами; они вызывают рефлексии исполнителя, которые находят внешнее выражение, среди прочих средств коммуникации, в певческой **интонации**. Критик Ю. Беляев писал о Ф. Шаляпине, что постоянно его творчество находилось в прямой зависимости от происходящих на сцене, в партере, в оркестре и даже в публике движений жизни, которые подсказывали ему новые детали и штрихи исполнения.<sup>2</sup> Та-

---

<sup>1</sup> *Степун Ф.А.* Природа актерской души // Из истории советской науки о театре : 20-е годы / С.В. Стахорский. – М. : ГИТИС, 1988. – С. 73.

<sup>2</sup> Цит. по: Налчаджян А. Личность, психическая адаптация и творчество. – Ереван : Луйс, 1980. – С. 207-208.



кая особенность указывает на импрессионистическое начало в исполнительском почерке.

Творящее сознание певца-актера представляется как живой, пересоздающий себя особый **текст**, бесконечно меняющееся содержание которого объективируется в интонации, неповторимо модулируя ее. Модальность – субъективное качество. С. Фельзенштейн, ссылаясь на Ф. Шаляпина, подчеркивал, что техника, школа кантиленного пения – еще не все необходимое настоящему певцу. Искусство пения включает способность непрестанно изменять интонацию и придавать звуку различную окраску. Это достигается не физическим путем с помощью средств голосового аппарата, а только психологическими средствами.<sup>1</sup> Творящее текст-сознание выступает единственной реальностью – действительностью мыслей и переживаний, из которой только и может исходить персонажное, свидетельствующее о перевоплощении артиста, мышление. В этом феномене проявляется экзистенциальная природа сценического вокального искусства, главным средством выразительности которого является рождаемая и угасающая «здесь и сейчас» неповторимая интонация-эфемериды.

Текст-сознание персонажа, обнаруживающий себя в вокальной интонации, обретает статус произведения искусства. Исполнительское же сознание выступает главным фактором – модулятором персонажного сознания и, посредством его, интонации. «Капля ртути всегда остается одинаковой, но попробуйте ее поймать. Вот так и нутро человеческое, человеческое состояние артиста. Это очень живое, очень трепещущее, очень переливчатое состояние, – поясняет В. Атлантов. – Все взаимосвязано. Какие-то маленькие нити, какие-то капилляры связывают твою жизнь и твоё изображение с образом, в рамках которого ты сегодня действуешь. Эти рамки строго указаны композитором. (...) Все должно быть гармонично связано с нутром человеческим, с нутром артиста, с глубиной его чувств...»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М. : Радуга, 1984. – С. 81.

<sup>2</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре : Судьба певца и движение оперного стиля. – М. : Аграф : Большой т-р, 2002. – С. 99.

С позиций эстетики интонация предстает как специфическое средство художественного общения, выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей (человеческий голос, голоса инструментов) и зрительной (жест, мимика, пантомима) форме. Интонация – одна из основ выразительности музыки, единство всех сторон музыкального звучания (высота, громкость, длительность, тембр), сплоченных смыслом. Хотя музыкальная интонация способна быть характеристической, как бы принадлежа изображенному в музыке персонажу, ее специфическое свойство – раскрыть мироощущение человеческого Я. Музыкальная интонация черпает содержание из богатств речевого опыта, в том числе ораторского, театрального, поэтического, поскольку интонация – одно из важнейших средств смысловой и эмоциональной выразительности художественной и, особенно, поэтической речи.

Полнее всего о содержании личности человека, будь то персонаж драмы или оперы, свидетельствует его **речь**, в том числе музыкальная; энтелехией вокальной речи является интонация, в которой, по мнению Ф. Шаляпина, заключена вся сила пения. Глубинный уровень интонационного процесса мелодизирован; мелодию можно представить как движение разных интонаций. Автор идеи об интонационной природе музыки, Б. Асафьев предложил понимание интонации как выраженной мысли.<sup>1</sup> В ряду выразительных средств оперного искусства именно интонации доступны тончайшие, неисчислимы и неповторимые нюансы, потому что интонация неотъемлема от мгновенных впечатлений, внедряющихся в поток персонажного сознания и фильтрующих его. Она – живая. Перевоплощение на уровне интонации осуществляется, если ею оперирует виртуальное сознание персонажа. В интонации заключается душа слова, оттенок мысли, мера чувства.

Незапечатленность вокальной интонации обусловлена ее природой – выразить живое и неповторимое впечатление каждого текущего мгновения персонажного бытия. Она служит инструмен-

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Е.М. Орлова. – Кн. 1 и 2. – Л. : Музгиз, 1963.

том рефлексирующего с позиций персонажа сознания исполнителя. Это дает основание рассматривать вокальную интонацию в контексте произведения оперного или камерного жанра как **реакцию** или последовательность многообразных и многосмысловых реакций на акции внешней игровой среды и психической внутренней жизни исполнителя в состоянии перевоплощения, включая партнерские отношения. Интонация несет и чувственно окрашенное, невербально выражаемое мышление персонажа, возникающее как эмоционально-волевая реакция композитора, а затем – исполнителя на персонаж. Слово, которое стоит в вокально-драматическом тексте за интонацией, обеспечивает в ней двойную реакцию певца: создание-описание образа предмета и оценку-отношение к нему.

## 2. Модальность вокальной интонации в аспекте избирательности смыслов персонажного сознания

В контексте современных теорий, обобщенных В. Налимовым, личность человека предстает носителем смыслов, и каждая индивидуальность – это неповторимая **система смыслов**. Одновременно личность выступает как генератор и преобразователь смыслов, и ее деятельность направлена на преобразование мира, всех его явлений, включая явления искусства. Таким образом, личность, руководствуясь собственной системой смыслов, способна интерпретировать внешний мир, и овладевая все новыми смыслами, постоянно расширять и преобразовывать свой внутренний мир, пересоздавать свой текст-сознание – модифицировать его с тем, чтобы он обретал разные модусы бытия.<sup>1</sup>

При подходе исполнителя к персонажу как личности, последняя также предстает носителем системы смыслов, с той лишь разницей, что преобразователем смыслов и модификатором текста-сознания выступает исполнитель, и спонтанность персонажного сознания оказывается психологически мотивированным выбором

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания : Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М. : «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – С. 166-167.

артиста. Примером может служить отношение М.П. Максаковой к персонажам с позиций ее героини Любаши в опере Н.А. Римско-го-Корсакова «Царская невеста»: «Всякий раз какая-нибудь фраза обретала особое значение, и я старалась по-новому ее произнести. Так, например, в сцене с Бомелием, когда за яд, приготовленный для соперницы, Любаша должна была заплатить своей честью, я произносила фразу “Тащи меня в свою конуру, немец”, – со злобой и отвращением. Но однажды ощутила, что это неверно. Для Любаши, брошенной Грязным, для Любаши, решившейся на такой страшный поступок, все в жизни утратило цену. Ей теперь все безразлично, все мертво. И в этой последней фразе, конечно же, звучит тоскливая безнадежность»<sup>1</sup>. В данном примере функцией, задавшей избирательность в поле личностных смыслов персонажа, выступила исполнительская концепция образа Любаши.

Вокальная интонация есть особенного рода **высказывание** особым, эстетически преобразованным языком, которым персонаж выражает определенное отношение к сочиненному композитором и драматургом миру, и для нее действены законы бытия любого языка, в том числе – обладать **модальностью**.<sup>2</sup> Вокальная интонация, сопряженная со словом, объективирует позицию персонажа по отношению к его высказываниям, выражая таким образом утверждение, отрицание, вопрос, сомнение и т.п.. Дискурсивное понятие модальности является основополагающим для театральной, в том числе и оперной постановки: если в драматическом спектакле основное назначение модальности заключается в говорении текста специфическим образом, передающим интерпретацию пьесы, драматургический выбор, тональность общей атмосферы спектакля и отношение актера к своей роли,<sup>3</sup> то в оперном спектакле модальность осуществляется с позиций персонажа в вокальном интонировании особым образом, передающим его отношение к событию или объекту, находящемуся в интенциональном луче.

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова : Воспоминания. Статьи / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 86.

<sup>2</sup> «Модальность» (фр.) или «модус» (лат.) – способ, наклонение, видоизменение; то, что вносит изменения, новые признаки.

<sup>3</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 88, 311.

Персонаж, носитель модальности, «изнутри» текста высвечивает организующие его личность смыслы и тем осуществляет интерпретацию. Обличенный им тот или иной смысл становится содержанием характеризующей его интонации. И.П. Богачёва замечает, что смысл не только управляет красками голоса, но и разнообразит содержательность интонации: «Наверное, мыслью, только мыслью можно заставить поставленный голос вдруг меняться тембрально, придать ему нежность или наоборот, страстность, заставить звучать более концентрированно. Мысль и есть смысл! Благодаря изменению мысли я меняю смысловые акценты. Бывает, мне говорят: вы сегодня пели совершенно по-другому; на самом деле я пела как обычно, но прежде я вложила смысл в одно слово, а теперь – совсем в другое. Я это делю всегда, пытаюсь найти новую интерпретацию»<sup>1</sup>. Таким образом, **смысл выступает повелителем интонации, и интонация выражает его волю, ибо без нее остается непроявленной.**

В рамках факультативных занятий «Психология вокально-сценического перевоплощения» автором было проведено занятие, посвященное выявлению функции смысла по отношению к интонации. Студентам был предложен текст шекспировского Сонета (174), сопровождавшийся заданием: от лица персонажа выделить в каждой фразе ключевое слово и обозначить акцентные привилегии согласно избранной концепции, а затем, прочитав, отобразить интонацию в виде пластической линии с элементами образности. Результат выглядел следующим образом:

#### Вариант 1.

*Люблю, – но реже говорю об этом,  
Люблю нежней, – но не для многих глаз.  
Торгует чувством тот, кто перед светом  
Всю душу выставляет напоказ.*

Тебя **встречал** я **песней**, как приветом,  
Когда **любовь нова** была для нас.  
Так соловей **гремит** в полночный час  
**Весной**, но флейту забывает **летом**.

**Ночь не лишится** прелести своей,  
Когда его **умолкнут** излиянья.  
Но музыка, звуча со **всех** ветвей,  
**Обычной** став, **теряет** обаянье.

**И я** **умолк**, подобно соловью  
Свое **пропел** и **больше** не пою.

#### Вариант 2.

Люблю, – но реже **говорю** об этом,  
Люблю **нежней**, – но не для многих глаз.  
Торгует **чувством** тот, кто перед светом  
Всю **душу** **выставляет напоказ**.

Тебя **встречал** я **песней**, как приветом,  
Когда **любовь нова** была для нас.  
Так соловей **гремит** в полночный час  
**Весной**, но флейту **забывает** летом.

**Ночь не лишится** прелести своей,  
Когда его **умолкнут** излиянья.  
Но музыка, звуча со **всех** ветвей,  
**Обычной** став, **теряет** **обаянье**.

**И я** **умолк**, подобно соловью:  
Свое **пропел** и **больше** не пою.

В первом варианте складывается сложная система противопоставлений, возникает монолог-отповедь, ответ на некий упрек; интонация рождается строгая, жесткая, утвердительная, соответ-

ствующая трагическому облику персонажа – легендарного автора сонетов, скрывающегося за маской Шекспира. Во втором варианте наблюдается линейность изложения мысли, возникает монолог-оправдание, которому сопутствует плавная романтическая интонация мягкого убеждения, исполненная желанием уравновесить эмоциональный фон общения. Так смысл управляет мелодикой речи и диктует интонацию. Так, возможно, у композитора рождается мелодия.

Интонация есть выражение эмоционально окрашенной мысли; а разве, спрашивает М. Бахтин, «не носит одна и та же мысль совершенно разные эмоционально-волевые окраски в различных действительных сознаниях мыслящих эту мысль людей?»<sup>1</sup>. О вариативности словесных смыслов писал В. Гумбольдт: «Никто не думает про известное слово именно того, что другой»; Ю. Тынянов настаивал на том, что «слово не имеет одного определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски»<sup>2</sup>. «Примерно о такой же смысловой перекраске музыкальных “слов” в контексте произведения можно говорить и по отношению к музыке, – продолжает тему В. Холопова. – Здесь также действует закон многозначности, полисемии интонаций всех композиционных уровней. В условиях музыкального контекста любой семантический элемент преобразуется вплоть до противоположного, о музыкальной интонации можно утверждать, что она “не имеет ни одного определенного значения, она – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски”. При этом какая-то тонкая нить связывает между собой интонации, получающие различный, даже противоположный смысл»<sup>3</sup>.

Взять, к примеру, заключительные строфы романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»:

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 94.

<sup>2</sup> Цит. по: Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова / Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров. : Сб. 36. – М. : МГК, 2002. – С. 49.

<sup>3</sup> Там же. – С. 48.

*Она ушла. Стоит Евгений,  
Как будто громом поражен.  
В какую бурю ощущений  
Теперь он сердцем погружен!*

Для исполнителя равнодушного не может не иметь значения, какое слово в последней строке акцентируется: одно слово воскрешает всю персонажную судьбу и решает концепцию образа, подтверждая эволюцию личности Онегина, а не новый виток следования прихотям страстей. Достаточно прочесть: «**Теперь он сердцем погружен!**», и ключевое слово раскрывает весь путь героя от «молчащего» сердца к «кричащему», и именно «модус воспоминания», пользуясь выражением Е.М. Царёвой,<sup>1</sup> определит характер отношений между персонажами и концепцию заключительной сцены оперы.

Смыслового «перекрашивания» интонации требует, к примеру, трижды повторяемая Ленским фраза в сцене бала при обращении к Лариной: «*В вашем доме...*». Один из вариантов предполагаемого смыслового содержания, которое стоит за повторами, следующий:

1. Растерянность, замешательство, прерванное дыхание, хаос в мыслях: как же это произошло... нелепо... все было так прекрасно, и вдруг... Что теперь будет? Нерешительность прервать скандальную тишину.

2. Осмысление произошедшего, обида, укор, намерение объяснить, но нет подходящих слов, чтобы обнажить перед всеми низость Онегина: как мог он в уважаемом доме оскорбить честь девушки... Гнев угасает, уступая место печали.

3. Безднадежность, предчувствие прощания. Понимание, что слова бессильны, возобладание эмоций, обращение к почитаемой хозяйке, воспринимающей его с сочувствием, по-матерински, желание вернуться в идиллическое прошлое, спрятаться в нем от недоброй действительности.

---

<sup>1</sup> Царёва Е.М. «Интермеццо» в романтической музыке : Шуман и Брамс // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. – С. 117.



Очевидно, что каждый повтор фразы несет многообразную нагрузку отношений, оценок, состояний, и стремительная смена этих модусов выражается в особенностях интонирования фразы, организуя ее драматургическое развитие. Итак, полисемия – закон многозначности слова и всех категорий в языке, действителен и в отношении вокальной интонации. Исполнитель вокального произведения, обладающий множеством чувств и ощущений, сообщает персонажному существованию множество модальностей, и благодаря этому, персонажное сознание обладает возможностью проявляться в различных аспектах, варьируя оттенки интонации, что является залогом исполнительской импровизации и интерпретации.

Предрасположенная к модальности, вокальная речь выражает себя в **вероятности** выбора смысла, управляющего интонацией и обусловлена «текучей» природой человеческого сознания. Человек в своей научной и повседневной деятельности постоянно оценивает вероятности различных событий; эти оценки всегда субъективны в том смысле, что они определяются интеллектуальной настроенностью данного субъекта и степенью его информированности, но они в каком-то смысле и объективны (всеобщи), – это размышление В. Налимова опирается на учение Томаса Бейеса о производных,<sup>1</sup> которое справедливо и в области музыкотворчества. Нотный (знаковый) текст, предназначенный для исполнителя, несет такую же субъективную вероятность прочтения и истолкования, обладает теми же свойствами и подчиняется тем же постулатам.

Примем **случай** за фактор, обуславливающий смысловую модальность априорной вероятности, – не только нотированной интонации в виде интервала, мелодического оборота или фразы, но и изложенной в виде аккорда той или иной гармонии, особенности инструментального тембра, меры динамического оттенка, точности метроритма и иных элементов в процессе озвучания музыкального текста. Каждое новое его исполнение предполагает вме-

<sup>1</sup> Бейес Томас. Введение в учение о производных. – Лондон, 1702 // Налимов В.В.

шательство субъективных импульсов мышления и переживания исполнительского процесса как со стороны певца, так и дирижера, солистов оркестра. Более откровенным вторжением случая является концептуальное изменение образа, иная трактовка партии, смысловая переакцентуация текста либретто, интерпретация той или иной фразы.

Исполнитель, читая нотные знаки, оценивает перспективу – вероятные варианты их озвучания согласно концепции, в рамках интеллекта и профессиональных возможностей, понимания замысла композитора и степени информированности. Производя семантический анализ нотного текста, исполнитель представляет возможные смысловые значения нотных и динамических знаков. Для этой сферы проявлений модальности, по мнению Е. Назайкинского, «важнее всего то содержание, которое запечатлено и светится в звуковой ткани»<sup>1</sup>.

Печать авторской индивидуальности, исполнительский почерк во взаимоотношениях с текстом проявляют свою модальность; в овладении особенностью интонационной палитры композитора «проявляется интеллект певца, его интуиция, темперамент, духовный мир, его душа, – рассуждает в своих записках М.П. Максакова. – Композитор дает мысль, ее надо понять, принять и окрасить своим отношением и чувством»<sup>2</sup>. Итак, певец оказывается в вероятностном континууме: потенциальное содержание, заложенное композитором в текст, раскрывается в сознании исполнителя как вероятность, претерпевает избирательность (проходит «фильтры») и обретает единственную из множества интонационную завершенность, авторство в данном конкретном и неповторимом мгновении до того, как стать принадлежностью звуконосителя.

Видится аналогия взаимодействия внешней и внутренней форм слова, разработанная в эстетике А. Потебни: «Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль; почти то же выйдет, если скажем, что одно и то же новое восприятие, смотря по

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М. : Музыка, 1982. – С. 242.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова. – С. 22.

сочетаниям, в какие оно войдет с накопившимся в душе запасом, вызовет то или другое представление о слове. (...) Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична. (...) Внешняя форма слова тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью, между тем сам по себе этот звук не есть еще символ содержания»<sup>1</sup>.

Против подмены внутренней формы внешней предупреждает своих учеников А. Эйзен: «Певец овладевает, в основном, звуком. Вы можете красиво звучать, но надо уметь каждое произведение петь по-разному: меняться в зависимости от романса или от роли... Еще есть чудесные стихи наших великих поэтов, на которые романс написан, и когда он исполняется, то звуки должны быть обязательно созвучны тексту и еще одушевлены певцом, душой его! Но сейчас, в основном, вся подготовка, манера исполнения сводится к тому только, чтобы образовать более-менее красивый звук, и поэтому звук превалирует и довлеет над психологией»<sup>2</sup>.

### 3. Модусы управления вокальной интонацией

В экзистенциальной психологии существует понятие **модусов**, организующих поток сознания и моделирующих воображение, управляющих ролевым поведением человека. Модус производит новизну, выступает причиной процесса и двигателем его, провоцирует явление, выступает обстоятельством перемен. Э. Страус подчеркивает в явлении качество невоспроизводимости, определяющей его экзистенциальную природу, что в полной мере относится и к театру. Он пишет: «Мы никогда не слышим снова тот же самый звук, он умирает; звук длится, рождаясь и умирая, он существует, только пока длится. (...) слова, которые были сказаны вчера, исчезли вместе с тем моментом, когда они были произнесены.

---

<sup>1</sup> Александр Афанасьевич Потебня : Полн. собр. тр. : Мысль и язык. – М.: : Лабиринт, 1999. – С. 156-157.

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 14 сентября 2005 г.

Мы каждый раз приветствуем друг друга одними и теми же словами, но это всегда новое приветствие, соответствующее этому дню и часу»<sup>1</sup>. В контексте исследования «модус» представлен как способ сценического существования, преходящего свойства, при-сущего объекту внимания лишь в некоторых состояниях, конкретно – в состоянии перевоплощения.

При оживлении драматургического текста, представляющего в знаковом виде лишь потенциальное сознание персонажа, непременно задается «фильтр» (В. Налимов), организующий поток сознания исполнителя. Это могут быть обстоятельства, событие, состояние, настроение, отношение, мотивация, оценка и многие другие модуляторы, управляющие процессом сценического воплощения и персонажного бытия. Судя по высказыванию И.П. Богачёвой, модусом выступает и персонажный характер: «Повернули характер, – и интонация приходит совсем другая. В этом и заключается сиюминутность, которая отличает талант», – комментирует певица.<sup>2</sup>

Е. Назайкинский, связывая модальности непосредственно со спецификой музыки, заметил, что уже само многообразие явлений, обозначаемых сходными терминами “модальность”, “модуляция”, “модус”, говорит о всеохватности модального принципа в музыке. По его определению, «музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию, художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами»<sup>3</sup>. Первыми среди модусов следует назвать характер, эмоцию, мысль, а также настроение, состояние, колорит, тонус, оттенок. Значительно то, что выбор модусов определяется намерением исполнителя высветить главный смысл и смысловые оттенки интонируемого текста, как драматургического, поэтического, так и музыкального. Сценическое бытие, персонажное существование певца-актера расценивается

---

<sup>1</sup> *Страус Э.* Эстеziология и галлюцинации // *Экзистенциальная психология* : Экзистенция / Мэй Р., Энджел Э., Элленбергер Г. – М. : Апрель Пресс; ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 273.

<sup>2</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

<sup>3</sup> *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. – С. 238, 239.

как модус – временно обретенное состояние, которое обусловлено подготовительным процессом, достигнуто избирательными средствами, в том числе целенаправленным самовнушением. Сценическое проживание-переживание персонажа характеризуется сменой модусов – частой переменчивостью состояний, настроений, чувств.

Источник универсальности модуса как музыкальной категории усматривается Е.В. Назайкинским в абсолютном свойстве музыки запечатлевать и передавать самые разнообразные психические состояния, и главное – эмоциональное содержание духовного мира человека. Эмоция же – сильнейший стимул перевоплощения и доминирующее содержание персонажного психического мира в опере.

Наиболее актуализированным в персонажном сознании и действенным для певца в управлении вокально-драматической интонацией, представляется **модус-состояние**: произведение развертывается для исполнителя как цепь более или менее стремительно меняющихся состояний: раздумья, размышления, созерцания, счастья, тревоги, безнадежности, ожидания, обусловленных характером, логикой, чувствованием персонажа, как рефлексия на модуляции персонажного сознания. «По своему характеру и генезису модусы-состояния могут коренным образом отличаться друг от друга. Модус может быть, например, созерцательным или деятельным; спокойным и устойчивым или напряженным и противоречивым; целенаправленным (...) Он есть сиюминутное содержание психики во всей полноте»<sup>1</sup>.

Примерами частых смен модуса с коротким периодом разворачивания – переключений контрастных состояний могут служить Сцена письма Татьяны (П. Чайковский «Евгений Онегин»), Песня Земфиры и Каватина Алеко (С. Рахманинов «Алеко»). В романах исповедального и повествовательного склада смена модуса-состояния может осуществляться при наличии нескольких персонажей – носителей собственных, сообщенных им композитором состояний, объективируемых через одного исполнителя (С. Рах-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 238-239.

манинов «Вчера мы встретились»), а также нескольких разноплановых образов (Г. Свиридов «Осенью»).

В книге А.В. Неждановой представлены фрагменты клавиров с воспроизведенными пометками певицы; в частности, множество ремарок содержит Сцена Татьяны с Няней («Евгений Онегин»): «*Semplice*», «стыдливо», «все лежа», «слезы», «здесь привстать», «медленно», «скорее», «скоро», «просто» – такими пометами пестрят в клавире первые обращения Татьяны к Няне. Нежданова давала зрителю и слушателю понять, что чувство Татьяны переполняет ее, страстно ищет выхода в исповеди, что она не столько вникает в слова доброй старушки, сколько с упоением и трепетом вслушивается в музыку любви, звучащую в ее собственной душе.

И вот эта музыка вырывается наружу. «*Appassionato*» – пишет Нежданова над темой, поднимающейся все выше, последовательно чередующимися волнами на протяжении октавы на словах: «Ах, няня, няня! Я страдаю! Я тоскую!». (...) Последующие сценические ремарки в *Andante con moto*, где «мелодия любви» передается виолончелям, и в *Moderato assai*: «брат за руку», «томление» – на словах «я влюблена»; «грустно» – на словах «оставь меня одну»; «объясняя няне, быстро» – на словах «я скоро лягу»; «*dolce*» – на слове «прости».<sup>1</sup> Певица, по сути, обозначает в тексте модусы-состояния, в описании раскрывая их психологическое наполнение.

Нет нужды особо подчеркивать значение лирических модусов оркестровых эпизодов, сопутствующих вокальной и пластической действенности исполнителя, преображенного в персонаж: чаще всего оркестр «договаривает» недосказанное персонажем, сообщает о владеющих им настроениях, состояниях, становясь тайным голосом души человеческой, лирическим двойником персонажа. Следуя логике суждений Е. Назайкинского, в подобном явлении усматривается «портрет состояния, которое преподносится слушателю как зеркальное отражение лирической надстройки самого воспринимающего и потому в наибольшей степени заражает его. Это модус в полном и прямом смысле слова, притом модус преимущественно эмоциональный. Термин “модус” приобретает

---

<sup>1</sup> Антонина Васильевна Нежданова. – С. 309.

здесь значение центрального»<sup>1</sup>. В отношении роли оперного оркестра справедливо и следующее высказывание Назайкинского о модусах: «Состояния размышления, созерцания, тревоги, расслабленности, уныния, радостного ожидания, в сущности, и является содержанием минора или мажора в эпизодах, песенности или хоральности, высокого или приглушенного низкого звучания. Только оно, проникая в звуковые формы лада, регистровки, тембрового решения, делает их (и все другие конкретные формы) модально определенными, позволяет называть их модусами, ибо в психологическом значении модус есть целостное содержание психики в каждый данный момент жизни»<sup>2</sup>.

Из огромного числа модусов следует остановиться и на **отношении**: отношение персонажа к событию и к другим персонажам выступает модулятором интонаций, посредством которых обнаруживает себя. Вокальная интонация, сопряженная со словом, объективирует позицию персонажа по отношению к его высказываниям, выражая таким образом утверждение, отрицание, вопрос, сомнение и т.п. Ситуация высказывания предполагает со стороны персонажа выражение определенного отношения к миру в данный момент оперного действия, но на самом деле принадлежит композитору и драматургу, транслирующему модус-отношение к героям своего сочинения, осуществляя, по выражению Юберсфельд, «двойное высказывание»<sup>3</sup>, сложное потому, что оно оказывается собирателем смыслов, в том числе дирижерского и исполнительского.

Важнейшим перлюстратором исполнительского сознания является «модус субъекта» – психическая **установка** на перевоплощение, как принужденно-подчеркнутое изменение состояния сознания исполнителя, влекущее к смене системы смыслов, отношений, оценок и к переинтонированию вокального языка. Примером явного изменения модуса – переинтонирования текста композитора и, следовательно, модификации текста-сознания персона-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 245.

<sup>2</sup> Там же. – С. 238.

<sup>3</sup> Пави П. Словарь театра. – С. 311.

жа может служить исполнение Ф. Шаляпиным партии Дон-Кихота в опере Ж. Массне, партии Алеко в одноименной опере С. Рахманинова. В первом случае певец практически создал новое, вопреки композиторскому, персонажное содержание, во втором, меняя очертания вокальной партии, фразировку и динамические оттенки, изменил психологические черты героя.

Внося изменения в вокальный рисунок, требовательный Шаляпин хотел, чтобы и эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая «произносительность» отвечали его замыслу. «Вполне это невозможно, – оговаривал Б. Асафьев, – потому что редкий композитор не “сорвется” на протяжении какой-либо большой партии и роли в интонацию совсем другого образа или, в лучшем случае, в интонацию безразличного нейтрального порядка. И тут Шаляпин мучился ужасно. Преодолеть подобного рода несообразности было для него очень трудно, но тем интереснее было наблюдать, как он иногда из омертвевших или нейтральных речитативов создавал выразительнейшие и убедительнейшие “высказывания”»<sup>1</sup>. На примере сравнительного анализа каватины Алеко в одноименной опере С.В. Рахманинова, предпринятого певцом и композитором Л. Лебединским, выявляется закономерность: преодоление Ф. Шаляпиным статики оперной партии, ощущение иного, нежели у композитора, эмоционального состояния персонажа; певец сокращает длительность пауз, иногда вообще отказывается от них, в целом изменяет динамику музыкального образа, по необходимости следуя чувствам своего героя. Переинтонирование касается и мелодической стороны; изменения ритмо-мелодического характера исходят из настроения сцены, психологического наполнения мгновений персонажного бытия. Перемены в авторском тексте оправданы, логичны и художественно убедительны. Известно, что сам Рахманинов восторгался таким исполнением «Алеко».

Тем не менее, композиторские ремарки, указания в нотном тексте, как и вся психологическая партитура, непреложны для испол-

<sup>1</sup> Фёдор Иванович Шаляпин : в 3 т. / Е.А. Грошева – Т. 3 : Статьи и высказывания.



нителя, раскрывающего замысел музыкально-драматургического письма. Певец скорее стремится уяснить для себя **авторский** модус, нежели игнорировать его. В нотном материале заключены «след авторского модуса, отношение к изображаемому»<sup>1</sup>, и сама музыка, характеризуя избранную композитором по отношению к каждому персонажу позицию, изобилует модальными оттенками. Современная психология рассматривает художественное произведение как многообразный портрет личности и потенциальных возможностей его создателя. Автор, объективируя персонаж, «оживляет» себя как возможность, себя как часть, скрытую в глубоких пластах собственной личности; и величина, самостоятельность, психическое богатство этой части находятся в прямой зависимости от жизненного опыта и многостороннего развития художника.

Сколь ни старался бы оперный композитор (художник-объективист) отстраниться от тех модусов-состояний, модусов-отношений и других, определяющих состояние персонажного сознания, над ним властвует эмпатия, и сообщенный персонажу модус нагружен некой мерой авторского со-переживания, проявляясь как модальность переживания. Порой личность автора оказывается тонко замаскированной, проступая лишь в аналогиях доминирующих настроений; иной раз субъективизм обнаруживает себя в чертах характера того или иного персонажа, редко авторский модус равнозначен концепции образа главного героя произведения. Таким примером служит отношение П.И. Чайковского к его любимым героям – Татьяне, Герману: авторский модус проявляет себя в каждом персонаже. Он может заявлять о себе во всех произведениях, таким способом связывая корреляционно всех героев сочинений одного композитора в двойниковые пары; взять, к примеру оперы Н.А. Римского-Корсакова: эффект присутствия осуществляется через авторские гармонии, лейтмотивы и лейттемы, через философию «возвышенной и земной» красоты, озаряющую женские парные образы (Снегурочка – Купава, Волхова – Любава, Марфа – Любаша), через идею духовного пробуждения, воплощенную в мужских образах (Мизгирь, Грязной, Садко, Милослав-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 244.

ский). Герои произведений одного автора образуют многомерную личность, за которой угадывается личность их создателя. Прибегая к формулировке В. Налимова, автор «выступает перед нами как личность, раскрывающаяся в семантическом пространстве высокой размерности»<sup>1</sup>. И это дает право говорить о существовании модуса **стиля**.

#### 4. Внутренние и внешние факторы модальности вокальной интонации

Следует задержать внимание на **факторах**, – их рассматривают как движущую силу, причину, возбуждающую процесс модулирования текста-сознания исполнителя и, как следствие – обеспечения новизны интонационных оттенков. Следует выделить внешние и внутренние факторы. К **внешним** факторам воздействия на психику исполнителя относятся стрессоры, атмосфера творческого акта, новые знания, партнер, слушатель, концертмейстер, дирижер, предполагаемые обстоятельства, установка, жизненный тонус и многое другое. Установка в виде самовнушения или комплекса действий, приводящих к обретению образного самочувствия, способствует перегруппировке личностно ориентированных смыслов и сосредоточению их вокруг нового центра – личности персонажа. Механизм установки одинаково работает в психике композитора и исполнителя, предчувствующего творческий акт: «Не имея особенных причин радоваться, я могу проникнуться веселым творческим настроением и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадежными ощущениями», – признается Чайковский.<sup>2</sup>

Непосредственное внедрение дирижером в исполнительское сознание внятных ему смыслов, ведет к реинтерпретации музыкального текста, проявляет себя как спонтанность, влечет к уточнению текста-сознания персонажа и сообщает модальность инто-

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. – С. 186.

<sup>2</sup> Цит. по: Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 240-241.

нации. К факторам модальности, сказывающимся на исполнителе, следует отнести темп; а метр и ритм задают определенность персонажному существованию. Композитором задается и характерность: данное качество в искусстве перевоплощения артиста служит фактором, оказывающим воздействие на психику исполнителя, что, в свою очередь, вызывает к жизни характерные элементы пения и пластической объективации образа, «игру тембров», острую выразительность интонаций, внешнюю приметность. Все эти профессиональные средства выразительности для создания ожидаемого «модального эффекта»<sup>1</sup> относятся к технике объективации персонажного сознания. Стоит сослаться хотя бы на Балладу Томского (П.И. Чайковский «Пиковая дама»), в которой, в силу жанровой установки, чередуются вызывающие к театральной выразительности характеры, чередуются фабульные модуляции и происходит быстрая смена модусов. То же относится, например, к «Песне о Блохе» М. Мусоргского.

Певческий голос – такой же музыкальный инструмент, как и те, плоть которых создали иные элементы стихий: дерево, кость, металл; поэтому к нему применимо суждение Е.В. Назайкинского в общем контексте рассуждений об отражении в голосе смысловых модуляций. «На каком бы инструменте ни играл музыкант, каким бы голосом ни владел, во всех случаях развертывание звукового движения требует мгновенных, исключительно быстрых модуляций, из которых складываются переходы от одного звука к другому и развертывание самих звуков, из которых во многих случаях состоит сам непрерывно тянущийся и непрерывно мерцающий звук», – пишет Назайкинский, указывая на мимолетность изменений, которые, в силу быстротечности, порой даже не выделяются сознанием.<sup>2</sup>

Качества и свойства голоса можно расценивать как внешний и весьма жесткий фактор, управляющий образностью пения. Тембр как природная данность, имеет статус амплуа и организует партию-роль, являясь посредником между композитором, избравшим его

---

<sup>1</sup> Там же. – С. 240.

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 80.

как модус-характер персонажа, и исполнителем, владельцем данного тембра. Но не всегда связь так органична. От особых тембровых красок голоса может зависеть интерпретация оперного образа: следует мотивировать, зачем исполнителю партии Яго красивый голос; теплого или холодноватого оттенка должен быть баритон, исполняющий партию Онегина; как «оттаять» звучание колоратурного сопрано певицы, исполняющей партию Снегурочки или согреть состраданием голос, передающий образ Волховы; всякий ли тенор донесет смысл песни Юродивого, тайные намерения Бомелия... От точности соотношения композиторской, драматургической задачи и возможностей исполнителя зависит верность смыслу.

Важнейшим фактором, модулирующим персонажное сознание, выступают **«предполагаемые обстоятельства»** роли-партии. «Правильное представление ситуации в роли и правильное действие влекут за собой в соответствии с этим изменение в восприятии происходящего, – замечал Фельзенштейн. – Это сказывается и на изменениях голосового аппарата и придает голосу определенную окраску. Пение становится выразительным. Оно становится правдивым и драматически насыщенным, так как на место шаблонного исполнения в общих чертах приходит воплощение совершенно определенных характеров в конкретных ситуациях»<sup>1</sup>.

При оживлении драматургического или музыкального текста, представляющего в знаковом виде лишь потенциальное сознание персонажа, непременно задается модус, организующий поток сознания исполнителя. Характерен прием, которым пользовался М. Дальский, тренируя подвижность персонажного сознания молодого Ф. Шалапина, оттачивая мастерство мгновенных перевоплощений в любых условиях, свободного блуждания по виртуальным мирам, способность к молниеносной смене модусов: например, заставлял его петь «Лучинушку» за роялем от имени лиц разных сословий или литературных героев, потом вдруг задавал психологический этюд на тему выхода Бориса Годунова к народу после венчания на царство, развивая способность видеть воочию –

---

Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – С. 81.

воображать во всей полноте место и обстоятельство действия: «Вон ширма. Это – собор. Там тебя великий патриарх только что повенчал на царство. На российское царство – понимаешь?»<sup>1</sup>. Затем он резко менял обстоятельства и повелевал существовать в них новому персонажу – бедному поэту, Макару Девушкину, исполнявшему при этом романс «Глядя на луч пурпурного заката»; и так – бесконечно... Наблюдая не однажды импровизации Шаляпина, множественные «персонажные модуляции» в сценках и диалогах, Б. Асафьев замечал, что глаза, скулы, рот, линия плеч и шеи артиста быстро ««сдвигались» в очередной персонаж». Особо следует отметить изменение в глазах, – показатель душевного «сдвига» в виртуальное сознание. Итогом бесконечных упражнений стала необыкновенная гибкость интонационного самовыражения творимых мастером оперных персонажей. Искусство смены модусов-состояний в пении Шаляпина было охарактеризовано Скитальцем одной фразой: «...он весь – в летучей и тонкой смене впечатлений»<sup>2</sup>.

Ярчайшим примером образно-смыслового модулирования интонации может служить исполнение Ф.И. Шаляпиным так называемой Сцены с курантами в опере «Борис Годунов». Прислушаемся к особенным выразительным приемам вокальной речи<sup>3</sup>, обратившись к расшифровке Лондонской записи 1931 года (верхняя строка – нотация звучания, нижняя строка – текст клавира).

Первая фраза «Уф, тяжело» сопровождается интонацией вздоха «эһэ» и завершается на «фа» вопреки авторскому решению, чтобы на следующей фразе «дай дух переведу» коротко передохнуть («hh» на ноте «ре»), продолжить нисходящее поступенное движение и замереть на неустойчивой хроматической ступени: такая интонация настораживает незавершенностью отдыха и побуждает к развитию материал. Ф.И. Шаляпин в этих тактах синкопирует ритм и тем уводит фразу от заметной у Мусоргского

---

<sup>1</sup> Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь : Воспоминания и встречи. – Париж, 1955. – С. 234.

<sup>2</sup> Скиталец. Федор Шаляпин // Повести и рассказы. Воспоминания : Сб. / А. Трегубова. – М. : Моск. рабочий, 1960. – С. 228.

<sup>3</sup> См. Приложение 3.

метрической «формальности», делает ее независимой от метра, как бы «дышащей». Акцент выделяет ключевое слово «дух», фермата продлевает короткую паузу, – чтобы «перевести дух».

Фразу «вся кровь мне кинулась в лицо» Фёдор Иванович интонирует по-своему: заполняет проходящим звуком «си» уменьшенную кварту; это делает мотив более угловатым, «исковерканным», короткий взрыд и тремолирующее, взволнованное «и» приготовляет фразу «тяжко опускалась». Здесь поспешная «констатация состояния» у Мусоргского противоречит действительности, – ведь это состояние надо пережить вместе со слушателем, – и Шаляпин утяжеляет метр, заменяя триоли на три половинные длительности в размере 3/2. Восклицание «О совесть лютая» творится «поверх» авторского текста, – мучительно-отчетливо, «вздрагивая» голосом, как бы подавляя рыдания, которыми предваряются слова «лютая», «караешь», певец изменяет линию речитатива, увеличивает протяженность звуков с целью обнажить ключевое состояние персонажа и одновременно передать его отношение к происходящему. Характерное «соскальзывание» с форшлага (интонация малой секунды) на основной звук подобно рыданию, носящему самые разнообразные нюансы; это – интонация «больной совести».

Приходят в движение часы: они диктуют по замыслу Мусоргского и ритм бытия Бориса Годунова и интонационную основу последующего фрагмента; композитор «обыгрывает» в речитативе уменьшенную квинту в восходящем и нисходящем движении в сочетании с уменьшенной септимой. По замыслу и исполнению Ф.И. Шаляпина оркестр в этом эпизоде «идет» за его свободной речитацией, – практически в каждом такте происходит смена темпа и ритма, поэтому в нотной записи тактовые черты расставлены условно, чтобы показать изменения в сравнении с авторским текстом, который в данном случае значительно «расходится» с интерпретацией певца. Можно сказать, Шаляпин полностью переинтонирует эпизод, расширяет диапазон звучания, меняет рисунок мелодико-декламационной линии. Классические «напряженные» интервалы, уменьшенная квинта и увеличенная кварта, уменьшенная септима, настойчиво повторяющиеся у Мусоргского, сменя-

ются «вольным» интонированием в хроматическом ладу: Фёдор Иванович вводит еще более «острые» интервалы – увеличенную секунду, уменьшенную терцию, оставляя их без разрешения, растворяя в «ползучих» хроматизмах; это безостановочное блуждание дает мелодический образ безвыходности. На диссонирующие интервалы падают отрицательно-эмоциональным смыслом исполненные слова: «единое», «душит», «да некуда» (увеличенная кварта); «завелосся» (уменьшенная квинта); «беда» (уменьшенная септима); «и тяжело» (увеличенная секунда); «тогда беда» (уменьшенная терция). В целом эпизод приобретает атональное звучание и, преодолевая ладовую зависимость, приближается интонационно к естественной речи.

В эпизоде встречается дважды интонация «выдоха-стона»; мелодический ход лишь обозначается, теряясь в «околозвуке»; такое «малое» глиссандо в диапазоне терции Фёдор Иванович делает на словах «беда!», «бежать». Горькая насмешка над собой слышится в словах Годунова «h' Да, ha' ежели h' в тебе пятно единое...»; он повторяет умоляюще, подчеркивая жестко «е» – «й'единое», затем облегченно, оправдываясь произносит «случайно», быстро и безлично – «завелосся»... и вдруг из этого последнего звука «я» как будто вытягивается и разрастается многозначительное, говорящее о неотвратимом последствии «случайности», введенное самим певцом, восклицание «О!» Вся фраза «тогда беда, и рад бежать, да некуда» привнесена в либретто Ф.И. Шляпиным из пушкинского текста. Восклицание сменяется отчаянно скандируемым: «и рrr-ад бе-жать», – звериный страх дал себя знать; и снова горестный возглас: «да не-е-куда»; Шляпин живописует голосом: воображение рисует стоящий за интонацией жест – Годунов развел руками.

Фёдор Иванович переосмысливает психологически фразу, подводящую к кульминации, он ведет ее на эмоциональном подъеме, тогда как по замыслу Мусоргского слова «тяжко», «укором и проклятьем» произносятся в состоянии утешающего волнения перед новым импульсом возбуждения. Поскольку мелодический рисунок данной фразы у композитора заключен в рамки октавы, то по сути кульминации в музыке эпизода, в котором Борис испытывает

душевное потрясение – нет. Шаляпин, верный чувству правды и гармонии, создает кульминацию, расширяя диапазон звучания еще на терцию; как бы с трудом произнося слово «мальчики», он «заставляет» голос через форшлаг «ми» подняться до диссонирующего с оркестровым звучанием «фа»... Ткань речитатива взрывается совершенно естественными, неподдельными рыданиями, но все звуки, за исключением двух, организующие самовольно введенную Шаляпиным фразу «и мальчики кровавые в глазах» (вместо «в глазах... дитя окровавленное»), могут быть точно нотированы.

В эпизоде явления призрака Ф.И. Шаляпин будто бросает голос туда, где ему привиделось нечто, вводит в такты синкопированный ритм, преодолевая размеренность, выжидательные паузы, не соответствующие его состоянию. Когда он шепчет: «...вон... вон там... что-й то?», произнесение певучего «это» столь необычно («йто»), что создается впечатление спазма, перехватившего горло от страха; коротко передохнув, Годунов коснеющим языком договаривает: «в уг-ы-лу...». Почти выкрикивает он следующее слово «колышется», превышая звуковысотность, обозначенную автором, а слово «растет» произносит и как готовый вырваться низкий вопль и одновременно передавая образ действия. Последующие фразы раскрывают состояние несчастного царя и рисуют картину галлюцинации, в завершение которой «повисает» фермата, принося ощущение изнеможения Бориса Годунова от пережитого ужаса. В восклицаниях «Чур! Чур!» певец упраздняет авторские паузы и заменяет их двумя четвертями подряд, наполняя звуки трепетом, мольбой, угрозой. Это оправдано не только динамикой эпизода в целом и приближающейся второй кульминацией всей сцены, – кто же, смертельно напуганный, будет медлить, если можно спастись «чураньем» от наваждения?

Далее Шаляпиным введен еще один отсутствовавший у Мусоргского фрагмент после переинтонированных слов «не я... не я...»: еще раз повторяется «нет, не я»; никнущая мелодическая линия заменена восходящей в сочетании с ускорением темпа и усилением звучания; создается впечатление, будто Годунов заклинает призрак, уговаривает, отгоняет и на пределе сознания, на вершине звучности выкрикивает главный аргумент, который оправдывает



его пребывание на троне: «воля народа!» После этого раздается то ли безумный хохот, то ли рыдания сломленного страданиями царя. Все это время в авторском тексте – пять тактов паузы.

Заключительные такты по сравнению с оригиналом изменены незначительно: слово «Господи» распето на три звука вместо двух, первый – расширен, благодаря чему возникает тянущая, молитвенная интонация; расширено звучание слов и во фразе, исполненной робкой надежды на помилование, вопрошанием: «ты не хочешь смерти грешника». На слове «помилуй» голос содрогается, бесильно соскальзывает с «соль-бемоль» на «фа-бемоль», – живым трепетом наполняет Фёдор Иванович указанную в тексте интонацию терции «ля-бемоль» – «фа-бемоль»; голос опускается еще ниже, в опустошенную душу, где совершилось самообличение; вновь перехватило дыхание: «пр-реступного царя...» – короткая пауза перед тем, как произнести свое имя – с трудом, запинаясь, нехотя, растягивая темпоритм вдвое против указанного в нотах, – «э' Бори-хи-са!».

Прослушивание подсказало, что в тщательно отработанном материале певец разрешал себе отдаваться сиюминутным состояниям и настроениям, на которые чутко реагировал весь его тонкий исполнительский «инструмент». Переинтонирование авторского текста в объеме фразы приводит к тому, что подобие живой разговорной речи, которую музыкальными средствами стремился осуществить М.П. Мусоргский, обрамляя оркестровым – неизбежным для оперного жанра сопровождением, становится в устах Шляпина действительно театральной речью: свободным, независимым творчеством при второстепенной и подчиненной роли оркестра. Оправдывающий артистический, порой вопреки композиторскому хотению, «волюнтаризм» певца, – смысл становится главным фактором модальности.

Введение различных модуляторов в поток сознания исполнителя сказывается на разнообразии сценического самовыражения, сообщает дополнительную свободу в выборе средств объективации сознания персонажа в действиях, жестах, мимике, интонации; главным выразительным средством в оперном искусстве является вокальная интонация, в которой драматургия возникает именно

благодаря «вмешательству» избирательно вводимых режиссером и исполнителем **факторов** вокального моделирования.

Ко **внутренним** факторам модальности относятся все результаты работы психической иерархии, включая бессознательное: воображение, эмоциональная доминанта, настроение, ассоциация, догадка, вдохновение, озарение, намерение, темпоритм, тембр голоса, дикция. **Воображение** проявляет себя не только как инструмент, дающий роли ее содержание и саму жизнь, но и как сила, управляющая самими факторами модальности, ибо, как замечает Е. Назайкинский, «модус может и не переживаться реально, а лишь воображаться» в силу того, что «типология модусов оказывается (...) в первую очередь образной»<sup>1</sup>, интонация же, соответственно, управляема силой воображения, и образный континуум является «естественной средой» для рефлексирующего мышления исполнителя.

Сопряженная со словом интонация как высказывание стремится к тому, чтобы быть понятой, поэтому столь важен фактор **дикции**, привносящей **способ** произнесения слова, фразы – модальность, управляющую смыслами высказывания. В герменевтическом акте высказывания дикция дает слову плоть, сообщает объем, звуковую красочность. Выразительность произнесения гласных, согласных, фоном служит модулятором образности речи.

Воображение окрашивает звук, управляет чувством, создает представления, в которые исполнитель виртуально проникает, чтобы осуществить предложенный авторами замысел. «Иногда выходит к роялю совсем юный певец, – делится впечатлением Г. Писаренко, – и вдруг так поет романс Даргомыжского “Мне грустно”, что *я вижу*, предположим, светский салон, и Арбенина, и как он смотрит на Нину, потому что исполнитель погружен в тему, чувствует каждое мгновение благодаря своему воображению. Я без конца прошу студентов вообразить окружающую картину, рассказать о том, что происходит, например, в романсе, о чем думает героиня; как только включается воображение, звук сразу интересно окрашивается. Когда же в тексте поднят только поверх-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 241.

ностный пласт, и звук рождается плоский. Когда исполнитель видит зримо, чувствует явно, то это передается голосу всегда, даже в вокализах, с которых я начинаю работу»<sup>1</sup>.

Столь же сильным фактором модальности персонажной интонации представляется **эмоция**, которая, благодаря чувственному воображению, расцветает множеством переживаний и ощущений. Переживания, организованные воображаемой логикой персонажного мышления, рождают в исполнителе неисчислимо богатство тончайших оттенков психических состояний, переходящих в интонацию. Множество этих модальностей контролируется исполнителем – единственным носителем сенсорного опыта.

**Интонационная модальность находится в причинных отношениях с изменением содержания потока виртуального сознания.** Богатство интонаций рождается вследствие индивидуальных реакций персонажного сознания при его объективации посредством исполнительского аппарата. Каким смыслом освещаются слова и выражения, какой интонацией выражается оттенок мысли и чувства, настроение, состояние, отношение, оценка – все свидетельствует о личностных особенностях человека, его душевной жизни, содержании потока сознания, – будь то исполнитель или персонаж. Поэтому сверхзадача образотворяющего певца-актера – в процессе работы над ролью выявить причинность рождения и переживания интонации как высшего принципа персонажной выразительности, обнаружить соотношение управляемого воображением потока виртуального сознания персонажа с его актуализацией в вокальной интонации.

Волей композитора и драматурга вызванный к жизни, побуждением актера-певца воплощенный на сцене, оперный персонаж наделен всеми признаками реальной личности, и его виртуальному сознанию присущи свойства и проявления реального сознания. Наиболее выразительным средством объективации характера служит речь персонажа. Изложенные выше знания о том, как управлять смыслом персонажной речи, проявить в ней элементы характерности, способствует созданию на оперной сцене яркого, живого героя.

---

<sup>1</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

А теперь обратимся к примеру – эталонному, для подавляющего большинства оперных певцов, искусству Ф.И. Шаляпина.

## **5. Приемы образно-смыслового интонирования в исполнительской традиции Ф.И. Шаляпина**

Следуя «млечным путем театра», Фёдор Иванович не сразу пришел к открытию, что вся сила пения заключена в **интонации**. Неповторимая шаляпинская интонация объединила вокальное и декламационное начало и предстала художественной формой выражения светотеней чувств, переливов состояний каждого момента бытия актера в образе. В ряду выразительных средств оперного искусства именно интонации доступны тончайшие, гибкие нюансы; они неисчислимы и неповторимы, потому что интонация неотъемлема от мгновенных впечатлений пребывающего в образе исполнителя. Она – живая. Самое глубокое погружение в образ – перевоплощение на уровне интонации, в которой заключается душа слова, оттенок мысли, мера чувства. **Интонационное богатство рождается вследствие индивидуальных реакций исполнителя при объективации эмоциональной и психической жизни оперного персонажа.**

Слово «интонация» имеет чрезвычайно ёмкое содержание, и прежде чем использовать это понятие в контексте работы Ф.И. Шаляпина над образом, следует познать его на нескольких смысловых уровнях. Корень слова «интонация» восходит к греческому «тонос», что значит напряжение, ударение, оттенок речи, голоса; производное латинское «интонаре» означает громкое произнесение звуков; чередование повышений и понижений голоса, тон и манера произнесения слова, выражающее чувство, отношение говорящего к предмету, ритмико-мелодический оборот как наименьшая часть мелодии, имеющая выразительное значение – все это характеристики интонации. Значение слова расширяется в русской транскрипции: под интонацией подразумеваются звуковые средства языка, оформляющие высказывание: тон, тембр, интенсивность и длительность звучания; манера произношения, отра-

жающая чувства говорящего, смысловой тон; точность звучания музыкального инструмента или голоса. Перевод слова «интонация» с европейских языков дает «обертоны» этого понятия, расширяя круг значений от модуляции, произнесения нараспев, пения речитативом, зачина в церковной музыке до атмосферы, настроения, характера, манеры поведения, стиля жизни.

В рассуждении о шаляпинском искусстве следует ввести понятие «**перейнтонирование**», учитывая, что характерной и счастливой особенностью Фёдора Ивановича было вносить изменения в многоуровневую интонационную систему оперного образа, за исключением, разумеется, звуковысотной точности. Важно отметить действительно существующую особенность интонирования, – она слышна в шаляпинских записях: певцу было свойственно незначительное занижение низких звуков и завышение верхних; вспомним, голос Шаляпина сравнивали с пением виолончели, – а ведь струнные опираются на нетемперированный строй. В народных песнях, исполняемых Шаляпиным, в оперных ариях, особенно там, где певец прибегает к речитативу, мелодекламации – **говору**, мнимые погрешности в точности интонирования оборачиваются неуловимым и загадочным «чуть-чуть», что характерно для оперного стиля Фёдора Ивановича и без чего, по его словам, нет искусства.

В отношении интонации понятие **интенсивности** стоит для Шаляпина в одном ряду с тембром и тоном – чувственной окраской пения, рождающейся из отношения актера-образа к предмету внимания. Фёдор Иванович, сам обладатель необузданного темперамента, щедрый в самовыражении, познал и выразил в творчестве особенность русского духа, которая, в свою очередь, породила особенность интонационного строя, его чувственную переполненность, сдерживаемую мерой в искусстве. Артист писал: «Не знает как будто середины русский темперамент. До крайности интенсивны его душевные состояния, его чувствования»<sup>1</sup>.

Интенсивность интонации можно определить как частоту «психологической вибрации»; голос виолончели меняет качество зву-

чания в зависимости от эмоциональной полноты, и изменение интенсивности вибрации зависит от движения мысли, смены чувств исполнителя. Л. Никулин толковал «психологическую вибрацию» как глубокую содержательность музыки, особый дар русских композиторов выражать в звуках характер, психологию, духовную сущность персонажа. Для Шаляпина, помимо сказанного, понятие заключало выраженную в пении высшую степень волнения, переживания, особенно сильное чувство, окрашивающее голос неповторимо, – одним словом, предел интонационной выразительности высказывания.

Нота сама по себе малозначительна, пока ее не наполняет тон – выражение душевного движения персонажа, отношение к объекту внимания или переживания. Существует неопишемое разнообразие промежуточных тонов, полутонов и оттенков чувств и переживаний; их богатство мы слышим в звуках шаляпинского голоса, в произнесении слов, слогов, букв, междузвучий. В песне Варлаама «Как во городе», например, слышатся уязвляющие гласные, приплясывающие, подбоченившиеся согласные, звуки колкие, ядовитые, толстые и приземистые.

В монологе Годунова «Достиг я высшей власти» тонирование столь изысканное, тонкое, что вряд ли определимо словами; в первой фразе слово «власти» разверзается на звуке «а», готовое поглотить самого властителя; во фразе «скорбию сердце стонет» звуки «р» и «д» в слове «сердце» болезненно сталкиваются; слова «голодная, бедная, стонет Русь» произносятся так, будто пригнутый к земле юродивый, скорчившись от голодной боли в животе, проговорил их. Одно слово «пощады» во фразе «просит пощады, – и не было пощады!», охваченный воспоминаниями об убийстве младенца, Годунов произносит на разные лады: первый – задавленно, приближая звук «а» к «я», второй – выдыхая жарко из глубин существа. Так проявляется психологическая окраска звука, о которой критики писали как о гениальной **«речи тембров»**. Она рождается в момент перевоплощения персонажа в лицо, о котором он повествует, или в связи с оценкой – отношением к нему. Старческий, юношеский, вкрадчивый, колючий – тембр меняется; ведь это неотъемлемая сторона процесса перевоплощения.

Тембр – это блики на интонационной «поверхности» музыкального образа.

Восторг знатоков – современников шаляпинского искусства вызывало умение певца интонационно оттенять одно из нескольких переплетающихся чувств – владение **психологическим контрапунктом**; сам артист назвал его «тайной подкладкой»: для него это означало, что иной раз приходится петь слова, не отражающие истинное настроение или глубину чувства в данный миг, они – лишь оболочка другого, скрытого смысла или чувства. В данном случае интонация в устах талантливого, думающего исполнителя может обнажать потаенную сторону характера образа, а может, напротив, скрывать, но это еще большее искусство, потому что такой двойной контрапункт должен служить вящему выявлению концепции оперного образа. Например, как бы ни скрывал Пимен экстаз обличителя-летописца под монашеской отрешенностью от мира, в интонационном строе его рассказа сдержанность не однажды нарушается. На дне разгульной, пьяной веселости Варлаама кроется осадок трезвой тоски. Властелин тьмы Мефистофель добровольно становится рабом Фауста, но в интонациях раба все время сквозит тон сарказма и снисхождения. С этой позиции интонационный строй опер зарубежных композиторов становится в исполнении Шаляпина «обрусевшим», в нем проступает принцип «тайной подкладки», основанный на отмеченной Фёдором Ивановичем национальной черте: «Противоречия есть во всякой человеческой душе, – пишет он. – Это ее естественная светотень. (...) в русском характере и в русском быту противоречия действительно выступают с большей, чем у других, резкостью и остротой»<sup>1</sup>.

Постигая искусство выразительного чтения, Ф.И. Шаляпин особенно пристально работал над субъективным, объективным и индивидуальным окрашиванием звука – **тонированием** слов сообразно заключенным в них смыслам и образам. Субъективное тонирование широко пользуется символичностью интонаций; комбинация высоты, силы и продолжительности звуков и тембра голоса объединяются в уме представлениями о душевных состоя-

---

*Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. – С. 19.

ниях говорящего, и определенная интонация применяется для намеченной цели исполнителем. «Символическая выразительность субъективных окрашиваний так велика и ярка, что мы можем не видя лица говорящего, не зная даже языка, на котором он говорит, по одним интонациям речи понять общий смысл душевного настроения, мы поймем, говорит ли он с приказанием, или с просьбой, мольбой, с любовью, лаской, или гневом, с ненавистью и т.п.», – читал артист в книге Д. Коровякова.<sup>1</sup>

Такой прием работы над интонацией был допустим на раннем этапе овладения профессией; но в зрелом возрасте певец уверился, что хорошо обработанный голос, настройка «инструмента», освоение азов – лишь необходимое условие вступления в следующий этап оперного творчества, связанный с искусством **интерпретации**: неповторимой незамедлительной интонационной реакции на ежемгновенные «причуды» образа, импровизирующего в рамках общего замысла. Символически – с помощью выверенных звуковысотных композиций отражать все индивидуальные особенности лица, речь которого воспроизводит исполнитель, невозможно для артиста такого уровня как Ф.И. Шаляпин, – его интонация «сложносоставная»: она несет и мгновенное душевное настроение, и сущность выражаемых словами понятий, и то, каким образом персонаж представляет себе сущность выражаемых слов, понятий и каковыми данное душевное состояние является у данного лица.<sup>2</sup>

Фёдору Ивановичу было присуще индивидуальное «окрашивание» с элементами объективного и субъективного тонирования. Примером интонационной интерпретации служит исполнение Шаляпиным романа С. Рахманинова «Судьба». Ни на йоту не отступив от композиторского текста, артист изменил состояние, мысли и чувства персонажа, которые наполнили интонацию новым, иным психологическим содержанием. В работе над оперой «Дон-Кихот» Ж. Массне Ф.И. Шаляпин переинтонировал образ в целом. Как

---

<sup>1</sup> Коровяков Д. Искусство и этюды выразительного чтения художественных литературных произведений. – С. 87.

<sup>2</sup> Там же. – С. 89.



правило, внутреннее содержание музыки, образное восприятие ее Шаляпиным рождало гармоническую внешнюю форму. Асафьеву принадлежит высказывание, что певцу органически необходимо было ощущать соответствие интонационного содержания музыки образу во всех его составляющих – психологической, бытовой, жанровой, исторической и пластической.

Третий тип переинтонирования связан с незначительным изменением вокального рисунка; требовательный Шаляпин хотел, чтобы и эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая «произносительность» отвечали его замыслу. Нередко Шаляпин творил **поверх** музыки, по собственному разумению и интуитивно, опираясь лишь на художественную концепцию произведения. Фёдор Иванович был чрезвычайно чуток в отношении соответствия смысла текста и интонации. Он скрупулезно работал над поэтическими текстами выбранных им для исполнения произведений, добиваясь, как вокалист, особого благозвучия слова и поэтичности образа. В клавире «Ода Сафо» И. Брамса, где под нотной строкой карандашом помечены функции аккордов для транспонирования «с листа», в правом углу обложки – выцветшая от времени надпись пером: «Слова сделаны мной в 1906-м году. Ф. Шаляпин». Действительно, над вокальной строкой чернилами, почерком Фёдора Ивановича в текст внесены исправления.

Ниже приведены текст оригинала (автор перевода не указан) и текст в редакции Шаляпина:

| оригинал                    | редакция                           |
|-----------------------------|------------------------------------|
| С темного куста             | <i>С темного куста</i>             |
| Рвал я ночью розы.          | <i>Рвал я ночью розы.</i>          |
| Аромат их был               | <i>Ночью благовонный</i>           |
| Сильней чем днем.           | <i>Их запах сильнее...</i>         |
| Капля с них                 | <i>Капли росы прохладной</i>       |
| Прохладной росы             | <i>С них тихо</i>                  |
| Скатилась будто слезинка.   | <i>Скатились будто слезинки.</i>   |
| Также аромат поцелуев твоих | <i>Так и аромат поцелуев твоих</i> |
| Опьянял меня как никогда.   | <i>Опьянял меня в тишине ночи</i>  |
|                             | <i>темной.</i>                     |

Как у них, так и у тебя,  
прекрасной,  
Слезы текли из глаз.

*Как у роз, так и у тебя,  
прелестной,  
Капли слез как росинки текли.*

В данной редакции «Ода Сафо» записана в 1914 г. на грам-  
пластинку.

Подобным образом Фёдор Иванович осуществил редакцию  
текста знаменитой «Элегии» Масснэ, которая, благодаря певцу,  
как ни была «запета», обрела в его исполнении новую жизнь.

При сопоставлении вариантов изменения наглядны, изыскан-  
ность поэтического чувствования Шаляпина очевидна:

Текст в переводе М. Слонова

редакция

О – светлой юности дни!

*О, где же вы, дни любви,*

Грезы весны!

*Сладкие сны,*

Вас больше нет у меня!

*Юные грезы весны?*

Где та лазурь в небесах?

*Где шум лесов, пенье птиц,*

Не слышу я

*Где цвет полей,*

Птичек певуний в лесах...

*Где серп луны,*

Счастье унес и покой!

*Блеск зарниц?*

О, дорогой!

*Все унесла ты с собой!*

Ты унес все с собой!

*И солнца свет,*

И для меня не

*И любовь и покой!*

Вернется весна...

*Все было*

О, вы прошли,

*Полно тобою одной.*

Дни весны,

*О! где же вы, дни любви,*

Светлые дни

*Сладкие сны,*

Чистой и нежной любви.

*Юные грезы весны,*

В сердце моем

*В сердце моем*

Все угасло навек...

*Нет надежды следа.*

Все умерло навсегда

*Ты ушла навсегда, навсегда...*

Текст написан поверх вокальной строки чернилами; под сло-  
вом «блеск» проступает ранее найденное слово «свет», Шаляпин,  
добиваясь более точного образа и благозвучия, заменяет его и  
для наглядности рядом с исправлением еще раз «начисто» пишет:  
«блеск».

Оказывается, Фёдору Ивановичу принадлежат и слова «Персидской песни» (1 9) А. Рубинштейна. В фонде Ф.И. Шаляпина хранятся два экземпляра – печатные ноты с его правками простым карандашом и выполненная чернилами копия – автограф певца с двумя дополнительными куплетами, которые он записал на нотных строках оборотной стороны рукописи. Видимо, Ф.И. Шаляпина не устроил безымянный текст романса, приведенный в сборнике либретто «Граммофон»:

Лучистой волною в кипучую кровь  
Подходит дневное светило,  
Как весело сердцу, душе так легко,  
О, если б навеки так было.

Приемлемый вариант певец нашел в нотном подстрочнике романса:

Клубится волною кипучую Кур,  
Восходит дневное светило.  
Как весело сердцу, душе моей легко.  
О! Если б навеки так было.

и продолжил:

*Кубок мой полн, я впиваю с вином  
И бодрость и радость и силу – ...  
Ах, ослепляет меня чудный взгляд / блеск очей твоих.  
О, если б навеки так было!..  
Если хочешь ты, чтоб душа моя  
Всю любовь в твои очи излила...  
То приходи, приходи тогда, темно в ночи.  
О!.. Если б навеки так было!!!..*

Во втором куплете Шаляпин сам себя поправляет, находя более удачные и по смыслу и по произнесению слова. Строка видоизменяется: «*Но опьяняет меня чудный взор очей твоих*». Слово

«взор» зачеркнуто и заменено словом «блеск». Работа над текстом, по-видимому, продолжалась подспудно, потому что в записи окончательный вариант третьего куплета предстает таким:

*Если хочешь ты, чтоб любовь моя  
Вся к тебе в душу твою была излита  
О, приходи, приходи, когда темно в ночи...*

Пометки в клавире «Персидской песни» свидетельствуют о вдумчивой работе Ф.И. Шаляпина над смысловым и образным содержанием нотного текста. В связи с изменениями в нотном тексте романс обретает две красочные незабываемые интонации: смещая с относительно сильной доли слово «душе» певец придает фразе изысканность, – мерную поступь сменяет танцевальная гибкость. Фраза «если б навеки так было», благодаря расширению за счет ферматы и устранению с помощью лиги акцентированной сильной доли на слове «так» будит предчувствие несбыточности желаний длить миг счастья, воспетый в «Персидской песне», – слышится уже знакомое шаляпинское «тайное рыдание».

По свидетельствам Б. Асафьева, В. Шкафера, И. Дворищина певец долго, месяцами искал единственно верную интонацию, фиксировал, примеривал, отбрасывал и вновь искал, но когда находил – закреплял. Поразительно, как в жестких рамках, которые сам Шаляпин себе ставил, трепетала его душа. Вариации вокальных строф рождаются из измененного отношения к объекту чувств, смысл слов организует интонацию; динамические оттенки, тембровая окраска, интенсивность вибрации – все подвластно образу, который предстает то одной, то другой из своих многочисленных граней. Интонация выступает **выразителем музыкального мышления** исполнителя; посредством ее малая форма – романс, песня – обретает драматургию.

Постепенно в процессе прослушивания шаляпинских записей обнаруживается устойчивый интонационный прием, – он привносится Фёдором Ивановичем и в народную песню, и в романс, и в оперную арию. Это – **лейт-образ** его певческого искусства, это –

**интонация вдоха.** В данном случае понятие «интонация» подразумевает мелодический оборот, наименьшую часть мелодии, имеющую выразительное значение. У Шаляпина интонация вдоха – один из основных оттенков музыкальной мысли; многообразие, с каким певец исполняет ее, позволяет ощутить интенсивность психологической вибрации, полноту переживания, характер чувствования. Однажды Фёдор Иванович сказал: «Что ж? Все поют и правильно поют. Поют, как написано... Но вот горе: вдоха-то не напишешь»<sup>1</sup>. Но ведь А.Г. Рубинштейн написал «вдох» – надо было только суметь прочесть, – и Шаляпин, сумев, обрел мощнейшее выразительное средство, преобразуя его в новом материале каждый раз неповторимо. Вернемся на миг к «Персидской песне»: и в печатном и в рукописном экземплярах нот певец обвел «находку», – форшлаг, а в Каватине Алеко ввел в нотную ткань подобный «мелизм» сам. Конечно, в нотах дается знак вдоха, указание на него возможность в меру искусства исполнителя; но, кажется, невозможно зафиксировать на бумаге тех индивидуальных звуко-интонационных структур в голосе Ф.И. Шаляпина, которые, вероятно, связаны с микродвижением связок, и воспринимаются как предчувствие звука, некий предзвук или его эхо. Между прочим, М. Дальский напророчил Шаляпину, что если он научится дышать, то покорит весь мир, – и певец овладел этим секретом дыхания, которое, как однажды сказал в связи с искусством Фёдора Ивановича Леонид Андреев, дает «жизнь неподвижной глине» – оставленным на бумаге композиторами немым нотным значкам.

У каждого народа существует своя и только своя, архетипическая попевка или интонация, являющаяся родовым фактором. Такая музыкальная информационная настройка сохраняется на уровне подсознания народности в течение многих поколений, узнаваемая и воспроизводимая сразу и бездумно, как неотъемлемая часть существа человека, укорененного в своем отечестве. В. Каратыгин отмечал, что если в психике Ф.И. Шаляпина вмещаются зачатки самых разных страстей, интуиции различных эпох и народностей, то с духом русской народной песни его психика

---

<sup>1</sup> Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь : Воспоминания и встречи. – Париж, 1955. – С. 83.

слита безраздельно. Особенность народной песни – присутствие самых ценных для образно-смыслового наполнения нефиксируемых нотами интонаций, которые и придают ей яркую окраску. Песня народа не может звучать в унисон, «чисто», потому что она – сумма напевов, воспроизводящихся со всеми оттенками индивидуально-го исполнения. Думается, отсюда допущение Шаляпиным **междузвучий**, «околотонов» – исполнительских приемов, которые со временем оформляются в **говорок**. Эта особая интонация может быть определена как глубинная структура русского народного песенного творчества, его **субинтонация**, являющаяся его существенным признаком. И Фёдор Иванович эту интонацию признавал обязательной для передачи русской музыки вообще, просматривал в поисках «вздоха» и «стоны» тысячи народных песен.

Многочисленные приемы встречаются в исполнении Ф.И. Шаляпина и позволяют ему создать динамический образ слова, **звукописью** рассказать о подоплеке переживаний персонажа песни. С образным содержанием русской народной песни «Ноченька», редакторская обработка которой принадлежит Ф.И. Шаляпину, связаны такие выразительные средства как «соскальзывание» мелодии на интервал «секунда», падение будто обессилевшего голоса на интервал «терция», окружение имени персонажа песни паузами-вздохами без интонационной конкретизации. «Ноченьку» Шаляпин любил и пел с юных лет, работал над ней в зрелые годы и, охваченный ностальгией, осуществил запись в 1930 году за рубежом. Он прибегал к утяжелению, расширению звучания; погружению голоса в недра; использовал подход к звуку через все звуки лада; тремоло в голосе, дрожь, содрогание, усиленную вибрацию. Специально же певец вводил такие элементы театральности как художественный вздох на паузе; предзвук, интонация вздоха, взрыда, рожденного в груди «плача»; глубокое носовое «н», звучащее подобно короткому стону; жесткое начало или обрыв звука, будто гласной предстоит или препятствует твердый знак.

Исполнение песни богато самыми разнообразными восклицаниями и возгласами, в которых заключены разные оценки, отношения, характеры, настроения, чувства. Попытаться воспроизвести их можно следующим образом: «йъ» / «э'й'а» заключают уг-

розу, горе, досаду; «эйе» / «уо-ой'э'» / «аһа-э-а-эй» несут тоску, безнадежность; «о-oh» / «һае́йе'» / «ио-ой'» – отчаяние, жалобу, «аһа-һэй-?» – сожаление, причину...

Особенности в произнесении слов часто смыслово связаны с образом, который пением создает Фёдор Иванович. Прибавляя к согласным несуществующие в слове гласные, он не только дает возможность согласным прозвучать, но и подчеркивает характер слова: «ночен-и-ка» облюбована и смягчена, «тем-ы-ная» постыла и непроглядна; в словах «й' кор-pp-ота-һ-ть бу-һ-уду» слышны раздражение, гнев, негодование и сердечный надрыв. В припеве слышится тоска сиротства, будто человек, жалуясь на судьбину, передохнул подступившие рыдания: «нед-э-ни ма-һа-туш-е-ки»; во фразе «только есть одна зазнобушка» возникает яркая вершина на слове «только» благодаря ласкающему «л» и открытому «е»: «толл-ль / е / -ко»; одно слово «зазнобушка» рисует в воображении целую картину и вызывает движение души, – Фёдор Иванович поет его так: «за-зз-зно-мбу-ш / ж-ы-ка»; здесь и пронзительное, болезненное, как зазубрина в сердце «з», и сердечная маята «м», и темных желаний полное «ы». В последней фразе «Не в любви живет» заключительное слово дается певцу мучительно, будто оно выбаливает из сердцевины груди, выговорить эту правду вслух невозможно, невыносимо! И получается натужное «м-жи-и-вет...». Воистину – не песня, – «тайное рыдание»... В такой песне тоска становится ее душой, и душа рождает интонацию вздоха; эта интонация укореняется в мелодических образах и Алеко, и Варлаама, и Годунова как одна из «замечательнейших, хотя, может быть, и печальных красок русской жизни»<sup>1</sup>.

Подход Ф.И. Шаляпина к произведениям Мусоргского был неспешным, постепенным: в репертуаре он получал интонационные «уроки» подлинной русской народной песни и ее аранжировок в музыке Глинки, ее интонаций и самобытных ладов в операх Серова, Даргомыжского. Мусоргский владел **рекурсией** – способностью в речевой интонации уловить ее мелодическую праинтонацию – зерно, из которого вырастала особенная культура пения его

народа. Сквозь деликатные формы и гармонии он прорвался к изначальным песенным образованиям, рожденным из стона, вздоха, вскрика, возгласа, плача – к интонационному архетипу и сумел, даже связанный темперированным строем, перевести его на язык музыки. Вокал, разумеется, давал более широкие возможности сближения с природной интонацией и живой речью. Недаром Фёдор Иванович говорил, что чувствовал в музыке Мусоргского необыкновенно близкое и родное и понимал ее; к ней, по собственному выражению певца, определенно «толкал инстинкт». Шаляпин однажды заметил, что Пушкин, создавая трагедию «Моцарт и Сальери», гениально почувствовал Моцарта во всей его глубокой сущности, в его субстанции. Именно так, **субстанционально**, почувствовал и принял в себя Мусоргского сам Фёдор Иванович. И справедливы слова Амфитеатрова, одного из многих, говоривших, что нет более яркого артиста, который растолковал бы слушателю музыку и заставил бы понять ее тайну и красоту, как сделал это Шаляпин для Мусоргского. Исполнитель нашел отвечающее его требованиям эмоциональное, смысловое, образное содержание, выраженное через интонацию, вечно живущую в его народе.

Заметно единство исполнительского стиля и приемов в опере и малых вокальных формах; оно выражалось в характерных интонационных приемах, присутствовавших и в «Персидской песне», и в «Ноченьке», и в «Ваньке», и в «Борисе Годунове», разумеется, каждый раз в ином образно-эмоциональном ключе. Впечатление такое, что лейт-интонация из народной песни перешла в камерный вокальный жанр, а затем – утвердилась в опере. Переинтонирование в оперной музыке Мусоргского не касается изменения интонационной системы, – этим Шаляпин дорожил и позволял себе при переделке текста, как всегда, применять лишь узаконенные композитором музыкально-ритмические, структурные и гармонические приемы; изменяя деталь, он не умалял целого и не искажал замысла. В основном артист «вступал в конфликт» с авторским текстом там, где содержание музыкальной фразы противоречило чувству и смыслу, состоянию, которые диктовали изменения в интонационной сфере, в темпах душевных порывов.



Всю свою творческую жизнь Фёдор Иванович Шаляпин экспериментировал, и часто его открытия по-новому озаряли произведение, приносили в него то самое «чуть-чуть», без которого, по словам артиста, нет искусства. Это касалось и **декламационного** начала в опере. Немало современников Шаляпина из близкого окружения упрекали его в злоупотреблении «разговором». В подмине пения говором упрекал всегда восхищавшийся певцом В. Дорошевич; в фельетоне 1908 года он иронически восклицал, что поговорить в опере Шаляпин любит и в самых сильных местах переходит в драму. Фёдор Иванович же отрицал категорически, что он подменяет пение разговорной речью: «Многим кажется, что я в “Борисе Годунове” иногда не пою. Я пою всегда, даже если говорю. И в ритме и в тональности. Это – секрет пения и закон искусства: хочу, чтобы казалось. Если певец не слышит музыки слова, то и зритель не услышит ее»<sup>1</sup>. Сам он был, вопреки всему, счастлив, что постиг искусство пения-рассказа и в похвалу коллеге-певцу написал на подаренном портрете: «певец-сказитель».

Сам Шаляпин, много лет прослужив певчим, особенности русской интонации выводил не только из традиций народных песен, но и из церковных песнопений. Язык в церковном песнопении предстает сплошным вокализированным интонированием, прерываемым согласными, которые Ф.И. Шаляпин удивительно умел распевать. Это было одной из особенностей его вокального стиля и заставляло слушателей сравнивать гласные и согласные с равноценными жемчужинами. Видимо, этот юношеский навык привнес артист в оперное пение в виде знаменитого говорка, распевания согласных, сцепления звуков, переливания одного звука в другой.

Музыкальные и поэтические формы возникают на основе живой речевой ритмоинтонации. И человеческая речь, доказали Б. Асафьев и В. Всеволодский-Гернгросс<sup>2</sup>, имеет свой мелодический диапазон, – в ней есть тоника и закономерные движения на определенные интервалы: на квинту вверх и на кварту вниз. В зависимости от эмоционального состояния говорящего звуко-ряд

<sup>1</sup> Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре. – Л. : Музыка, 1969. – С. 38.

<sup>2</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. – Пб. : Госиздат, 1922.

транспонируется; в речи наличествуют тональности и существуют модуляции – переходы из одной тональности в другую. Недавно говорят про актеров старого поколения, что они искали верный тон для своего персонажа. По сути, Шаляпин воспользовался приемом декламации в виде положенной на ноты речи, сменив александрийский стих на современный ему поэтический язык. Пользуясь тяготением речитатива к мелодической завершенности, он объединил его через переживание с арией, ариозо, монологом, каватиной и другими оперными формами.

Неповторимая шаляпинская интонация, по собственному признанию певца, брала начало в эмоциональной декламации великого трагика М. Дальского; существует единственная коллекционная запись декламации Фёдора Ивановича: 31 января 1922 года в Америке он наговорил на пластинку «Грёзы» Надсона: «Когда, еще дитя, за школьную стеною / С наивной дерзостью о славе я мечтал...». Известно, что, прослушав запись, артист запретил выпускать ее в свет; к тому времени он отошел от манеры Дальского – аффектации и «драматического нажима», и его взыскательность к себе не позволяла воскрешать минувшие «слабости» творческого почерка. Но запись – осталась! Захотелось испытать судьбу: вдруг интонацию можно нотировать? И попытка удалась (*нотный пример*):

Passione

Без-вест-ный паж, я власт-ву-ю тол- пой. Я по-ко-ри-а е-е! Я

acclerando

аgitato ви-жу с тор-жест-вом, как ко-ро-ле-ва ниц скло-ни-лась, как жад-но

ры-ца-ри вни-ма-ют мне тол-пой. Я ви-жу о-чи дев, го-ря-щи-е сле-

за-ми, по-лу-от-кры-е в вол-нень-и их ус-та, и льет-ся песнь мо-я ши-

cresc

ро-ки-ми вол-на-ми, как гор-ная-я ре-ка, кри-с-таль-на и чис-та!

Искусство выразительного чтения призывает к тому, чтобы кроме точки, вызывающей понижение тона, остальные знаки отличались повышением, уходом от основного тона, с тем, чтобы заставить ожидать продолжения – развития мысли и возбуждать внимание слушателей. Фёдор Иванович точно выполняет требование декламационного искусства: две первые фразы периода, тональность которого – «фа-диез мажоро-минор», представляют собой законченные предложения с точкой и восклицательным знаком в конце и завершаются тоникой. Следующая сложносоставная фраза прерывается запятыми и завершается на вводном тоне новой тональности – «си минор». Памятуя уроки М. Дальского, Ф. Шаляпин наполняет интонации психологическим содержанием, передает и состояние, и настроение, и даже жест. Взлетающая и опадающая, как легкий шарф, интонация, заключенная в словах «бездвестный паж» – это исполненный сожаления глубокий вздох; но упрямо повторяющиеся последующие звуки и впрямь твердят: «я властвую толпой!». Изящная, грациозная интонация воспроизводится Шаляпиным в словах «как королева ниц склонилась»; толпу рыцарей декламатор изображает рядом повторяющихся звуков одинаковой длительности. Очи дев воздеты – и интонация увлекает воображение вверх; слезы их бегут долу – и интонация никнет. Кульминация на словах «и льется песнь моя широкими волнами» достигает звука «ре» – того самого звука, который венчал вздох пажа, звука, который на пол-тона выше «королевского», – ведь паж победил свою госпожу! Целотонный нисходящий звукоряд – поступь утвердившегося в своем искусстве безвестного певца – следует после кульминационного звука, вознесенного на чистой квинте, и эта волна возвращается к своему берегу – тонике, чтобы начать новый разбег – новую строфу.

Разнообразен гармонический строй периода; разумеется, певец не идеально соблюдает модуляции и переходы, следуя всем правилам теории музыки, но явно слышатся отклонения в «си минор» с появлением «соль-бекар» и намечается звучание доминант-септаккорда в этой тональности. Ярко звучит краска далекой к основной тональности гармонии – «ре-диез-мажор», когда паж видит полуоткрытые в волнении уста дев; свежо проступает тональ-

ность «си мажор» с таинственной пониженной шестой ступенью в кульминации, и – снова воцаряется минорная, спокойная атмосфера родственных главной тональностей...

Исследование особенностей шаляпинской интонации уточняет исполнительский облик артиста в самом тонком его проявлении и показывает певцу-актеру возможности наиболее значительного вокально-драматического приема самовыражения в персонажном характере.

Певец-актер иной раз, повинувшись замыслу драматурга и композитора, стоит перед творческой задачей перевоплотиться не только в оперный персонаж, но и от имени персонажа разыгрывать ролевое поведение, вести многохарактерный рассказ от лица своего героя о других персонажах. О приемах, к которым прибегает исполнитель для создания вокально-речевой характерности не только своего героя, но сразу нескольких действующих лиц, какими средствами пользуется, чтобы выявить смысл речи, как выражает его в тембре и интонации, повествуется во Второй главе.

## ГЛАВА II

### ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В УСЛОВИЯХ ПОЛИПЕРСОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

#### **1. Многохарактерность исполнителя в условиях ролевого поведения персонажа**

Наиболее полно, согласно психологии личности, характер проявляется в речи человека, а характерность – в ее особенностях. Это справедливо и для вокальной речи оперного персонажа, которого автор стремился сделать «человеком в полном смысле слова», а значит – позволил проявить себя в ролевом поведении. Герой оперы, повинаясь замыслу автора, вступает в ролевое поведение, обнаруживает полиперсональную природу с той лишь разницей, что все до вздоха, записано в его «книге судьбы» – партитуре; грамотно прочесть и наиболее полно воспроизвести замысел – задача исполнителя.

Многохарактерность в ее сценическом выражении обусловлена полиперсональным свойством исполнительского сознания; она редко востребована в опере. Обычно характерность как объективация психологии персонажа осуществляется исполнителем в объеме целой оперы. И, тем не менее, бывает, что и оперный фрагмент ставит перед исполнителем роли второго или третьего плана задачу не только объективации собственного персонажного характера, но и проявления многохарактерности. Такое требование предъявляет например, драматизированный рассказ, в котором в коротких временных рамках задействованы или упомянуты многие другие персонажи в различных событийных ситуациях, приносящие контрастные состояния, настроения, оценки и переживания. В таком случае перед исполнителем стоит трудная задача мгновенных перевоплощений в разные лица, о которых он упоминает, как рассказчик, и отражения посредством голоса принадлежащих им характеристик и качеств, к тому же, окрашенных не-

пременно личным, но не исполнительским, а персонажным отношением к излагаемому. К таким произведениям относится Баллада Томского из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», в которой драматическое начало, наряду с музыкальным, занимает достойное положение. Баллада в лучших традициях «темного романтизма» повествует о вторжении Рока в судьбы героев, часто – устами самих героев. Все это приводит исполнителя данного фрагмента к задаче многохарактерного существования. О драматургическом потенциале Баллады П.И. Чайковский выразился в письме к исполнителю партии Б.Б. Корсову: «Благодарю Вас, милый друг, за хорошее известие, которое Вы мне сообщаете о все возрастающем успехе Ваших куплетов в “П и к о в о й д а м е”». Будем надеяться, что в конце концов вы будете их бисировать»<sup>1</sup>.

Роль Томского важна в опере, недаром из первых же звуков Увертюры формируется основная музыкальная тема его Баллады, недаром любовное ариозо Германа «Я имени ее не знаю» возникает как модификация темы трех карт. Именно Томский вносит перелом в ход действия, обращает внимание Германа на Графиню как обладательницу тайны, он будит в его душе надежду на благосклонность Рока. Ю. Григорьев, один из исполнителей партии Томского, называет его своего рода Мефистофелем, под влиянием которого преображается Герман, и который в преддверии самого трагического момента финала напевает скабрезную песенку. «Трудность исполнения роли Томского не только в том, что от певца требуется и баритональный и басовый диапазон звучания, – заметил Ю. Григорьев, – но и в том, что нельзя преломлять характер Томского через общий трагический настрой, его натура обрисована музыкой, с которой он входит в Летний сад и присоединяется к друзьям, – добрый малый, выразитель безалаберной беззаботной жизни, который, кажется, всего лишь рассказал старый анекдот»<sup>2</sup>.

Повествуя об истории трех карт, исполнитель именно сквозь сознание Томского пропускает видение и оценку персонажей –

---

<sup>1</sup> Письмо 354. Б.Б. Корсову. Майданово, 14 ноября 1891 г. // П.И. Чайковский : Избранные письма. – С. 311.

<sup>2</sup> Беседа с Ю.А. Григорьевым 16 ноября 2003 г.

Графини, Сен-Жермена, Призрака, и виртуальное сознание каждого из них должен уметь «опредметить» через вокальную интонацию; остальное – темперамент, ритмы, мелодический рисунок, гармонический образ – все сделал композитор, существовавший в сложно-иерархическом виртуальном мире музыкальных образов. Так, сознание Томского, созданное исполнителем как виртуальное – персонажное, становится константным – реальным по отношению к рождающимся в акте повествования виртуальным сознаниям трех вышеназванных героев, обнаруживая признаки полиперсонализма, свойственного реальной личности. Сбывается мнение Е.В. Назайкинского, что для достижения целостности и органичности воплощаемого исполнителем образа певцу, умеющему строить личность своего героя, по ходу действия «нередко приходится модулировать, надевать на себя новую, другую личину...»<sup>1</sup>.

Томский и исполнители, воплотившие этот персонаж на оперной сцене, предстают в данной главе объектами исследования возможностей певца отразить средствами вокально-драматического искусства многохарактерность и ролевое поведение своего героя.

## 2. Приемы рассказчика-драматизатора в условиях перевоплощения

От исполнителя зависит, с какой глубиной, объемом, красочностью, чувственностью, наконец, предстанут перед слушателями герои повествования Томского на фоне его собственного характера. В зависимости от того, какова: моно- или полиперсональна природа исполнителя, ему свойственно выступать соответственно **рассказчиком-повествователем** или **рассказчиком-драматизатором**. Рассказчик-повествователь обычно выступает с позиций собственного, исполнительского Я, игнорируя персонажное бытие, принимая на себя авторский текст и рассказывая о собы-

---

*Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – С. 77.*

тиях и лицах согласно композиторскому замыслу, но выражает по поводу всего свое собственное отношение. В его рассказе отсутствует элемент интонационно-тембровой изобразительности персонажей, о коих или от лица которых идет речь.

В Балладе перед певцом стоит сложнейшая задача: на протяжении ста пяти тактов, пребывая в роли Томского, играть и роли других упомянутых персон, и оставаться рассказчиком-драматизатором; это требование к артисту обращает его не только к проблеме владения психологическим перевоплощением, в том числе – на уровне интонации и тембральной окраски вокальной речи, но и к законам и технологиям речевой интонации. В связи с этим, уместно остановиться на некоторых рекомендациях, привнесенных в искусство мастерами слова, и переосмыслить их в контексте задачи певца-актера.<sup>1</sup>

Важнейшим качеством исполнителя Г. Артоболевский, мастер и знаток искусства художественного слова, считал умение «передать слушателям живую мысль в прочувствованных образах искусства»; с этой целью «исполнение должно быть понятным, впечатляющим и убедительным. Оно должно воздействовать на ум, чувство и волю слушателя. Соответственно, в нем должны участвовать разум, чувство и воля исполнителя»<sup>2</sup>. Прежде всего, исполнитель должен охарактеризовать и своего героя, и персонажей, о которых тот ведет рассказ, руководствуясь авторской – композиторской оценкой и отношением к ним, данными через музыкальные характеристики; наряду с этим надо понять и донести до слушателя мировоззрение, мотивы поступков, эмоциональный строй персонажей, пронизав все отношения конфликтом, образующим остроту данного сюжета. Главенство музыкального материала определяет характер работы над ним.

---

<sup>1</sup> Примечание: В аналитической работе использованы записи фонда кабинета звукозаписи МГК им. П.И. Чайковского «Сцена и Баллада Томского» (1 6): А. Батулин – аудиозапись МАГ 3065; В. Валайтис – аудиозапись 20360-62; Ю. Григорьев – видеозапись РАЛ ВИДЕО 112; А. Иванов – аудиозапись 11012-11020; М. Киселев – аудиозапись 18559-61; В. Нечипайло – видеозапись (фильм-опера) ВИДЕО 148.

<sup>2</sup> Артоболевский Г.В. Художественное чтение. – М.: Просвещение, 1978. – С. 56.



Среди исполнителей баллады Томского к певцам-повествователям принадлежат М. Киселев, В. Нечипайло. Голос Киселева – бесхарактерный, легкомысленный, «белесый», выражает общее настроение, усредненное состояние персонажа, как нельзя откровенно обнаруживая моноперсональное существование певца в роли. Исполнитель идет на поводу у ритма, а поскольку голос «приседает» на сильных и относительно сильных долях, то нет и умной фразировки, и смысловых вершин, лишь – общее настроение. Голос Нечипайло тонирован темнее, но также не фактурен. Весь текст Баллады выдержан им на одном эмоциональном уровне, и создается образ гусара – недалекого малого, как ни странно, вопреки драматургической задаче, незаинтересованного произвести эффект своим рассказом.

Если в исполнителе доминирует природа рассказчика-драматизатора, то певец более склонен к изображению персонажных характеров посредством игры тембров и интонации; он как бы сочетает, органично сплавляет в манере подачи музыкального материала эпос, лирику и драму. Такой певец-актер не повествует, но осуществляет живое представление персонажей, «театр одного актера», (эту традицию задал на заре своей артистической карьеры М. Щепкин, в опере продолжил Ф. Шаляпин), играет один за всех действующих лиц. Именно к такому действованию обязывает исполнителя Баллада Томского, в которой явственно означены роли. И в числе таких певцов-перевоплотителей – А. Иванов, следовавший шаляпинским традициям работы со словом, тембром, интонацией, характерностью, А. Батулин, в меньшей степени – В. Валайтис, Ю. Григорьев. Голос Иванова – темный, фактурный, тембр многокрасочный, гибкий, «играющий», не утрачивает выразительности и на *pp*; обертоновая палитра отличается богатством; благодаря этим качествам каждое действующее в Балладе лицо несет индивидуальность.

За этими проявлениями стоит полиперсональная природа психики певца, склонность к ролевому самовыражению. Поэтому его герой, вальяжный, исполненный достоинства, добродушный Томский, увлекаясь «анекдотом», и захватывает слушателей красочной театральностью своего рассказа. Голос Батурина, создавшие-

го обаятельный образ Томского – ясный, светлый, подвижный; различной густоты вибрато позволяет варьировать насыщенность тембра, менять характерность во всем диапазоне звучания и, как следствие, – осуществлять образное пение даже в пределах слога, попевки. При владении ролевым поведением, Батурин, в силу фундаментальных характеристик своего голоса, вынужденно придает Томскому некоторые черты Сен-Жермена (так сказывается власть тембрового амплуа, о чем говорилось выше). Голос Валайтиса, тяжелый, вязкий, малоподвижный, создает грузную фигуру Томского и несет роковую трагическую интонацию с самого начала произведения, будто его персонаж слушал Увертюру к опере и знает ее финал, или же принял на себя роль Призрака и в этом характере пребывает на протяжении всей Баллады. Негибкое интонирование слабо отражает повествуемое, но при этом, на фоне явно моноперсональной исполнительской манеры есть проблески характерности.

Каждый исполнитель Баллады по отношению к своему герою – Томскому является настоящим **характерологом**, – он складывает его личность из «чужих» Я, во-первых, принимая во внимание всяческие сведения и знаки музыкально-драматургического текста, во-вторых, интуитивно познавая состояние души персонажа, его переживания, мотивации и другие элементы личности. Но к тому же, исполнитель воспроизводит в себе подобие целостного состояния чужой души и в отношении персонажей рассказа Томского – Графини, Сен-Жермена и Призрака с той существенной разницей, что эти характеры должны быть преломлены через восприятие Томского.

Следует обмолвиться о процессе вчувствования: И. Лапшин, чтобы войти в душу своего героя, рекомендовал стремиться к переживанию подобных чувств или невольно переживать их. Он ссылаясь на откровения композиторов: М. Мусоргский, к примеру, обнаруживая постоянную наблюдательность к чужой душевной жизни, писал В. Стасову, что в «Борисе Годунове» он был самим Борисом, работая над «Женитьбой», чутко улавливал связь эмоциональной изменчивости и интонации: «Я старался по возможности ярче очерчивать те перемены в интонации, которые являются

в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых незначительных причин»<sup>1</sup>; П. Чайковский, сочиняя оперу, ставил себя на место действующих лиц, и сердце подсказывало ему их чувства, выражаемые в пении. Известным примером являются в высшей степени личные переживания композитора по поводу Германа («Пиковая дама»), Татьяны («Евгений Онегин»).

По завету М. Щепкина сочувствие персонажу есть непременно условие соприкосновения с образом и проникновения в него, но надо также помнить об эстетизированной природе сценического чувства. Если сильные эмоции и чувства автора оперного произведения рожают аффективное отношение к изображаемым музыкой персонажам и выступают как личные, то исполнитель получает их в виде эстетических чувствований, и переживает как данные извне и принадлежащие персонажу. Такие чувства называют **предметными**. Они заимствованы у композитора, организованы логикой мышления персонажа, и исполнителю не принадлежат – они воображаемы.

Коклен писал, что для того, чтобы действие драмы, о которой повествует артист, прошло перед глазами слушателей, нужно, чтобы оно предварительно прошло перед его собственными глазами, тогда и аудитория будет видеть то, о чем он рассказывает. Для этого исполнителю надо всецело «присвоить» произведение, с той лишь тонкостью, что текст должен стать органической принадлежностью не только исполнителя, но и его героя – звучать так, будто слова и чувства, их питающие, рождаются вместе с движением мысли Томского. А чтобы так впечатлять воображение слушателя, доводя их до видения предмета речи, исполнителю рекомендуется прием ежесекундного воображения всего, происходящего в Балладе Томского. Надо видеть перед собой то, о чем поет персонаж! Тогда неизменно появляется и осязательность музыкальных образов, граничащая с ясновидением. Ведь талантливый рассказчик, взывающий к слушателю посредством специальных интонационных «штрихов», побуждает в нем к деятельности «театр воображения», заставляет его психотворить свой театр живых образов, жить разными душами своего многосложного Я.

---

<sup>1</sup> Лаппин И.И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. – С 178.

### 3. Особенности ролевого поведения исполнителя и персонажа

В основе психических процессов, которые обеспечивают психический феномен, называемый **ролевым поведением**, лежит природное «свойство переменчивости» – способность человека с одним собеседником быть одним, а с другим – другим. Это свойство, присущее «многодушным» людям, заметил в себе М. Чехов: «Что за странные люди актеры? Почему, например, я, встретив знакомого на улице, кланяюсь ему не просто, как бы должен поклониться, а как кто-то иной, который будто велит мне кланяться, двигаться именно так. (...) Тут вина в замечательном актерском свойстве (память аффективна): вспоминать и мыслить образами. И образами, часто этим актером сыгранными»<sup>1</sup>.

Теория социальных ролей показывает, что принятие индивидом той или иной роли в различных ситуациях, способность перенимать как роль поведение другого человека и соответствующая этому перестройка динамики структуры самосознания – обычное явление. Ролевая игра – это жизненная модель, потому что в жизни человек умеет и притворяться и быть самим собой. В жизни свойства и функции подструктуры психики, называемой «**Я-образ**», обеспечивают временные «превращения» в другую личность с целью ее постижения как условия осуществления контакта. У актеров, назвавших это свойство «пристройкой» психики к конкретной ситуации, оно, как правило, гипертрофировано, и ролевой механизм, обычно действующий за порогом сознания, наиболее ярко проявленный в актерской игре, «обнародуется» сознанием и эксплуатируется профессионально. Многодушие настойчиво побуждает актера к творческой актуализации множественных Я-образов, которыми чревато его самосознание, и наиболее полноценно это происходит при создании разнохарактерных ролей. Ярчайший пример в опере – Ф.И. Шаляпин, которому были подвластны образы и героев, и владык, и фантастических существ, комические и трагические роли.

---

<sup>1</sup> Чехов М. О системе Станиславского // Горн. – Кн. 2-3. – М. : Пролеткульт, 1919. – С. 76.

Однако, если артист кладет принцип ролевого поведения в основу сценического существования, это – роковая ошибка исполнительства, она порождает дурной натурализм и пресловутое «безобразье». Между ролевым поведением в жизни и ведением роли на сцене существует большая разница, ведь нельзя принимать за перевоплощение такую игру, когда индивидуальность актера однообразно проявляется во всех ролях, тиражируя ему и только ему присущий набор поведенческих приемов. Когда ролевое поведение осуществляется в жизни, это происходит без духовных усилий, инстинктивно; но для того, чтобы на сцене сыграть роль, надо заниматься специально, ибо такое ролевое переключение на сцене – результат сознательной подготовки.

Самосознанию человека врождено свойство общаться с миром посредством так называемых **Я-образов**, при их посредничестве коррелируя с любой структурой внешнего мира. Самосознание, консервативное по своей природе, создает, подобно хамелеону, видимость внутренних перемен с помощью своей внешней многоликой маски из Я-образов. **Актуальное Я** как собственный образ человека, осознаваемый в каждой конкретной ситуации, может иметь неограниченное число вариаций – многообразность – в зависимости от различий жизненных ситуаций и обстоятельств, в которых действует индивид. Путем актуализации этих множественных и различных **Я-образов**, обогащаемых новым и новым содержанием, между прочим, происходит познание человеком самого себя, так же как и осуществление функции «человека играющего». В распоряжении самосознания состоят следующие основные Я-образы: реальное Я содержит знание о том, каково оно на самом деле; идеальное Я сопряжено с мечтанием себя другим; представительское Я содержит видение себя таким, каким хотят другие.

В самосознании исполнителя, совмещающем два Я – артиста и персонажа, Я-образы «по-братски» распределяются: реальное Я остается на службе у исполнителя, идеальное Я аккумулирует содержание персонажного сознания, а представительское Я востребуется в тех случаях, когда персонажу приходится красоваться в чужом облике, как Хлестакову – играя роль Ревизора, а Отрепьеву – роль Царевича Димитрия.

Ситуативные Я-образы, осознаваемые в различных конкретных ситуациях, несут представление о том, каким индивид видит и ощущает себя в данный миг. Каждый Я-образ, насыщенный доминирующим содержанием, нагружается и всякого рода сопутствующей информацией; погружаясь в со-знание, он несет на себе печать всего окружающего мира данного мгновения. Например, созерцание картины нерасторжимо с настроением, самочувствием, с публичностью или одиночеством, атмосферой, запахами, звуками, освещением, историческими, литературными аллюзиями, сложным комплексом личных переживаний, всевозможными ассоциациями.

Практически во всех людях можно предположить наличие по крайней мере двух устойчивых **Я-образов**: «домашнего» и обращенного к внешнему миру. Особенность сценического бытия исполнителя заключается в их коэкзистенции: осознающий себя в раздвоении, актер воспринимает действительность одновременно при помощи актуального Я-образа, соответствующего своей реальной жизненной ситуации и соматическим ощущениям, и посредством идеального Я-образа, существующего в его воображении персонажа, с которым он себя до некоторой степени идентифицирует в данный момент сценического времени. При этом, последний также является актуализацией определенных граней личности актера, так как состоит из элементарных Я-образов, возвращаемых памятью. Сосуществование Я-образов – **памятование себя как исполнителя и одновременно воображение себя персонажем – представляется необходимым условием творчества**, причем, актуальный Я-образ как бы затемнен, а идеальный – возникает ярче.

Томский – идеальный Я-образ исполнителя. В тех фрагментах Баллады, где драматургия предполагает прямую речь других персонажей, именно Томский, в свою очередь, примиряет на себя ролевые Я-образы, требующие характеристики при интонационном воплощении. В данном случае речь идет о феномене исполнительского существования «роль в роли»: перевоплощаясь в Томского, певец от лица своего героя передает психологическую сущность других персонажей.

#### 4. Я-образы и их выразительные возможности в интерпретации персонажного характера

Воспринимаемые сознанием Я-образы, непрерывной нитью соскальзывающие в глубины психики, далее раскладываются в иерархическом порядке «по полочкам» долгой и временной памяти, вступают в сложные ассоциативные связи, но однажды по востребованию какой-то из таких «клубочков» начинает разматываться вспять. Как известно, природной привилегией артиста является особенное – эйдетическое, образное мышление, которое разворачивается как новая, концептуально выстроенная последовательность из некогда поглощенных Я-образов. Было бы логичным **рассматривать Я-образ как некую оперативную единицу артистического мышления**, а произведение или его фрагменты – как множественность Я-образов, разделив их соответственно на категории «элементарный» и «сложный».

В музыке Я-образами, по сути, являются все сотворяющие ее элементы, включая синтаксические и композиционные – все, что создает впечатление. К элементарным Я-образам относятся попевки, лейтмотивы, мельчайшие мотивы-интонации и мелизмы, ритмические фигуры и динамические оттенки, ладово-гармонические выразительные средства, ситуативно-описательные фрагменты, оркестровые тембры. Так, музыкальный Я-образ Графини в сцене, предшествующей Балладе Томского, в характеристиках персонажей (Сурин, Чекалинский, Томский), в частности, представлен логическим рядом музыкальных символов – мелодическими оборотами в диапазоне октавы:

т. 2 – *h-h* (Сурин: *«ведьма»*);

тг. 3-4 – *h-h* (Томский: *«Пиковая Дама»*);

т. 3, тг. 9-10 – *e-e* (Чекалинский: *«страшилище», «осьмидесятилетняя карга»*).<sup>1</sup>

Система Я-образов в музыке иерархична, как иерархична знаковая система драматического театра, и музыкальное произведение, действительно, разворачивается, пользуясь выражением

---

<sup>1</sup> Здесь и далее: см. Клавир Баллады Томского.

Е. Назайкинского, как «театр идеальных действующих сил», тем более театр, чем теснее музыка связует себя с драматургической канвой. Именно в данных, сюжетных условиях «художественный мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развертывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями...»<sup>1</sup>, а это значит, что музыкальный театр осуществляется персонажными экзистенциями благодаря последовательному развертыванию в реальном времени «идеальных сил» – Я-образов.

Если Я-образы развертываются в некий логически упорядоченный строй, то можно говорить и о тематически, смыслово, эмоционально организованной той или иной **композиции Я-образов** – композициях «персонаж», «состояние» или «переживание», композиции «действие» или «событие», и прочая. Самым композиционно сложным Я-образом, представляющим интерес в данном контексте, является **идеальный** (соответствующий персонажу) Я-образ Томского, оппонирующий **актуальному** (исполнительскому) Я-образу.

Обычно музыкальная характеристика заключается в теме, несущей аффективную доминанту персонажа. В Балладе же особенностью является доминирующая в судьбах всех персонажей тема «трех карт», а форма Баллады предлагает этим персонажам быть мелодически тождественными, что усложняет исполнительскую задачу поиска индивидуального тона каждого действующего лица – Графини, Сен-Жермена и Призрака. Чтобы каждое действующее лицо прожило оперный фрагмент своей особой жизнью, при том, что у каждого образа отсутствует такой важный элемент как ритмическая разнохарактерность (прежде всего определяющая темперамент и сердцебиение, как правило, индивидуальные у каждого персонажа), чтобы получить впечатления, что устами Томского говорят разные люди, исполнитель опирается на прием «игры тембров» и стремится к гибкости интонирования, проявляя свое вокальное трансформационное мастерство.

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М. : Музыка, 1982. – С. 59.



Речь идет о ранее упомянутом феномене исполнительского существования «роль в роли»: там, где драматургия предполагает прямую речь других персонажей, именно Томский примиряет на себя эти **ролевые Я-образы**, требующие характерности при интонационном воплощении.

Я-образ Графини (т.т. 34-43, 65-66):

*О боже, о боже! О боже, я все бы могла отыграть, когда бы хватило поставить опять три карты, три карты, три карты!*

А. Иванов, пребывая в персонажном состоянии Томского, находит характерные интонации Графини: начиная фразу глубоким, округлым, сетующим и вздыхающим темным «о», он допускает «мучительное» междузвучие, произнося слово *боже* как «бо-у-жем-м», но уже при повторе этого слова мольба превращается в предложение сделки, интонация становится хищной, из голоса убираются округлости, и в третий раз из пропасти отчаяния голос выходит с устремленностью и решимостью прямой линии, опираясь на многообещающее слово *опять*. А. Батурин произносит *О'боже* первый раз как тайное рыдание, второй – как молитвенное вздыхание очи горе (в голосе четко прослушивается посыл); зато третий возглас, возникший из *p*, зачинает неудержимый подъем, на волне которого певец творит из звуков натуру властной, безудержно авантюристической Графини. В. Валайтис, начав фразу *sforzando* с надрывной, сетующей интонации, постепенно позволяет голосу, не персонифицируя его, обрести черный окрас и в неуклонном стремлении смести на пути все препятствия. И все же это интереснее, нежели смысловая и образная равнина в исполнении В. Нечипайло или общего значения агрессивность М. Киселева.

Я-образ Сен-Жермена (т.т. 54-63):

*Графиня, графиня! Графиня, ценой одного randеву, хотите, пожалуйста, я вам назову три карты, три карты, три карты...*

Исполнители рисуют образ Сен-Жермена каждый по-своему: А. Иванов сгущает тембр и дважды вкрадчиво, а третий раз – деловито, жестко, настойчиво взывает к Графине. Далее певец создает образ движения графа: вот он склонился над дамой, теперь распрямляется, нависает властно, и вся его речь выражает позицию преимущества. А. Батурин начинает свою речь интимно,

доверительно, но постепенно в его интонациях утверждается деловитость, настойчивость, мистичность, возможно потому, что Сен-Жермен слишком хорошо, как алхимик и посвященный, понимает: сделка совершается отнюдь не с ним, и судьба Графини с момента ее согласия на randevu – трагична в силу обреченности. Нельзя назвать оправданным прием В. Валайтиса, производящего обращение вздрагивающим голосом, будто душат его рыдания или спазмы: «*Графи-‘иня*»; скорее была бы уместна насмешка над минутной слабостью неуступчивой красавицы или предвкушение легкой победы; тогда последующая властность, агрессивность, позиция силы и могущества, звучащие в голосе, были бы оправданы.

Я-образ Призрака (тт. 92-104):

*От третьего, кто, пылко, страстно любя, придет, чтобы силой  
узнать от тебя три карты, три карты, три карты!*

Удивительно, что обычно внимательный к полиперсонажному бытию А. Иванов, на сей раз довольствуется созданием общего образа нависшей угрозы, неперсонифицированного Рока, избирая характерным ключом слово *грозно*. Общий образ силы создает и В. Нечипайло. У Батурина появляется в голосе металлический оттенок, но он воспринимается лишь как намек на поиск иного, инфернального тона.

Прямая речь рассказчика Томского от лица другого персонажа мыслится как «двойное» перевоплощение, требующее усложнения приема характерности, при котором происходит совмещение – сосуществование актуального (исполнительского) Я с идеальным (персонажным) Я-образом Томского. В свою очередь, идеальный Я-образ Томского, воспроизводящего прямую речь, становится **фоновым** по отношению к рельефно выступающим представительским Я-образам Графини, Сен-Жермена и Призрака.

Я-образы, сочетание которых дает **психологический портрет** персонажа, позволительно определить как характерные, ибо из этих элементов складываются особенности характера и часто – рисуется внешность того или иного персонажа. Портрет Графини в Балладе, например, помимо лейттематических, гармоничес-

ких и тембровых признаков, состоит из множества характерных (элементарных и сложных) Я-образов – интонационных штрихов и «зарисовок» нескольких действующих лиц:

т. 2: «ведьма» (Сурин); т. 3: «страшилище» (Чекалинский); т. 5: «Пиковой Дамой» (Томский); т. 8: «старуха» (Сурин); т. 9: «осьмидесятилетняя карга» (Чекалинский); т. 14: «красавицей» (здесь и далее – Томский), т. 16: «Венерою Московской» и прочая.

Даже одно определение *красавица*, повторяемое в тт. 14, 20, 49, 69, требует изысканного вариативного интонирования – разнохарактерной нагруженности Я-образов, в зависимости от того, какую мысль намерен донести до аудитории устами исполнителя Томский. Если исполнитель окрашивает разным **отношением** повторяющееся слово, ориентируясь на изменяющийся контекст его существования, он достигает разнообразия в интонировании, тем добавляя все новые и новые штрихи к «портрету» Графини. Например:

– в т. 14 Томский может допустить мечтательный тон о временах, которые минули, уронить нотку сожаления, что он не был в числе той молодежи, которой посчастливилось сходить с ума по Венере Московской. Оценку ее красоты из уст Томского среди исполнителей передают лишь А.Иванов и А. Батулин, каждый по-своему: Иванов глубоко, любовно погружается в «а», расширяя и обуживая его за счет крошечных вилок; Батулин дублирует «с», как бы восторженно подбрасывая последующее «а» на м3. При последующих повторениях слову *красавица* уже не уделяется особое внимание, его произнесение подчиняется общему образу фразы. Между тем, возможно иное решение:

– в т. 20 может быть допущена ирония в адрес самой Графини, которая вопреки любовным утехам предпочитала утолять страсть игрой; может прозвучать и понимание такого азарта с позиций играющего и проигрывающего гусара; заманчиво передать и презрение в адрес молодежи, не сумевшей завоевать сердце графини;

– в т. 49 допустимо и сочувствие, и подчеркнутое противопоставление красавицы графини и неестественного для нее одиночества, и описательность роскошной красоты;

– в т. 69 новая интонация может демонстрировать насмешливое отношение к «падшему ангелу», но столь же логично и восхищение той жертвой, на которую готов настоящий игрок ради тайны трех карт; так же уместен и показ посредством слова состояния самой графини.

Спутствие разнохарактерных Я-образов наблюдается и там, где нужно выпукло преподнести **подтекст**, скрытый смысл или, говоря по-шалыпински, «тайную подкладку» роли в целом, фразы, слова. Мастера художественного слова находят в нем как бы две грани: «одну – общую для всех понимающих его, смысловую, и вторую – действенную, зависящую от того, для чего мы это слово употребляем, – дифференцирует функции Г. Артоболевский и далее развивает эту чрезвычайно важную для исполнителя – сценического действующего мысль. – Действенная грань слов – это их способность, их свойство быть средством воздействия. Действуя словом, мы не только передаем его смысл, – им мы уточняем и поправляем этот смысл, мы даем ему действенную направленность, активизируем его способом произнесения. Способ произнесения определяется подтекстом»<sup>1</sup>

Следует добавить, что обычно подтекст, оправданный сверхзадачей, создается исполнителем, который своеобразно оценивает обстоятельства, раскрывающие характер персонажа и выражает ко всему свое отношение. Если же ролевое поведение, согласно драматургической задаче, переходит от исполнителя к самому персонажу, то данное правило становится непреложным для персонажа, и исполнитель ищет подтекст от лица своего героя, в ключе его характера. Например, Томский, рассказывая (тт. 68-72), что *когда через день красавица снова явилась, увы, без гроша в кармане*, под характеристику *красавица* может «подложить» иронический смысл, а восклицание *увы* нагрузить собственным пониманием хорошо знакомой проблемы игрока и кутилы. Этой фразой в исполнении А. Иванова подтекст передан через внутренний **образ движения** Графини, – ускоряющаяся ли ее поступь, учащенное ли сердцебиение перед решающей партией. Отчаян-

ная решимость выражается обострением импульсов внутри слов, общим крещендо, чередованием расширений-вилочек и акцентов. А. Батурин также создает образ упорного подъема, словно Графиня восстает из бездны отчаяния.

В Балладе выпукло выделяются несколько разновидностей важных для уточнения смыслового рисунка роли **сложных Я-образов** – оценки, отношения, чувства, состояния, настроения, события. Они, по сути, выступают **модусами** – «целостным содержанием психики в каждый данный момент жизни»<sup>1</sup> исполнительско-персонажного существования, энтелехией которого, в свою очередь, является интонация. В нотном материале наблюдаются следующие принадлежности:

Я-образы, несущие **оценку**:

т. 14 – *красавицей слыла*

т. 17 – *тогда еще красавец*

т. 16 – *называя Венерою Московской*

т. 21 – *увы! – предпочитала фараон любви*

тт. 52-54 – *слова слаще звуков Моцарта*

тт. 79-80 – *Но какую ценой!*

Передавая оценку Сен-Жермена с позиций Томского (*Граф Сен-Жермен среди других, тогда еще красавец*), А. Иванов в слове *красавец* расширяет и углубляет «а», словно любясь звучанием, и допускает крошечное замедление, будто продлевает этот миг любования. А. Батурин возвышает статус персонажа: выделяет слово *граф* тем, что «подкидывает» интонацию и добивается вальняжности, разреживая вибрацию голоса.

Я-образы, заряженные **отношением**:

т. 18 – *пленился ею*

т. 19 – *безуспешно он вздыхал по графине*

т. 15 – *Вся молодежь по ней с ума сходила*

тт. 41-43 – *Три карты, три карты, три карты!*

тт. 81-82 – *О карты! О карты! О карты!*

Каждый исполнитель выстраивает свою систему отношений между персонажами. К примеру, А. Иванов, входя в эмоциональ-

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 238.

ное состояние Сен-Жермена и передавая его отношение к Графине через звучание слова *пленился*, длит «л», выделяет согласные за счет расширения гласных, обволакивает слог «нил» глиссандо, придает чрезвычайную мягкость тембру. А. Батурин также транслирует через себя персонажное самочувствие, и по-сен-жерменовски бархатно, теплым грудным звуком произносит «ль», «нь», пользуясь своим от природы пленительным тембром.

Фраза *Три карты, три карты, три карты!* позволяет А. Иванову выявить бурю переживаний, сложную картину отношений самой Графини к ее желаниям: на общем *crescendo* первый раз он произносит *т-р-и* раздельно, медленно, затаенно, не решаясь вступить в роковые обстоятельства, *к'а-р-р-ты* – выдохнул глубинно; второй раз, наращивая интенсивность звука, произнес эти слова раздумчиво: стоит ли...; третий раз – твердо, быстро: решено! Будто произнесено то последнее слово, после которого договор с незримой силой начинает действовать, и обратного пути нет! А. Батурин, также передавая отношение Графини, использует противоположный прием: на *diminuendo* впервые произнесенное *карты* с распетым «а-а-р-р» гаснет, обрывается затаенной мечтой; пропетое второй раз еще тише, слово вновь обрывается; третий раз оно произносится говорком, полушепотом, почти несбыточно... В. Валайтис словно осуществляет предзнаменование от имени Призрака: трижды твердо, раскатисто «каркает» слова. М. Киселев выполняет фразу открытым звуком, надрывно, чуть истерично, закручивая звучание «а» в «у», передавая скорее фоновое состояние Томского, нежели персонажное. В. Нечипайло сводит все в говорок, не передавая чьего-либо отношения к центральному событию Баллады.

Я-образы, передающие **состояние**:

тт. 31-32 – *она шептала в разгаре азарта*

тт. 50-52 – *влюбленно над ухом ее прошептал.*

Обрести и пережить состояние персонажа, а затем выразить его интонационно устами своего героя – непростая исполнительская задача. А. Иванов, замедля произнесение слова *она*, дает понять слушателю, что его Томский приобщился буре состояний и переживаний Графини; последующее *шептала* певец усложняет междузвучием – «всхлипом», содроганием в голосе. Дальнейшее

в *разгаре азарта* – исполняется высветленным на «а» и «е» звучанием, и делается это для контрастного перехода к прямой речи *О боже!*.. Исполняя ту же фразу, А. Батурич использует *ritenuto* для передачи состояния безнадежности азартной красавицы и совсем снижает темп, завершая слово *шептала* так, будто Графиня окончательно обессиливает. Но это всего лишь прием, чтобы значимо показать состояние *азарта*: слово длится, становясь выпуклым, благодаря нагнетанию звучания на слоге «а-арр», и уходу на пианиссимо на слоге «та».

Я-образы, воссоздающие **событие**:

тт. 24-33 – *Однажды в Версале «au jeu de la Reine» Venus moscovite проигралась дотла. В числе приглашенных был граф Сен-Жермен; следя за игрой, он слышал, как она шептала...*

тт. 68-72 – *И когда через день красавица снова явилась, увы, без гроша в кармане...*

тт. 73-74 – *Она уже знала три карты...*

тт. 76-77 – *Их смело поставив одну за другой, вернула свое...*

тт. 83-92 – *Раз мужу те карты она назвала, в другой раз их юный красавец узнал. Но в эту же ночь, лишь осталась одна, к ней призрак явился и грозно сказал:...*

Как правило, исполнители цепь событийных Я-образов подают «вне игры», нейтрально, в непринужденной собственной манере, чтобы рельефнее сделать Я-образы, составляющие персонажные композиции. Исключением являются те сюжетные отрывки, на которые заведомо падает характерная тень персонажа, упоминаемого Томским. Так, А. Иванов заранее вводит Томского в роль Призрака в контексте косвенной речи *к ней призрак явился и грозно сказал*: грозным голосом, как удар в дверь, бросает слово *явился*, не допуская в слоге «ил» ни малейшей мягкости, напротив – безжалостно вздергивая его; в слове *грозно* фонема «о» заключает в себе образ всепоглощающей угрозы. Так же поступает и Батурич, нагружая смыслом фонемы: в слове *грозно* – звук «о» вонзается острием, а безапелляционное, жестко оборванное звучание слова *сказал* несет чувство роковой предрешенности событий в жизни Графини.

## 5. Алгоритмы смены Я-образов в тексте Баллады Томского

Поскольку композитор, создавая Балладу, оперировал ситуативными Я-образами от лица Томского, то и задача исполнителя, при музыкальной заданности – найти верный драматический тон и искусно, с помощью разнообразных вокальных приемов создать каждый ситуативный (сложный) Я-образ многоплановым, многозначным, потенциально ассоциирующимся, – оптимально (но в меру) нагруженным смыслом, качеством, характерностью, оценкой, отношением, состоянием, настроением и прочими параметрами персонажа. Требуется создать впечатление, что это именно Томский в роли рассказчика, воздействуя на умы и чувства своих слушателей, прибегает к разнообразным приемам выразительности, создавая, благодаря им, образы и вызывая к образному восприятию – воображению своих друзей. Так, каждый момент восприятия есть Я-образ, апеллирующий их сознанию, а весь рассказ Томского – постепенно разворачивающаяся цепь Я-образов, воздействующих на психику и действующих лиц в сцене, и слушателей вообще. Вся творческая воля исполнителя транслируется через рассказчика и обращена на передачу событий исполняемого произведения, образных характеристик героев повествования, их мыслей и чувств. Например, фраза Томского в тт. 17-18 *Граф Сен-Жермен среди других* (событие), *тогда еще красавец* (оценка), *пленился ею* (состояние) – включает в себе последовательность Я-образов в качестве сообщения о событии и опосредованной оценки Сен-Жермена с позиций Томского, а далее – непосредственной трансляции состояния самого графа. В следующей фразе т. 19 *но безуспешно он вздыхал по графине* полифонически сочетаются Я-образы состояния Сен-Жермена и оценки Томского. А вот в тт. 93-101 *получишь смертельный удар ты...* Томский принимает на себя роль Призрака – создает идеальный персонажный Я-образ. И здесь от исполнителя требуется найти новые параметры звучания голоса, возможно, – неживого, бесстрастного, бестелесного. А. Иванов – один из немногих, кто переходит в роль Призрака, – значимо растяги-



вает «ель» и окрашивает в холодный тембр слово *смертельный*, в слове *удар* сжимает и ожесточает гласный звук «а».

*От третьего, кто, пылко, страстно любя,*

*Придёт, чтобы силой узнать от тебя*

*Три карты, три карты, три карты.*

Многие исполнители по-человечески эмоционально нагнетают звучание и подобно раскату грома бросают слова *три карты*, тогда как замысел в предложенных параметрах динамических оттенков, которые, возможно, обозначают всего лишь движение – например, стремительное скольжение Призрака к ложу Графини, требует совсем иной выразительности – своего рода бесстрастных «ударов судьбы» в ее проданную душу.

Задача исполнителя, вступившего в поток Я-образов, сложна тем, что в Балладе реплики героев, оценки и отношения рассказчика чередуются столь быстро, что исполнителю на едином дыхании, порой – в пределах одного такта должно переходить от объективации внутреннего состояния и внешнего облика к речевым характеристикам и персонажным рефлексиям по поводу переживаемого – буквально «жонглировать» Я-образами различного информационного наполнения. Каждый такой Я-образ живет в вокальном токе и воображении исполнителя подобно «действующей сюжетной эфемериде», которая, по словам Е. Назайкинского, вдруг «становится потоком речи, настроением, раздваивается, распыляется, чтобы затем, может быть, снова вызвать характеристические предметные ассоциации, а еще через некоторое время снова раствориться в фоне»<sup>1</sup>.

Вступая в музыкальный поток, певец способен опереться и на опыт художников слова, например, последователя шалаяпинской традиции В. Качалова, мастерство которого описывает Г. Артоболевский: «Быстрота переключений поистине изумительна: даже когда воплощаемые Качаловым партнеры перебивают друг друга или “подхватывают” текст, в их тоне нет ни малейшей “грязи”, ни одна речевая краска не переходит с реплики одного партнера на следующую. Эта исключительная чистота красок свидетельствует

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – С. 62.

о предельной проработанности формы, о мастерстве актера, в котором свежесть первичного ощущения слова соединяется с точным осознанием интонации»<sup>1</sup>.

Такое мастерство исполнителя особенно требуется в тех фрагментах, которые представляют собой цепь, соединяющую качественно разные элементарные и сложные Я-образы:

– в тт. 64-66 *Графиня вспыхнула: «Как смеете вы!»* – Но граф был не трус – сочетаются Я-образы настроения, характеристики, роли и оценки; Иванов передает настроение Графини, бросая концы слов будто через спазмы дыхания, и тут же по достоинству оценивает выдержку Сен-Жермена; Батурин интонационно передает гневливый характер Графини; Валайтис уже слово *графиня* резко обрывает, а слово *вспыхнула* бросает поверх нот, используя прием говора, возможно, давая понять выплеском голоса за пределы мелодической линии крайнюю степень возмущения дамы, теряющей самообладание;

– в тт. 44-54 *Граф, выбрав удачно минуту, когда, покинув украдкой гостей полный зал, красавица, молча, сидела одна* – дан Я-образ события в сочетании с оценкой;

– в тт. 68-72 *И когда через день красавица снова явилась, увы, без гроша в кармане* – Я-образ события сменяется Я-образами оценки и отношения.

Другой пример: в тт. 32-35 *...она шептала в разгаре азарта: «О боже, о боже!»* – на *ritenuto* происходит качественное изменение Я-образов от событийного через состояние к характерному, ролевому; и здесь, накануне перевоплощения Томского в Графиню, следящую за игрой, необходима интонационная подготовка **прямой речи**, то есть, Я-образы уже должны быть окрашиваемы Томским в тона и «полутона» Венеры Московской. Аналогичный пример – фраза, заключенная в тт. 50-54: *влюбленно над ухом ее прошептал слова слаще звуков Моцарта*, в которой исполнитель партии Томского заранее вводит своего героя в образ Сен-Жермена и готовит его прямую речь, передавая через интонацию и особенности характера Графа, и истинное отношение его к Графине.

Так поступает при исполнении данной фразы А. Иванов: уже в **косвенной** речи он переходит в состояние Сен-Жермена. Интонация становится галантной, голос «приподнимается», осторожно нависает, парит над Графиной. Подчеркивается нисходящее секвентное движение в мелодии, создающее образ осторожного приближения на цыпочках, и произносимые слова будто крадутся. Сладко и вкрадчиво певец затягивает голос, правда, за счет значительного замедления темпа. А. Батурин также принимает роль Сен-Жермена загодя, до прямой речи. Он приподнимает, облегчает звучность, высветляет тембр и снижает темп. Исполнитель создает атмосферу осторожности, некой призрачности. С наслаждением распекает *слова*, глассандируя на «о»; *Моцарта* – преподносит на глассандо голубой бархат распетого «а», и завершает свои чары истаивающим дыханием на «та» – пианиссимо... Затаил дыхание... Так создает подготовку к последующему предложению – прямой речи Батурин. В. Валайтис же предпочитает подать последнее слово с позиций сильного, владеющего тайной вельможи, и поэтому опирается на твердые согласные: «*Моцар-р-та*». М. Киселев удивляет в этом слове немотивированной краской, вдруг ядовито обнажая звук «а»; однако, понятно, что последующая прямая речь вряд ли сулит Графине грядущее блаженство. В случае, когда повествующая речь и характерная речь персонажа взаимопроницаемы, задача исполнителя – дать посредством гибкого интонирования плавное и, если даже контрастирующее, но обязательно логичное «перетекание» одного Я-образа в другой. Этот прием связан с умением **вести мысль**. Артоболевский подразумевает освещение действия изнутри эмоциональным отношением к происходящему, и это справедливо, ибо эмоция – основная нагрузка Я-образа; но выполнение такой задачи как ведение мысли, прежде всего, опирается на верную расстановку **смысловых акцентов**.

При задаче сохранить логику вокальной фразы и преодолеть не обремененное смыслом слово, на которое, тем не менее, приходится сильная доля, следует определить ведущий Я-образ и перенести на него силу смыслового ударения, иначе фраза будет ритмически «хромать» или вовсе разорвется. Достигается данная цель

не голосовым нажимом, а психологическим, образно-смысловым, то есть особым **вниманием** к данному слову, проявляющимся в тембральных светотенях, качестве вибраций и внутренней жизни **фонем**. К примеру, в тт. 44-54 *Граф, выбрав удачно* (оценка) *минутой, когда, покинув украдкой* (оценка) *гостей полный зал, красавица, молча,* (оценка) *сидела одна...* – ведущим Я-образом может стать оценка; опора исполнителя на слова *удачно, украдкой* и *молча... одна*, в зависимости от того, кого из персонажей интонационно характеризует Томский – Сен-Жермена или Графиню, поможет преодолеть зависимость от метроритма и вознести над музыкальной толщей желаемый смысл.

Разумеется, у каждого исполнителя желание разное. А. Иванов, придерживаясь повествовательности, вначале интонационно передает чувство достоинства Сен-Жермена, затем подчеркивает слово *украдкой*, но особый прием бережет, чтобы оценить состояние Графини: он выделяет слово *одна* и добивается создания образа одиночества предельно ограниченным звучанием гласной «о» – «'дна», воспроизводя голосом подобие форшлага. А. Батурин в размеренном своем повествовании заостряет внимание на оценке действия Графини, которая *украдкой* покидает гостей, и подчеркивает сам по себе носящий страшный смысл слог-слово «ад», отделяя его от последующего «кой» крошечной цезуркой – перехваченным дыханием.

Специфическим содержанием некоторых Я-образов выступает **действенность**, создающая впечатление движения и требующая от исполнителя энергетического посыла; в первую очередь, оно возникает при последовании событийных описаний, как, например, в тт. 24-31 или в тт. 83-92: *«Раз мужу те карты она назвала, в другой раз их юный красавец узнал. Но в эту же ночь, лишь осталась одна, к ней призрак явился и грозно сказал...»*. Так как метроритмическая заданность толкает исполнителя на некоторую монотонию рассказа, то для преодоления сильной и относительно сильной долей, которые в каждом такте навязывают тексту свои смысловые акценты вопреки **акцентной перспективе** фразы, порой нарушая ее логику и даже смысл, следует вокальными средствами усиливать или ослаблять предпочитаемые ударения. Вы-

деление слова в отдельной фразе определяется трактовкой всего фрагмента, и наоборот, тот или иной акцент конкретизирует целое.

Переосмысление содержания во фрагменте тт. 83-92 может выглядеть так: «*Раз мужу те карты она назвала, в другой раз их юный красавец узнал. Но в эту же ночь, лишь осталась одна, к ней призрак явился и грозно сказал...*»; акценты на слова *мужу* и *юный красавец* указывают на новых обладателей тайны и тем сообщают импульс фразе, смыслово преодолевая размеренность; в следующей фразе акценты падают на относительно сильные доли и выделяют слова *ночь* и *призрак*, благодаря чему мелодический поток не задерживается на сильных, и без того выразительных долях. Такой прием отмечен в исполнении Ю. Григорьева. И в этом случае рассказ, верный логике связного текста, получает внутренний импульс воодушевления и не превращается в констатацию ситуаций, чреватую «перечислительной монотонией».

Повторим, что вести мысль – значит непрерывно эмоционально проживать и переживать ее содержание. То же замечание относится и к другим событийным рядам Баллады (тт. 24-31; тт. 52-54; тт. 84-92). Однако, следует предостеречь исполнителя от чрезмерного внимания к деталям: текст ожидает к себе деликатного отношения, ибо стараясь достичь пределов выразительности – придавая непомерную выпуклость каждому Я-образу во имя смысла, можно раздробить фразу на бессмысленные осколки.

Действенные Я-образы вовлекают исполнителя в событийную стремнину, заставляя биться в унисон сердца его и тех персонажей, в которые он последовательно перевоплощается. К действенным, например, относятся **темповые** Я-образы в т. 1 – *andante* (сцена), т. 24 – *allegro con spirito* (рассказ Томского «Однажды в Версале»); т. 35 – *quasi andante*, т. 37 – *tempo I* (монолог Графини «О боже!..»); т. 41 – *a piacere* (восклицание «Три карты!») и прочая. К действенным Я-образам целесообразно отнести и динамические оттенки *adagio, ritenuto, quasi andante, meno mosso, poco più mosso, espressio, crescendo, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff*.

Со сменой Я-образов сопряжены контрасты не только внутри фразы, но и на границах **формы**. Как правило, на стыке двух периодов или частей, для обозначения разрыва или соединения возни-

кают ярко противоречивые Я-образы, требующие от исполнителя образно-смысловой и тембровой находчивости. Обычно композитор выделяет их при помощи смены тональности, ритма, темпа, фактуры сопровождения.

Так, в Балладе *Adagio* тт. 14-23 («Графиня много лет назад (...) предпочитала фараон любви») сменяется в т. 24 *allegro con spirito* («Однажды в Версале...»), E-dur уступает место e-moll; «шестнадцатые», которыми, в основном, оформлен речитатив, сменяются устойчивой ритмической фигурой «четверть, две восьмые»; помимо этого, смыслово весомой становится и разделяющая такты 23 и 24 фермата – обособленный Я-образ многозначительного молчания. Аналогичные приемы используются в тт. 34-35, 36-37; в тт. 54-55, 56-57 новыми Я-образами становятся «томная» ритмическая фигура «четверть с точкой, восьмая», темп *quasi andante*, тематические и фактурные разработки в сопровождении. А в тактах 63-65 смысловое противостояние Я-образов еще очевиднее благодаря уходу из ми минора через гармоническую последовательность и разрешению в резко звучащий квартсекстаккорд До мажора на фразе «Графиня всплыла...».

Для речи любого рассказчика, в том числе, и оперного персонажа, повествующего посредством пения, характерна логическая смена ускоренных и замедленных, по-разному темпоритмически организованных фрагментов целого – Баллады. Это придает образную действенность персонажной речи – делает особо ощутимой напряженность внутренней жизни героя. Помимо этого, композиторские указания динамических оттенков служат исполнителю руководством, как, живя одним темпоритмом, дыша одним дыханием с персонажем, можно передать его темперамент, воистину, заговорить от его лица.

## **6. Интерпретационные возможности персонажа в рамках приемов образно-смыслового интонирования исполнителя**

Безусловно, каждый исполнитель находит свой и только свой способ высказывания – интерпретации произведения, соответству-

ющий индивидуальной системе Я-образов, избирает организующую художественный материал концепцию. Устанавливая однозначное отношение к действующим лицам и событиям, он конкретизирует потенциально многовариантный текст, становится его **толкователем**. Возьмем фразу в тт. 21-23: *«увы! – предпочитала фараон любви»*; кем дается оценка? Сен-Жерменом? Томским? Исполнителем? А может быть, сама азартная Графиня выдохнет это *увы!*? Возникает некое **интерпретационное поле**, напрягающее певца в поисках единственно верной характерной интонации. Основным «инструментом» истолкования в Балладе для исполнителя становится характер Томского – автора рассказа, перед чьими глазами как бы проходят события, и Я-образы, задающие алгоритм интерпретации. Это значит, что акценты в рассказе о Венере Московской, в меру своего расположения к ней, расставляет гусар, добрый малый, картёжник и волокита Томский.

Таково исполнение А. Батурина: слегка затянутая и скандируемая фраза – оценка с позиций Томского, в которой есть и понимание, и сокрушенность, что любовь уступила игре. Более изысканно искусство А. Иванова. Артист, исполняя начало фразы *все ночи напролет играла красавица, и увy*, придает ей динамику упорства, упрямства до тех пор, пока стремительное *crescendo* не упирается в восклицание *увy*, наполняемое долгим, нагнетаемым звучанием. Во второй части фразы *предпочитала фараон любви* Иванов, по своему обыкновению, делает образно насыщенными не только слова, но слоги и буквы: акцентирует слог «пред» и подчеркнуто возносит «д», затем, на достигнутой высоте зависает и парит «почита-а-ла», чтобы затем спуститься не к амурам, а к карточному столу, и поэтому слово *фараон* поется закрытым звуком затаенно и печально, но каждый слог как бы взвешивается, – определяется цена мены; последний слог «он» распет любовно, чуть в нос, а следом за ним очень просто падает с сознанием никчемности слово *любви*. Исполнитель, находясь в измерении Графини и талантливо отображая ее оценки, состояния, отношения, одновременно комментирует их и от имени Томского, тонко меняя смысл: томительная интонация любви относится... к картам!

В зависимости от того, какой из Я-образов становится доминирующим, благодаря смещению смыслового ударения, меняется и интонация, и интерпретация фразы. В тт. 52-54 *слова слаще звуков Моцарта* кажутся таковыми либо Графине, вдруг узревшей ослепительно простой выход из сложного положения, либо Томскому, ценящему моцартовский гений.

Выделение логически важного Я-образа из общего потока речи производится разными приёмами: усилением звучания слова или фразы, психологическим акцентом, или последовательностью акцентов, как это возможно в тт. 73-74: «*Она уже знала три карты...*» Здесь, рассказчик обязан подчеркнуть перелом ситуации: слово *увы* в тт. 70-71 противопоставляется словам *уже знала* в тт. 73-74. Словам сопутствует многозначная оценка этого события: ведь *уже* означает и любовную победу Сен-Жермена, и уступку надменной красавицы, более того – начало роковых обстоятельств в ее судьбе. Тем не менее, во фразе *она уже знала три карты* Иванов – интонационно нагружает слова *три карты*, как ключевые во всей Балладе, а Батурин делает смысловой акцент на слове *знала*, подчеркивая, что цель Графини достигнута, и тем драматургически подготавливая следующую фразу.

Интерпретаторский замысел может быть донесен до слушателя и путем замедленного произнесения фразы: смыслово ценные слова в тт. 79-80 *Но какую ценой!* выделены композитором *ritenuto* и *fermato*. Исполнители прибегают еще к подобию *portanto* в голосе, замедляя движение мелодии на подъеме и «сажая» интонацию в безнадежном падении на мб. В. Нечипайло уже *н-но* произносит медлительно, разграничивая карточную победу и сердечное поражение Графини, *какую ценой* – поется им мягко, на глиссандо. М. Киселев, придерживаясь прямолинейности в гусарских оценках, использует лишь *diminuendo* и *ritenuto*. В исполнении В. Валайтиса, также мало динамической игры, но отношение Томского – удивление, ужасание – ему передать удастся: сам по себе очень выразительный возглас *какою*, напитанный огромным, расширяющимся «о», смыкается нивелирующим этот объем переживаний звуком «ю», а в слове *ценой* – вся глубина взлета и падения выражена размашистым глиссандо. А. Батурин в словах *какою*



*ценой* – ставит под акценты звуки «о», «ю», «е», отяжеляет восходящее глиссандо «це-» в слове *ценой*, делая его неподъемным, а далее – дает образ глубокого, сокрушительного падения, интонируя слог «ной». Владея ролевыми Я-образами, певец передает состояния и переживания в характере Графини. А. Иванов также интерпретирует фразу в ключе этой героини, – слишком были бы глубоки подобные переживания для Томского, вздумай он выразить их: в слове *какою* певец подталкивает каждый слог, словно спотыкается мысль об уплаченной цене; в слове *ценой* – подчеркнут каждый слог, звук «е» усиленно завибрировал, словно душа вдруг дрогнула; интонация безнадежности, падая, увлекает глухо звучащий слог «ной», пронизанный чувством горечи.

Если тональный контраст или мелодические особенности Я-образов – привилегия композитора, равно как и обособление выделяемого фрагмента музыкальными паузами, то владение таким мощным приемом как **психологическая пауза**, которой нет в нотах, но которая неотвратима в мыслях – прерогатива исполнителя. По сути, пауза может рассматриваться как самостоятельный Я-образ. В Балладе встречаются паузы переживания, припоминания, умолчания, напряжения и прочая. Например, в тт. 21-22 мелодическая фраза *предпочитала фараон любви* разрывается авторской паузой после слова *предпочитала*, диктуя Томскому, а следовательно, и исполнителю насмешливый ли вздох, притворное ли сожаление; в тт. 40-41 фраза *поставить опять* прерывается паузой, словно задохнувшаяся мечтой Графиня боится выговорить тайное заклинание *три карты, три карты, три карты!* В тт. 54-55 явно обозначена пауза ожидания, в т. 56 – напряжения, в тт. 63-64 – размышления Графини перед тем, как вспылить в ответ на дерзкие речи Сен-Жермена. Драматургически интересна пауза умолчания о том, что последовало после гневного восклицания, в тт. 67-68 после слов *Но граф был не трус...* Столь же пикантна по смыслу и пауза в т. 75 после фразы *Она уже знала три карты...*

Наряду с явными паузами, в тексте встречаются психологические, необходимость которых исполнитель улавливает интуитивно и осуществляет особенными приемами дыхания, динамическими оттенками в пении, особым интонированием. Например, в

тт. 21-23 А. Иванов разбивает фразу *предпочитала фараон любви* психологической паузой перед словом *фараон*; в тт. 33-34 *шептала в разгаре азарта* А. Батурин привносит психологическую паузу, продленную ферматой, которая повисает как душевный мрак, из которого возносятся стенания Графини *О боже!*. В тт. 79-80 *Но какую ценой!* после *но*, исполненного как слабое восклицание, возникает смысловая многозначительная психологическая микропауза, подчеркивающая, какую цену – сколько жизней – затребует сила трех карт в обмен на золото. Из всех исполнителей Баллады ее делает только А. Иванов за счет резкого *diminuendo*, сжимая дыхание и убирая звук.

Благодатным интерпретационным полем является заключение Баллады – следствие, вывод, итог, мелодическое и смысловое разрешение многообразного потока. Оно требует вящей выразительности и особого приема. Такой прием известен мастерам слова, и состоит он в том, что прямая и косвенная речь, речь персонажа и исполнителя не являются замкнутыми системами, а могут переливаться одна в другую. Это дает возможность ставить и снимать «интонационные кавычки» по усмотрению исполнителя, меняя таким образом **рельефность** образного материала.

Тоном, свойственным прямой речи персонажа, можно окрашивать даже сюжетно-повествовательные места, – это помогает ярче обрисовывать состояние и образы героев повествования. Так, фраза тт. 17-19 предоставляет возможность качественно разнообразить Я-образы последовательно-повествовательного наполнения: *Граф Сен-Жермен среди других, тогда еще красавец* (характеристика, портрет, оценка) – может быть отмечен и самой Графиней, и столь же органично представлен как самохарактеристика Графа; *пленился ею* – это состояние вполне закономерно могут озвучить уста самого Сен-Жермена, как и последующее *но безуспешно он вздыхал по графине*.

Еще более яркий пример – тт. 76-80, фраза *Их смело поставив одну за другой, вернула свое... Но какую ценой!..* Отчаянная решимость, а затем – явная удрученность в никнущей на *ritenuto* и *fermata* мелодии, никак не к лицу Томскому, но совпадает с состояниями Графини и может быть интерпретирована как ее прямая

речь. Конечно, Томский может дать собственную, «гусарскую» ироническую оценку сдавшейся гордычке, но вправе и шутливо пародировать состояние Графини от ее собственного лица как персонажа своего рассказа. Но никак не оправдать содержание и смысл, как это часто происходит у исполнителей, мрачным, горестным, сочувствующим тоном от лица Томского.

Удачной находкой может стать **двойственный** тон исполнителя – передающий и отношение Томского, и состояние Графини в столь короткой фразе. Эту задачу удастся выполнить А. Иванову. Широкой и вольной, даже, пожалуй, вальняжной интонацией артист выделяет слово *смело*, благодаря открытому «е», – на душе у Графини явно полегчало, отпустило. Свободное, вольное дыхание несет слова *одну за другой*; и исполнение слова *вернула* похоже на очень глубокий вздох облегчения, но он получается тоскливым, с оттенком сожаления. При всем этом, состояние Графини исполнитель удачно сочетает с оценкой Томского: интонация на протяжении слов *вернула свое* обретает осуждающий оттенок; и долгое, очень долгое тоскливое *свое* сходит на пианиссимо, теряя силы. А. Батурин, проникая в образ Графини, придерживается жесткой интонации, подчеркивая решительный ее характер, в слове *смело* обнажает «е», в слове *поставив* самоутверждающе опирается на «а».

Такты (тт. 81-82), содержащие три восклицания *О карты!* *О карты!* *О карты!* на *crescendo* – благодатный материал для перевода в прямую речь. Темп *andante* (темповый Я-образ Графини) указывает на принадлежность восклицаний Графине, ибо с ее персоной, в первую очередь, связана роковая тема трех карт. Поэтому смысловая нагрузка при повторении слов подразумевает перемены в рамках ее состояний: раздумье – к чему приводит азарт в игре, угрызение совести – чем пришлось поплатиться за выигрыш, предчувствие беды – пророчество преемникам тайны. Так на протяжении одной фразы в небольшом музыкальном номере второстепенного персонажа – Томского вырастает образ владелицы тайны трех карт, охватывающий прошлое, настоящее и будущее персонажей. Правда, имеют право вмешаться и куртуазная ирония Томского, и роковой смысл восклицания Сен-Жермена. В. Нечипайло награждает деяние карт тоном упрека; В. Валайтис

мощно бросает слова в потоке общего состояния, окрашивая эти три удара сердца желчью приоткрытого «а». А. Батулин создает последовательно три различных образа, сначала от лица Графини издавая едва слышный выдох укоризны, затем от лица Томского – твердое осуждение, и, наконец, от самого Рока – мощное, раскатистое пророчество. А. Иванов остается в ключе образа Графини, переходя от укоризненного восклицания к отчаянному возгласу.

В тт. 87-92 *Но в эту же ночь, лишь осталась одна, к ней призрак явился и грозно сказал* – в устах Томского становится уместным мистический тон исполнения, «сурдинка» в голосе. Рассказ о появлении призрака уже волен обрести те особые характеристики звучания, которые подготавливают грядущий тон и переходят из повествовательной в прямую речь нового персонажа баллады – Призрака.

Интерпретационную возможность предоставляют последние такты Баллады, в которых торжествует Призрак и звучит сакральное *Три карты!* (тт. 102-104). А. Иванов бросает слова бесстрастно, как три удара судьбы; А. Батулин раскатисто скандирует *кар-р-ты*, толкая тяжелый последний слог; В. Валайтис твердит *три карты* упоенно, «от себя». Четвертое, завершающее музыкальное полотно, восклицание *Три карты!* трактуется исполнителями по-разному: Иванов остается в роли Призрака и могуче пропевает сотрясающее душу заклятие; Батулин на мощном звучании применяет любимый прием – глиссандо, также не изменяя характерности; Киселев и Нечипайло обрушиваются на слово всей мощью звука, но вне образа. Лишь Ю. Григорьев находит мистический отблеск в голосе, предельно открывая звук, лишая его вибрации, а значит – человеческой теплоты.

Между тем, обдумывая краску заключительного, четвертого восклицания Томского *Три карты!*, исполнитель вправе прибегнуть к известному в искусстве рассказа приему перевода прямой речи в косвенную, то есть, вывести из кавычек последний, четвертый повтор *Три карты* и отдать их Томскому. Тогда Томский будет полноправен вложить в них всю силу, буруевающих его и подытоживающих многокрасочный рассказ, собственных оценок, состояний, отношений и эмоций.

Через персонажную, полифонически многообразную жизнь исполнителя, через его отношение к повествуемому, как производное от различных Я-образов произведения складывается неповторимый, индивидуальный **образ автора**. Это синтез полиперсонального Я артиста и вызванных им к жизни множественных Я композитора в виде музыкальных образов персонажей.

Если в результате кропотливого анализа текста и постепенного присвоения бурной внутренней жизни героев своего повествования исполнитель обретет особое многоликое существование «роль в роли», тогда слушатель получит характерный, переливающийся множеством психологических красок портрет Томского. Ибо духовный мир личности предстает сложнейшим комплексом переменчивых состояний сознания, адекватно выразить которое дано немногим искусствам, и вокальная интонация – наиболее естественная среда для существования «подвижного в подвижном».

Исходя из экзистенциального свойства театрального и музыкального сценического искусства создавать неповторимые и невозпроизводимые, живущие лишь однажды произведения-эфемериды, каждый творческий акт, по сути, является интерпретирующим вечно меняющееся индивидуальное исполнительское сознание. Каким смыслом освещаются слова и выражения, какой интонацией передается оттенок мысли и чувства, где и какие делают исполнителем паузы и ударения, как строится фраза, – все свидетельствует о личностных особенностях героя произведения, скрытых движениях его души. Обретение исполнителем персонажного самочувствия в вокальных произведениях объективируется, практически, всеми профессионально обретенными выразительными средствами, наиболее тонким из которых является интонация. Более подробно приемы создания театральности посредством образно-смыслового интонирования будут рассмотрены в следующей главе.

## ГЛАВА III

ПРИЕМ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ВЫРАЖЕНИИ  
СОДЕРЖАНИЯ ПЕРСОНАЖНОГО СОЗНАНИЯ1. Театральность как способ сценического  
существования певца-актера

Искусство певца-актера предполагает в исполняемом произведении присутствие драматического начала, высвобождение в исполнителе **театральной**, игровой природы. Под театральностью подразумевается возникающая в исполнительском акте тонкоматериальная надтекстовая среда – чувственно напряженная эйдосфера, излучаемая исполнителем, который посредством певческой интонации и другими артистическими средствами выразительности объективирует скрытый в музыкальном или словесном тексте содержательный объем с доминирующими в нем эмоциями, образами, смыслами, состояниями. Театрализация вокального произведения подразумевает подход к нему как к целостной образно-художественной системе, организованной в согласии с законами драматургии. Ремарки, сообщающие исполнителю подробности мимики и поведения, отношения и характера высказываний, указывают на то, что композиторы подразумевали театральную манеру воспроизведения их сочинений певцом-актером. (например, романс А. Даргомыжского «Червяк»<sup>1</sup>).

Традиция театральности в искусстве певца-актера берет начало в уроках знаменитого трагика Мамонта Дальского, который преподавал юному Федору Шаляпину приемы, развивающие в певце главное артистическое умение – мгновенную смену самочувствия, сопряженного с психологическим перевоплощением, «сдвигом» в тот или иной характер и высказывание от имени воображаемого персонажа.<sup>2</sup> Певец более других музыкантов театрален, ибо ис-

<sup>1</sup>Примечание: здесь и далее в качестве примеров упоминаются романсы, входящие в Программу вокального факультета МГК им. П.И. Чайковского.

<sup>2</sup>Рекомендуются: Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М. : СТД, 1990; Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. – М. : Сфера, 1997.

кусство его связано со словом и пластическим образом, посредством чего он со сцены объективирует эмоции, мысли, характеры композитора, драматурга, поэта и свои собственные. Концертное исполнение непременно подразумевает театральность как способ существования исполнителя в произведении, будь то сатирическая песня М. Мусоргского «Раёк», его вокальные циклы «Детская», «Песни и пляски смерти» или романс П. Чайковского «Сережина». Декан вокального факультета Московской консерватории П.И. Скусниченко исповедует принцип театральности камерного жанра в работе со студентами: «Каждый романс – это как будто моноопера, маленькая опера, но построенная согласно всем законам драматургии. И ты должен прожить жизнь за две-четыре минуты так, чтобы у слушателя возникла такая полнота впечатлений, как будто большая опера прошла»<sup>1</sup>.

Исполнитель тем ближе к желаемому «театру одного актера», чем умереннее его личностное присутствие в каждом трактуемом им образе и более развито **ролевое поведение**, чем щедрее он, одаренный полиперсональным сознанием, реализует в творчестве ту или иную из собственных «обойденных воплощением душ»<sup>2</sup>. Ценностной прерогативой творческого акта выступает экзистенция певца-актера – вдохновенное **проживание-переживание** «здесь и теперь» каждого мгновения персонажного бытия в пространстве-времени музыкально-поэтического произведения.

Для того, чтобы создать «театр у рояля», исполнитель должен войти в произведение, например, в романс и пройти в его виртуальном, созданном творческими сознаниями поэта и композитора, пространстве, свою и только свою, неповторимую дорогу, научиться творить явление самому, и, не копируя других, стать неповторимым знатоком собственных возможностей. «...самое важное, чтобы артист умел сразу угадывать главное в центре пьесы, ее нервные узлы, которые питают и двигают все произведение... и дают ему тон, – писал К.С. Станиславский. – Познав и изучив их,

---

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> *Степун Ф.* Природа актерской души // Из истории советской науки о театре : 20-е годы : Сб. тр. / С.В. Стахорский. – М. : ГИТИС, 1988. – С.

артист сразу хватается в руки ключи и разгадку пьесы и творчества...»<sup>1</sup>. Это произойдет, продолжал мысль режиссер, если пойдет за автором по проложенному им пути для того, чтобы не только понять, но и пережить его задачи и намерения.<sup>2</sup>

В работе певца над вокальным произведением малой формы – романсом, народной песней, арией, дуэтом, вокальным циклом, театральность выявляется зачастую спонтанно, в зависимости от индивидуальности исполнителя и опыта педагога по специальности. Между тем, за понятием «вокальный театр» стоит ряд определенных приемов работы с музыкально-драматическим текстом и определенное знание, владение которым в качестве «инструмента» работы над вокальным произведением помогает необыкновенно обогатить его внутреннее содержание и вызвать разнообразие в исполнительском самовыражении. Исследование знаков персонажного присутствия в тексте безусловно сказывается на эмоционально-смысловом богатстве вокально-драматической интонации исполнителя.

## 2. Элементы драмы в вокальном произведении

Образно-художественная система «вокальный театр» предполагает определенные приемы работы исполнителя над произведением, а именно:

- драматургический анализ произведения;
- экзистенциальный анализ личности персонажа;
- соблюдение законов жанра;
- выявление характерности персонажа;
- выявление причин интонационной модальности;
- создание пластической образности.

Желание сотворить моноспектакль с элементами сценической игры в узких рамках романса или оперной арии подводит исполни-

<sup>1</sup> *Станиславский К.С. Собр. соч. : в 8 т. – Т. 5 : Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877-1917 / Г.В. Кристи ; Н.Н. Чушкин. – М. : Искусство, 1958. – С. 462.*

<sup>2</sup> Там же. – С. 461.



теля к необходимости обнаружить в материале структуры, закономерные для драматического **жанра**. Это обязывает его сосредоточить внимание на литературной основе вокального сочинения. Кропотливая работа отдельно над словесным текстом в виде первозданного стихотворения или драматического отрывка полезна на любом этапе общения исполнителя с произведением.

Малая поэтическая либо драматическая форма, составляющая литературную основу произведения, обладает внутренней структурой, которая определяется понятием «драматургия» в одном из его значений. Данная структура подразумевает сценические методы своей объективации. Поэтический либо драматический текст, побудивший композитора к сочинению, как правило, несет некую общезначимую **идею** универсального, архетипического значения (вечность, жизнь, любовь, свобода, жертвенность, вера, совесть и т.д.) – **сверхзадачу**, авторскую концепцию, которую исполнителю необходимо для себя сформулировать.

Н.М. Малышева, участвуя в работе Оперной студии под руководством К.С. Станиславского в качестве концертмейстера, обобщила свой опыт работы с певцами; она была солидарна с режиссером в том, что для оживления музыкального произведения в устах исполнителя, тому «необходимо пробиться к самому “зерну” музыки, вникнуть в сердцевину, понять, в чем выражается ее “сквозное действие”, какому внутреннему импульсу соответствуют различные музыкальные показатели: ритм, темп, мелодическая направленность, динамические и ритмические нюансы, лиги, паузы, точки, порой даже словесные указания...»<sup>1</sup>. Эта формула становится своего рода «дыханием» или внутренним светом, пронизывающим все произведение, несмотря на то, содержит форма сквозное развитие темы или нет.

Идея разворачивается в исполнительскую **концепцию – интерпретацию**: становится актуальным то, что артист хочет сказать миру опосредованно через персонаж. Искусством становится то, как исполнитель построит вокруг идеи «тело из образов». Как правило, идея высказана автором поэтического либо драма-

<sup>1</sup> Малышева Н.М. О пении : Из опыта работы с певцами. – М. : Музыка, 2001. – С. 19.

тического текста в **названии произведения** (композитор редко меняет его), и певцу следует задуматься над вложенным в него смыслом. Этому способствует определение ключевых понятий, близких к смысловому эпицентру произведения, опорных слов, образующих общие **ассоциации** со словом-заглавием. Как правило, само название произведения апеллирует к ассоциативному мышлению исполнителя и рисует некий общий образ, который будет постепенно уточняться и проступать все отчетливее и ярче, наполняясь смыслом. «Есть педагоги, которые считают, что вначале надо научить студента профессионально владеть голосом, а потом развивать умение петь о чем-то, – сетует П. Скусниченко, излагая преподавательский принцип с самого начала работы над произведением петь «в образе»: «И в консерватории, и в училище с первых шагов обучения, с первой народной песни или классического романса предлагаю студенту задуматься, о чем он поет, прошу вообразить, например, пейзаж, озеро, увидеть в воображении все происходящее. Певец, как художник, должен создать подробную картину и об этом петь, чтобы и мы это смогли увидеть»<sup>1</sup>.

Певец, поставивший перед собой цель театрализации романса либо другого произведения камерного вокального жанра, становится «актантом» – действующим персонажем в раскрывающемся для него произведении – фантазме,<sup>2</sup> со всеми последствиями этого увлекательного дела: ему предстоит **анализ** событий и действий, столкновений и примирений различных эмоциональных энергий, выявление скрытых и толкование очевидных смыслов музыкально-драматического «универсума» с позиций логики и чувств персонажа, как непосредственному участнику и герою виртуального мира сочинения. При этом следует учесть, что действительность в сценическом акте подразумевает прежде всего присущую исполнительскому сознанию непрерывную работу по производству персонажного мышления и переживания.

Посредством особых действий – душевных движений, переживаний, их музыкальных и словесных эквивалентов в романсе – малой

---

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра / К. Разлогов. – М. : Прогресс, 1991.

драматической форме – объективируется характер персонажа, ведь отстраненный автор произведения либо его герой всегда средствами искусства рассказывают о **личности**. Романс – не обязательно лирическое высказывание; признаками драмы в романсе являются элементы сюжета, событийная линия, изобразительность. Для романса не характерно наличие сюжета – последовательного хода событий, непосредственно в нем совершающихся, но элементы событийности могут присутствовать. Исполнителю, роди восстановления картины событий во всей полноте, полезно в процессе работы над произведением домыслить сюжет, восполнить при помощи фантазии то, что осталось за рамками романса с оценкой и собственным отношением к воспроизведенным событиям. «Надо сочинить целую жизнь и показать в одном романсе либо кусок огромный этой жизни, либо вообще всю судьбу персонажа, которого я представляю», – рекомендует молодым исполнителям И.П. Богачёва.<sup>1</sup>

От того, что предшествовало первой фразе, прозвучавшей в устах героя романса, зависит, каким смыслом, чувством наполнена интонация, с которой певец входит в произведение: какова была акция, на которую последовала именно такая реакция? Например, в романсе П.И. Чайковского «Ни слова, о друг мой, ни вздоха», предположительно, к герою пришла его возлюбленная с тем, чтобы расторгнуть отношения, – весь вид ее, печальный и взволнованный, говорит об этом. Но благородный герой не позволяет ей вымолвить горькие слова, встречным движением останавливая порыв тягостного объяснения.

В романсе С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» исполнителю стоит во всех деталях представить, какое незабываемое событие в прошлом персонажа вызывало столь напряженное звучание первой фразы-возгласа, каковы его взаимоотношения с той красавицей, песня которой вдруг взволновала его, в каком окружении они находятся, – ведь от этого зависит манера обращения к певице: молящая, требовательная, отчаянная и т.д.

Исходя из музыкально-поэтического содержания романса, воображение может подсказать, к примеру, следующее: впечатле-

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

ния юности о минувшей встрече с горянкой столь глубоки для героя, что новое чувство к девушке своего круга, внезапно и нечаянно смутившей его душу своим напевом на светском рауте вот-вот потеряет свою прелесть, и безмятежное счастье станет невозможным именно из-за того, что его избранница узнает тайну и оставит его, а в случае счастливого союза она всегда будет напоминать ему о «другой жизни». Напряжение чувств побуждает героя к тону высказывания, почти нарушающему рамки приличия, и он пытается обуздать и оправдать свой нечаянный порыв, – звучат мучительные интонации. В этом контексте романс раскрывается как боре-ние за новую любовь, невозможность объяснить своей возлюбленной, к какой опасной черте подводит она, не ведая того, их взаимоотношения своим чарующим пением. Персонажное сознание в данном тексте расходится двумя параллельными потоками, а эмоция принимает то внешнюю, то внутреннюю форму действия, что может быть достигнуто, если исполнитель сумеет выполнить текст как «перетекание» внутреннего монолога в скрытый диалог с воображаемым партнером. Это может выглядеть следующим образом:

Скрытый диалог:

(запрет)

*Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной:*

(объяснение)

*Напоминают мне оне другую жизнь и берег дальный.*

Внутренний монолог:

(тайное переживание, невысказанный упрек)

*Увы, напоминают мне твои жестокие напевы  
и степь, и ночь, при луне черты далекой бледной девы!..  
Я образ милый, роковой, тебя увидев, забываю;  
но ты поешь, и предо мной его я вновь воображаю.*

Скрытый диалог:

(просьба):

*Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной:*

Внутренний монолог:

(погружение в воспоминания)

*Напоминают мне оне другую жизнь и берег дальный.*

Исходя из этой концепции, следует обратить и внимание концертмейстера на образ, возникающий в сопровождении романса; нередко первые же звуки чрезмерно нагружаются страстностью, между тем именно в незамысловатой танцевальной фигуре и органном пункте запечатлен изящный облик «далекой бедной девы», возможно, легко скользящей в лунном свете с бубном в руках...

Драматургический подход к романсу предполагает в исполнителе владение поэтикой драмы: обнаружение вступления, экспозиции, завязки, конфликта, развития, кульминации, развязки, послесловия и истолкование назначения этих частей системы. Вступление – это предвосхищение будущего или создание настроения, атмосферы произведения; экспозиция – первое появление ведущего персонажа, впечатление от него; завязка – событие, которое влияет на судьбу, настроение, чувства героя; развитие – цепь новых обстоятельств, появление новых персонажей, выяснение взаимоотношений, определение повода для конфликта; конфликт – столкновение противоположных характеров, чувств, целей, разрешающийся в эмоциональной, действенной и/или смысловой (громкой или тихой) кульминации произведения; развязка – последствия разрешения конфликта, бесповоротно изменившего судьбу, чувства, настроение большинства персонажей; эпилог или кода – послесловие, оценка событий, итог всего происшедшего, предвестник грядущего. **Конфликт**<sup>1</sup> – основная движущая сила в драме, порождаемая столкновением противоположных интересов, целей, чувств, характеров, стихий и прочая. Любой конфликт обретает смысл в логически развивающейся череде событий, каждое из которых вызывает его или гасит. Чаще всего в романсе происходит одно, наиболее значимое для персонажа **событие**, в котором он проявляет свою суть, и, как правило, это событие глубоко драматично или даже трагично, потому и вызывает необходимость переживания и изживания его. Конфликт преобразующе воздействует на любой элемент произведения, после него, как правило, ничто и никто не остается прежним.

---

<sup>1</sup> Подробнее темы «Конфликт» и «Поступок» изложены в главе «Драматургия персонажа ной судьбы». – Часть вторая. Глава III.

Конфликт неизменно остается необходимым условием возникновения высокого эмоционального тонуса произведения, ставя в прямую зависимость от собственной остроты яркость чувственных рефлексий героя. По сути, не бывает бесконфликтной драматургии, и если, к примеру, в романсе П.И. Чайковского «Благословляю вас, леса» торжествует парящее чувство благоговения, это лишь означает, что некий конфликт преодолен прежде, результатом чего и становится обретенное героем духовное счастье. В романсе Н. Римского-Корсакова «Ненастный день потух» конфликт, напротив, предугадывается и предуготовляется кажущейся безмятежностью. Нечто, повлиявшее на всех персонажей и прежде всего на героя, в корне изменившее ход вещей, образ мыслей, сферу чувств, характеры, настроение и прочая, может быть не только центральным моментом, но и **децентрированным** – произойти в прошлом или предстоять. От этого, как правило, зависит высота и напряженность эмоционального тона как начала так и финала произведения (романс П.И. Чайковского «Зачем?»). В романсе Чайковского «День ли царит» эмоциональная энергия столь мощна, что для воплощения ее требуется адекватный образ, и, скорее всего, он не персонифицирован, а предстает самой любовью.

Так как многие мотивационные процессы, побуждающие к **поступкам**, протекают в человеке бессознательно, исполнителя может соблазнить возможность проникнуть в бессознательное своего персонажа, часто выражаемое композитором в музыкальном сопровождении вокальной партии, поэтому столь важно при работе с текстом анализировать и мелодико-гармонический «подтекст» – партию фортепиано. Следует сосредоточить внимание и на том, обратимы или необратимы последствия поступка, – зачастую необратимость деяния поднимает общий тон произведения до трагического звучания (П.И. Чайковский «Отчего»).

Драматургия может быть **неконтрастной** – объединенной одним доминирующим образом, настроением, переживанием, состоянием, развивающимся и разрешающимся событием, и **контрастной**, для которой характерны многообразность, интенсивная эмоциональная жизнь, острота столкновения ситуаций, сопос-

тавления действий и характеров. Соответственно, второй тип драматургии романса требует от исполнителя обилия выразительных средств для яркого представления образа героя.

### 3. Личность персонажа в эмоционально-смысловом центре вокального произведения

В каждом произведении есть главный **герой** – его эмоционально-смысловой центр. Несмотря на то, что исполнителем одного и того же романса может быть и баритон, и меццо-сопрано, его чувственно-смысловое содержание говорит само о том, женственна или мужественна природа его героя, и это требует от исполнителя поиска средств интонационного и пластического выражения особенностей натуры. Каждое произведение – действенное **высказывание** героя либо **рассказ-действие** автора о нем. Исполнителю стоит задаться вопросом о герое: кто он, какой он и почему именно такой, предположить внешний облик, внутренний мир. Лучший способ – ощутить себя на его месте и в контексте заключенных в произведении знаний о нем, от его имени, в русле его логики ответить на любой, возникший в исполнительском сознании вопрос.

Наиболее важной видится исполнительская задача создания в романсе или арии виртуальной личности персонажа, ибо органично войти в произведение, понять его язык и заговорить на нем значит, повторимся, стать персонажем глубоко в мыслях. Исполнителю предлагается, пользуясь выражением Ф.И. Шаляпина, «сочинить» образ персонажа как другого человека, как личности, создать индивидуальную композицию из всевозможных элементов партитуры, драматургического, литературного, исторического и сопутствующих материалов, соотнести психологию своего героя с внешностью и поведением.

Воображение играет ведущую роль в создании той виртуальной реальности, в которую погружен персонаж, и текст произведения предоставляет достаточно элементов, чтобы полноценно представить место действия и определить его время, иначе говоря – создать художественный **хронотоп**. Исполнителю полезно во всех подробностях вообразить обрисованные в произведении

места, пейзажное и предметное окружение, обстановку, атмосферу, цветовую гамму, запахи, – все, вплоть до тактильных ощущений, а также определить, куда – в прошлое, настоящее или будущее устремлено время. Лишь войдя в этот воображенный мир, можно начать существование в **предполагаемых обстоятельствах**, уготованных персонажу авторами – поэтом, драматургом, композитором.

Объективной трудностью для певца-актера является исполнение многих романсов одного композитора, чреватое интонационным и образным самоповтором. Это происходит лишь тогда, когда он привык говорить только «от себя», и поэтому вместо разных героев в каждом произведении торжествует личностное присутствие исполнителя. Хотя, это не всегда значит, что происходит обеднение материала, – большой художник всегда знает, о чем, зачем и как он высказывается. Примеров тому много, и среди них – лирико-драматический талант В. Атлантова: «...в общем-то, я все романсы пел от своего имени, – признается певец. – Вот каков я, таков и романс. С разными нюансами, с разной драматической интерпретацией, используя разные краски голосовые, и силу звука, и манеру исполнения – более широкую или более собранную, более драматичную или менее драматичную, более лиричную или менее лиричную, Смысл-то во всех романсах один: мужчина поет о женщине и о своих чувствах, о своих переживаниях или о природе. А все остальное зависит от того, каковы краски, каковы возможности, какова сила чувств в исполнителе. Настолько и получается романс интересным или тусклым»<sup>1</sup>. Каждый романс, каждая ария содержит свое эмоциональное зерно, которое исполнитель непременно должен определить для себя – облечь в словесную плоть, будь то понятие или развернутая метафора, поскольку точность определения сказывается на ясности замысла, конкретности средств самовыражения и цельности формы.

Эмоциональный мир героя многосложен: в нем заключены душевные движения поэта, композитора и исполнителя, причем

---

<sup>1</sup> Коткина И.А. Атлантов в Большом театре : Судьба певца и движение оперного стиля. – М. : «Аграф» : Большой т-р, 2002. – С. 237.



отнодь не всегда сочинение исповедально, – **эмоции** и **чувства** его творцов могут резко отличаться от тех, что пронизывают стихотворение или музыкальную ткань,<sup>1</sup> потому что, во-первых, закон перевоплощения в несхожую индивидуальность персонажа актуален и для них, во-вторых, эмоции, выходя из интимной личностной сферы в художественный мир, эстетизируются, очищаются от бытового налета, а главное – они соразмерны и предсказуемы, ведь партитура эмоций персонажа досконально выписана композитором. В.Н. Левко, рассуждая об эмоциональном опыте, который дает проникновение в роль, в образ произведения, считает естественным, что прежде всего эмоциональность, чувства дает композитор.<sup>2</sup> Исполнитель получает достоверный «эмоциональный портрет» персонажа, но вдохнуть в него чувственную жизнь может только он. Немалое значение имеет способность певца-актера сопереживать, быть причастным авторскому эстетическому переживанию, что зависит также от «заразительности» музыкального материала, обаяния образа и склонности к **эмпатии** самого исполнителя, с сочувствием принимающего на себя роль воображаемого лица. Чрезвычайно важен уровень первоначального эмоционального импульса, с которым исполнитель входит в произведение, ведь он может оказаться ключом к раскрытию образа (к примеру, в романсах П. Чайковского «Зачем?», «Ночи безумные»).

Не следует пренебрегать подавляющим мнением певцов-актеров, что сценические чувства отличаются от жизненных, что они – как бы свои, но при этом отстранены, объективны, контролируемы. Эмоциональная энергия – самая отзывчивая из всех и наиболее легко воспламеняющаяся, ибо ее носители – архетипические «следы» из поколения в поколение повторяющихся переживаний – наследуются и актуализируются каждым человеком. Вытесненные переживания образуют содержание **аффективной памяти**, которая в минуты творчества возвращает забытые чув-

<sup>1</sup> Казанцева Л.П. Образ автора в музыке: эмоциональный аспект // Искусство и эмоции / Д.А. Леонтьев [и др.]. – Пермь, 1991. – С.

<sup>2</sup> Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

ства в новом, преображенном виде. При этом, задействованные в сценической жизни эмоции обретают иное качество: они актуальны не для личности исполнителя, а для личности персонажа, и оцениваются исполнителем как давно личностно изжитые, вторичные, ему, сегодняшнему, не принадлежащие. Действительно, в каком бы приподнятом творческом состоянии, возбуждении ни был исполнитель, он не теряет самосознания и понимает, что **переживания персонажа не имеют для него реального, объективного повода, они возникают как сочувственная реакция на обстоятельства его жизни.** Это наполняет актера переживанием по поводу переживания. Из осколков притупившейся боли прошлого исполнитель и строит душу персонажа. Разумеется, это происходит лишь в том случае, когда совершается психологическое перевоплощение, и для исполнителя, вошедшего в виртуальный мир персонажа, становятся «своими» на самом деле мнимые драматургические возбудители эмоций. Поскольку исполнитель каждое свое исполнение переживает персонажное существование словно впервые, сценическая эмоциональная жизнь никогда не притупляется и дарит исполнителю неповторимость впечатления.

Из опыта известно, что радиус излучения и вектор каждой эмоции различен. Если страх живет внутри и обращен на себя, то печаль едва излучается наружу, а гнев, горе распространяются неудержимо и широко; большое пространство покрывает ликование, сфера радости гораздо скромнее, а счастье предпочитает затворничество в душе. Исполнителю полезно испытать себя в ощущениях, переживая различные чувства, которые, по сути, являются вариациями на тему эмоций, и научиться управлять их **посылом.** Во время бесед с певцами было заметно, как осуществляется посыл: взгляд то уходил внутрь, то становился лучистым, уходил в далекое или концентрировался вблизи. «Здесь нет автоматизма, я делаю это целенаправленно, – пояснил П.И. Скусниченко, – взгляд направляется вместе с моей мыслью; мне представляется важным увлечь взгляды публики, заставить их следовать за моим взглядом, подобно тому, как Шаляпин заставлял всматриваться весь зал: “Что там, в углу, колышется?”. Между певцом и публикой должны быть флюиды, которые помогают заразить зал, взять

его в свои руки. Иногда непонимающие говорят пренебрежительно о камерном певце, но стоит только представить, что он выходит один в строгом фраке к роялю и создает разные образы, только благодаря мощному посылу, заразительности держит в эмоциональном напряжении зал два отделения! Это и есть, наверное, артистизм»<sup>1</sup>.

Есть артисты, психическая природа которых позволяет лишь эксплуатацию собственных эмоций, но подобная экстраполяция личных чувств на сцене неизбежно ведет к бытовой интонации. Бывает, что собственный эмоциональный опыт артиста не позволяет достичь высот композиторского экстаза, – как известно, самый вдохновенный творец не может чувствовать глубже, чем допускает его психическая природа. У каждого исполнителя существует своя эмоциональная **мера**, которая не позволит «давиться» неподвластными чувствами в ущерб пению. Не следует и наигрывать чувства, и прикладывать специальные усилия, чтобы вызвать у себя переживания, – эффект достигает обратный: стоит начать подогревать их в себе, они не только усиливаются, но напротив – исчезают совсем. Стимулируют образное самочувствие не собственные, а «нафантазированные» переживания и наивное погружение в предполагаемые обстоятельства, их провоцирующие. Итак, сценическая эмоция исполнителя берет силу в вымышленной жизни персонажа в том случае, если исполнитель думает его мыслями, живет его интересами, пользуясь опытом своего сердца с обдуманном вдохновением.

Когда речь идет о создании личности персонажа, выраженной в новом живом **характере**, подразумевается результат многосложного процесса «сочинения» исполнителем объемного психического содержания героя произведения, что позволяет воспринимать его как личность, достойную сопереживания и нуждающуюся в понимании. Герой может проявить себя как лирический, романтический, трагический, редко – социальный характер. Исполнителю важно уяснить для себя статус героя: это определяет меру **присутствия** исполнителя в персонаже, – насколько «от себя» он

---

<sup>1</sup> Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

может высказаться. Присвоить статус лирического героя и высказываться от своего имени исполнителю позволено (П. Булахов «Колокольчики мои», М. Глинка «Я помню чудное мгновенье»), но романтический и трагический герои потребуют высказывания «от образа» и беззаветного погружения артиста в персонажное существование (М. Глинка «Болеро», «Победитель», М. Мусоргский «Без солнца», «Песни и пляски смерти», П. Чайковский «Ночь печальна», «Ни слова, о друг мой...»). При этом исполнитель будет находиться внутри рамок романса и, перестав на некоторое время быть собой, переживет бытие персонажа. Социальный же герой или антигерой позволят исполнителю остаться за рамками произведения и выразить по поводу созданного им персонажа отношение и оценку, иной раз с оттенком гротеска (М. Глинка «Ночной смотр», А. Даргомыжский «Червяк», М. Мусоргский «Гопак», «Ах ты, пьяная тетеря»).

Отражение в вокальном искусстве образа социального героя требует от исполнителя владения характерностью, насколько выпукло она выписана композитором и возможна в жестких рамках певческого амплуа. Закрепление этого приема в камерном вокальном искусстве связано с усложнением драматургического мышления композиторов под влиянием русской психологической драмы и поэзии. Характерность как прием образотворчества стал востребован в песнях и романсах А. Даргомыжского, М. Глинки, А. Бородина, А. Рубинштейна, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, обратившихся в поисках либретто к литературным, поэтическим, драматургическим шедеврам, в которых во всей своей великолепной сложности представлены характер, образ и слово. Дар характерности сказывается в умении исполнителя при помощи профессиональных приемов создавать образы людей не его характера, взглядов, убеждений, чувств. Характерность является проявлением человеческой сущности героя произведения, глубокой психической жизни, индивидуального склада мыслей и чувств (к примеру, цикл М. Мусоргского «Детская»).

Специфика характерности в вокальном произведении камерного жанра заключается в том, что этот элемент артистизма разви-

вается у каждого композитора своеобразно, одевая тот или иной персонаж в неповторимую музыкальную ткань; музыка буквально диктует ему выразительные возможности посредством темпоритмической организации, смысловых цезур, ладотональных взаимоотношений, музыкальной формы, системы лейтмотивов, гармонического ряда, мелодического абриса, интервалики, фактуры, тембра и, главное, **интонации**. В «вокальном театре» интонация как средство выразительности, занимает привилегированное положение. Выявить причинность характерной интонации как высшего принципа персонажного самовыражения – важная исполнительская задача, которая усложняется разножанровым существованием героя в произведении.

#### 4. Драматические жанры существования персонажа в вокальном произведении

Присущие драме жанры проявляют себя в камерной вокальной музыке в виде **монолога** (размышление и исповедь в романсах Рахманинова «Здесь хорошо» и «Как мне больно», Чайковского «Подвиг» и «На землю сумрак пал», высказывание в романсах Римского-Корсакова «Октава», С. Рахманинова «Ночь печальна» или в романсе Чайковского «День ли царит»); **скрытого диалога** (мысленное общение, явное обращение как в романсах Глинки «Не пой, красавица», «Я помню чудное мгновенье», Даргомыжского «Мне грустно», Балакирева «Взошел на небо месяц ясный», Чайковского «Ни слова, о друг мой», «Средь шумного бала» или Рахманинова «Я жду тебя»); **рассказа** (описание события или человека в романсах Даргомыжского «Старый капрал», Рахманинова «Вчера мы встретились», Римского-Корсакова «Она, как полдень, хороша», пейзажа в романсах Балакирева «Ноктюрн», «Когда волнуется желтеющая нива», картины природы через восприятие героя в романсах Глинки «Ах ты, ночь ли, ноченька», А. Бородина «Море», Свиридова «Зимняя дорога», «Осень»); **сцены** (жанрово-психологические, социальные зарисовки Глинки «Я здесь, Инезилья», Мусоргского «Козел», «Сиротка»). Нередки полижанровые произведения, которые требуют от исполнителя сочетания различ-

ных средств образной выразительности, к примеру, такие как «Нищая» А. Алябьева, «Песнь Маргариты», «Ночной зефир» М. Глинки, «Колыбельная Еремушке», «Семинарист» М. Мусоргского, «Редет облаков летучая гряда» и «То было раннею весной» Н. Римского-Корсакова, «Вчера мы встретились» С. Рахманинова, «Осенью» Г. Свиридова.

В связи с искусством объективации образно-смыслового содержания необходимо вновь упомянуть об умении исполнителя управлять персонажным пространством – осуществлять энергетический посыл и концентрацию, обретать экстравертное или интравертное состояние. Существуют жанры, которые требуют сосредоточения энергии в себе (монолог, исповедь), близкой ее локализации (диалог, повествование) или экстраполяции (высказывание, послание, описание видения). Психическая энергия обладает свойством выносить мыслимые исполнителем образы и рождаемую им эмоцию за телесные пределы на любое расстояние, а также аккумулировать их внутри его. Данная энергия управляется желанием и целью исполнителя манипулировать ею, но еще более мощным инструментом управления выступает воображение или, вернее, внутреннее зрение: энергия сосредоточена там, где исполнитель избирает объект интереса, фокусирует внимание, желание. Голос же послушен энергетическому посылу. О работе с энергиями рассказала И.П. Богачёва: «Это самое главное. Над посылом я все время работаю. Я управляю своими внутренними энергиями и абсолютно точно знаю, что и когда концентрирую только в себе; но это не значит, что я буду шептать, нет! Просто я сосредоточенно все переживаю в себе; а на зрителя выношу то, что я хочу вынести, – то, что ему предназначено. “Все для вас!” – этого у меня нет. Знаю, что могу распространить энергию недалеко и слабо, а могу – мощно, в последний ряд, – я этим владею. А вот в «Хованщине», когда я, Марфа, пою о силах потайных, энергии устремлены в воображаемый мир, я прямо вижу перед собой этот чан и чувствую, что оттуда что-то поднимается и туда уходит, и мне страшно: так вхожу в роль, что физиология отвечает...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Беседа с И.П. Богачёвой 15 апреля 2006 г.

Интересные перспективы открывает перед певцом-актером подход к произведению как музыкальному **портрету** – эмоциональному, характерному или жизнеописанию, склоняя к более пристальному взгляду на композиторский текст, поиску тончайших, зафиксированных автором штрихов, отражающих психологию и пластический образ персонажа<sup>1</sup>. Малые вокальные формы, в которых музыка и слово взаимообусловлены, часто представляют собой музыкально-литературный портрет – запечатленный образ человека при помощи средств, принадлежащих музыкальной и поэтической реальности (к примеру, романс М. Балакирева «Изпод таинственной, холодной полумаски...»).

Подобно любой творческой личности, композитор, вслед за поэтом, стремится теми или иными деталями создать конкретный пластический облик и характер «парсуны», а исполнитель – воссоздать его индивидуальность, подчеркнуть его неповторимость. Для этого стоит искать в произведении черты реальной ли, вымышленной ли, но вполне конкретной личности, а не собирательного образа, – человека «вообще», что является частой ошибкой певца.

Если на изображении, созданном кистью художника, душа персонажа проступает изнутри, то в музыкальном портрете по обнаженной эмоции угадывается возбуждающая ее мысль и грезится оболочка обнимающих ее форм. Эмоциональный портрет наименее связан с сюжетом и событием, это как бы аура личности; его отличие – сосредоточенность на чувствах, переживаниях, вызывающих к ассоциативному мышлению, аффективной памяти, которые дополняют образное содержание; примерами могут служить романсы А. Даргомыжского «Мне грустно», М. Глинки «Сомнение», Н. Римского-Корсакова «О, если б ты могла», П. Чайковского «Хотел бы в единое слово». В подобных портретах следует отметить безусловную власть музыки над словом, власть лирического начала, право исполнителя говорить «от себя». Обычно персонаж охарактеризован одной музыкальной темой, несущей его «аффективную доминанту» (Лапшин). Как правило, все произве-

<sup>1</sup> Казанцева Л. Музыкальный портрет. – М. : НТЦ «Консерватория», 1995.

дение представляет собой экспрессивное высказывание или интимное переживание.

В портрете-характере, будь он лирическим, романтическим, социальным, сатирическим или иным другим, наряду с музыкально выраженной эмоциональной жизнью персонажа, важным становится и описание посредством поэтического слова качеств, свойств личности, ставшей предметом внимания композитора, затем – исполнителя. К портретам-характерам можно отнести романсы М. Глинки «Я здесь, Инезилья», А. Даргомыжского «Мельник», С. Рахманинова «Дитя, как цветок, ты прекрасна», М. Мусоргского «Спесь», А. Бородина «Спесь».

Исполнитель уже не может говорить «от себя», – у него возникает **оценочное отношение** к портрету-характеру, что предполагает необходимость выявить в нем внутренний драматизм, в деталях передать качества и свойства портретируемого, обрисовать черты. Чтобы действующее лицо каждого романса прожило отпущенный авторами срок своей особой жизнью, исполнителю следует уделить внимание такому важному элементу как **ритмическая** характеристика, уловить особенности сердцебиения персонажа, его темперамент. Средствами для создания впечатления в слушателе служат темпоритм, мелодический и ритмический рисунок, гармонии, регистры, фактура сопровождения, а также фактура голоса, фразировка и цезуры, выразительность слов, фоном. В портрете-характере, будь то эскиз или завершенное «полотно», присутствуют элементы ролевого поведения, он взывает к сценичности. А чтобы создать впечатление, что в разных романсах живут разные герои, исполнитель может прибегнуть к приему «игры тембров» и в гибкости интонирования проявить свое вокальное трансформационное мастерство.

Еще более полного фонда средств выразительности требует портрет-жизнеописание: в нем, близком к жанру баллады, могут сочетаться эмоционально окрашенные элементы событийности, характеристики, описательности, объединенные приемом повествования. Такой портрет изображает **эволюционирующий** характер, в нем есть конфликт, другие многочисленные структурные признаки драмы, и значителен фактор времени. К примерам можно



отнести романсы «Старый капрал» и «Титулярный советник» А. Даргомыжского, «Болеро» и «Северная звезда» М. Глинки, «Кабы знала я», «Я ли в поле да не травушка была» и «Соловей» П. Чайковского. Жизнь персонажа в этих романсах разворачивается процессуально, а значит, вызывает к исполнительскому таланту перевоплощения, потому что портрет-биографию можно создать и рассказать только в условиях проживания-переживания судьбы героя от первого лица, следуя формуле сценического бытия **«персонаж в предполагаемых обстоятельствах»**. Обрести и пережить состояние персонажа, а затем выразить его интонационно – непростая задача для исполнителя. Она усложняется тем, что певец должен охарактеризовать своего героя, от имени которого ведет рассказ, одновременно прислушиваясь не только к авторской – композиторской оценке, которая запечатлена в нотных знаках, но и к образной звукописи поэтического слова. Для овладения этим средством выразительности певцу-актеру предстоит исследовать драматургию слова.

## 5. Динамический образ слова в вокальном произведении

«И “горе”, и “страсть”, и “глубина” – все существовало в мире сейчас, в этот вечер, когда она произносила их. Слова жили, весили, у каждого слова был как бы свой аромат, – так писала о великой Обуховой великая Гиацинтова. – Вот у кого я училась и учусь русской речи и сценической речи. Это нужно всем актерам, которые думают, что слово на сцене последнее дело, что оно не входит в понятие мастерства и что современная речь однотонно-серобезразличная»<sup>1</sup>.

Вокальная речь с ее характерными особенностями наилучшим образом раскрывает личность персонажа. Понимая это, многие певцы учились владению словом у драматических актеров, и напротив, актеры перенимали приемы образности слова у певцов, взять хотя бы К.С. Станиславского, которого Ф.И. Шаляпин, сам

---

<sup>1</sup> Гиацинтова С.В. Незабываемое. // Надежда Андреевна Обухова. – С. 161.

будучи учеником М.В. Дальского, О.О. Садовской, обучал произнесению пушкинского стиха, преподавал уроки образности слова О. Андровской, В. Качалову, Ю. Леонидову, Л. Орловой, И. Шаляпиной. Но несмотря на то, что слово было возлелеяно в искусстве серебряного века, вызвав к себе небывалый интерес ученых – философов, литературоведов, лингвистов, по сей день существует на театре «пение вообще», которое знатоки и ценители вокального искусства называют отвлеченным или формальным пением. Исполнители порой забывают, что за звуками голоса скрыта необъятная психическая жизнь человека. Говоря словами Заболоцкого,

*Под поверхность каждого слова  
Шевелится бездонная мгла...*

Не стоит петь только оболочку слова, когда есть возможность петь его сложное образно-смысловое содержание, которым и оперирует искусство.

А.А. Потебня указал на важную особенность слова – существование так называемой **внутренней формы**: «В слове есть (...) два содержания: одно, которое мы выше называли объективным, а теперь можем назвать ближайшим этимологическим значением слова, всегда заключает в себе только один признак; другое – субъективное содержание, в котором признаков может быть множество. Первое слово есть знак, символ, заменяющий для нас второе. (...) если исключить второе, субъективное и, как увидим сейчас, единственное содержание, то в слове останется только звук, то есть внешняя форма (...) В н у т р е н н я я форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль»<sup>1</sup>. Если исполнитель постигнет субъективное содержание слова, то ему откроются «целые аккорды фонетических созвучий и значений»<sup>2</sup>, в вечном движении пребывающий смысл и вечно обновляющаяся музыка слова.

В глубине тысячелетий затерян тот миг, когда осмысленное горловое модулирование, наполненное переживаниями, умевшее

<sup>1</sup> Александр Афанасьевич Потебня : Мысль и язык. – С. 90-91.

<sup>2</sup> Франк И. Ритм истории. – М : Технотрон, 1995. – С. 135.

посредством тона и тембра передать эмоцию, отношение, состояние, чувство впервые обрело союзника – язык, который, касаясь нёба, губ и зубов, то запирал, то отпирал звучащее дыхание, играя с ним подобно тому, как играли друг с другом стихии: вода, камень, огонь, ветер ... Музыка сомкнулась со словом. Звуки постепенно группировались в разнообразные созвучия гласных и согласных, которые стали соответствовать различным значениям. Постепенно музыка смысла скрылась под все уплотняющимися и усложняющимися знаками-значениями, однажды затвердевшими в виде слов. И теперь надо возвращаться к первобытному психологическому корню слова, чтобы высвободить скрытый в нем свет смысла, – раскрыть его в обратной перспективе. Только тогда слово отдаст хранимые под его поверхностью действенную силу, образ и музыку.

Певцу стоит однажды впервые обратить внимание, что сочетание гласных и согласных создает определенный образ, характер, фактуру слова. И. Франк дает пример составления **портрета слова**: «Например, в слове “счастье” есть что-то “шелестящее”. В слове “шелестящее” есть слово “листья”. В слове “листья” – слово “блистали”. “Счастье” – “плещущее”, “Влажное” слово. Поэтому появляются шум моря и дождь. Слово “счастье” улыбается, поэтому “он влюбился”. Или наоборот»<sup>1</sup>. В знаменитом стихотворении Ломоносова «Кузнечик дорогой...» И. Франк представляет анаграмму слова «кузнечик»: куз – тельце кузнечика, стрекотанье, *не* – затишье, онемение, небо, *чик* – прыжок. Так на поверхность слова всплывает его многозначный образ.

Принимая тезис Флоренского о том, что слова лишь кажутся миниатюрными по своей кратковременности, но растянутые во времени при изменении состояния сознания превращаются в сложные музыкальные произведения, Франк предлагает посмотреть на слово как будто при замедленной съемке: «...слово “холод”. В этом слове до нас сначала доносится дуновение ветра, потом мы ощущаем его ледяное прикосновение, потом дрожим и, наконец, окончательно деревенеем. Если мы что-либо переставим, то слово

---

<sup>1</sup> Франк И. Ритм истории. – С. 130.

“холод” перестанет звучать холодно... Мы это сразу слышим, а если присмотримся, то и поймем почему: не может, например, сначала наступить одереvenение, а потом лишь налететь ветер...»<sup>1</sup>. Подобный подход к слову для постижения его внутреннего образа рекомендуется певцу-актеру.

Еще Сократ обнаружил перед всеми, что для каждого предмета или явления нужна особая звуковая композиция, и изменить это нельзя, иначе разрушается **динамический образ слова**: слово любого языка само подсказывает образ, который в нем живет. В этом убеждает другой пример, приведенный И. Франком из платоновского диалога «Кратил»: «Так, например, буква ро соответствует порыву, движению и в то же время твердости. От этого первоначального звука родится пучок “однокоренных” слов: “Рэин” – “течь”, “роз” – стремнина, “трос” – “трепет”, “трахюс” – обрывистый, круэйн” – “ударять”, “трауэйн” – “крушить”, “эрэкэйн” – “рвать”, “трюптэйн” – “рыть”, “крэматидзэйн” – “дробить”, “рюмбэйн” – “вертеть” – все они очень выразительны благодаря ро»<sup>2</sup>. Исследователи слова утверждают, что в его внутренней форме обязательно скрыто действие, сообщаемое ему энергию, необходимую для бытия глаголом.

В глубину слова любят погружаться поэты, чтобы понять, какая сила породила его и поднять на поверхность и выразить поверх поэтических строк их образно-смысловое содержание. Оно вызывает к архетипическим следам и скорее воспринимается сердцем, чем разумом благодаря посредничеству исполнителя этого слова, который овладел его тайной и понимает его психологическое значение и воздействие. Как справедливо заметил В. Брюсов, «стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе»<sup>3</sup>. Совпадение духа и буквы усматривают лингвисты в стихах В. Хлебникова, где поэт возвращает самостоятельность каждому звуку. Так, в звуке «В» ему видится и слышится жест свертывания **спиралью**, и на нем возникают исполненные движения слова-

<sup>1</sup> Франк И. Ритм истории. – С. 138.

<sup>2</sup> Там же. – С. 141.

<sup>3</sup> Цит. по: Франк И. Ритм истории. – С. 136.

образы «вить», «вертеть», «вьюга», «внутри» и «заворачивается». **Внутренняя динамика слова обнаруживает себя в его внутренней жизни: во взаимоотношениях, напряжении и порядке гласных и согласных, в сочетании и конфликте образов и смыслов.**

Исполнителю партии Старого цыгана в опере С.В. Рахманинова «Алеко» любопытно будет узнать, что особого внимания к себе требует произнесение имени Мариулы в «Рассказе старика», что с особой образно-смысловой полнотой может быть пропет каждый его звук. Естественно, и исполнителю Каватины Алеко стоит задуматься об имени Земфиры, в котором заключена ее судьба. П. Флоренский в книге «Имена» писал: «Мариула – это имя служит у Пушкина особым разрезом мира, и оно не только едино в себе, но и все собою пронизывает и определяет. Имеющему уши слышать – это имя само по себе раскрыло бы всю свою сущность, как подсказало оно Пушкину поэму о себе. (...) как имя воплощено в звуке, то и духовная сущность его постигается преимущественно вчувствованием в звуковую его плоть»<sup>1</sup>. В статье о поэме А.С. Пушкина «Цыганы» Вяч. Иванов обнаруживает фонетическое предпочтение гласного у, «то глухого и задумчивого, и уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в ритме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных»<sup>2</sup>; эта звуковая живопись магически стягивает слова поэмы к имени Мариулы. Не нова мысль, что композитор в своей интерпретации текста увлекается не внешним значением слова, а именно скрытым в нем смыслом, исполнителю же предстоит этот смысл, подсказанный и уточненный музыкой, постичь. Этому способствует шаляпинский прием образно-смысловой нагрузки распевания фоном: так, в распевании имени Мариулы затянутое *м* передало бы мучительное и мнящее чувство к возлюбленной; затаенное, но широкое *а* – его невысказанную необъятность; твердое *р*, тут же прильнувшее к *и*,

<sup>1</sup> Цит по: Франк И. Ритм истории. – С. 134.

<sup>2</sup> Там же. – С. 133, 134.

намекнуло на свойства характера подруги, упавшее у окрасило имя печалью давних событий; ласкательное и гибкое *л*, сопровождаемое бесконечным *а*, поведало о том, что душа старого цыгана до сих пор хранит отблеск любовного пламени. В такой работе певца со словом реализуется принцип Ортеги-и-Гассета «видеть слово изнутри, вживаться в слово, а не манипулировать им!»<sup>1</sup>.

Так, по сути, в вокальном произведении должны быть разобраны все, несущие образно-смысловую нагрузку, ключевые слова, а в словах – ключевые фонемы. А.Е. Махов находит в «Записных книжках» А.А. Блока принцип избирательности тех «главных слов» стихотворного текста, ради которых он написан: музыка, по его словам, «парит на остриях» этих нескольких слов<sup>2</sup>. Тогда текст откроет исполнителю свою душу, и в пении слова не будут отчуждены от музыки равнодушием или невниманием исполнителя, ибо лишних или случайных слов в произведении искусства не бывает. Разумеется, образно-смысловое наполнение звуков будет определяться контекстом произведения. По мнению А. Махова, качество текста музыке безразлично, и в этом можно убедиться, обратившись, например, к антологии русского романса: для М. Глинки одинаково привлекательными стали стихи Кукольника и стихи Пушкина, поскольку, поясняет Махов, «музыка, произвольно акцентируя те или иные слова текста, все равно выстраивает из них свой ценностно-символический ряд, в котором слова существуют уже не в логической связанности, но в “глубине смысловых перспектив” (Гуковский). Словесный ряд в романсе Глинки “Сомнение” на стихи Кукольника – страсть, безнадежное сердце, надежда, ревность, счастье – в своей ассоциативной глубине не менее и не более богат, чем самый гениальный поэтический текст; все дальнейшее – уже дело музыки»<sup>3</sup>. Певец, работая над произведением, непременно узнает благодаря композиторским знакам слова, которым отдано предпочтение.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000. – С. 9.

<sup>2</sup> Блок А.А. Записные книжки. 1901-1920. – М.: , 1965. – С. 84.

<sup>3</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике: ИНИОН РАН. – Москва: Intrada, 2005. – С. 199.

Образное содержание, находящееся под оболочкой слова, является его внутренней формой; Шпет утверждает, что образ как предмет воображения, т.е. надчувственной деятельности сознания представляет собой внутреннюю форму поэтической речи, а пустой остов слова в сочетании со смыслом служит основанием для создания образа и его последующего очувствления и воплощения в работе актера.<sup>1</sup> Это справедливо и в отношении композитора, который преодолевает оболочку слова музыкой, художественно обрабатывая его содержание. И может быть, отчасти закономерно, хотя и неоправданно невнимание исполнителя к слову, так как растворенное в музыке слово порой перестает ощущаться как самостоятельный элемент художественной выразительности и принимает пластические формы мелодии. «В подлинной музыкальной драме слово уже само по себе полно музыки: оно многозначно и, при всей своей определенности, создает вокруг себя целое поле смыслов», – пишет К.В. Зенкин, открывая общую мифопоэтическую основу слова и музыки<sup>2</sup>. В качестве примера он указывает на композиторское чутье Римского-Корсакова, особенно тонко постигавшего музыку ключевых поэтических слов в оперном либретто и отмечает, что композитор специально лелеет образ сада-рая, краев заморских, где «иное все, и небо, и земля...»: и в «Царской невесте», и в эпизодах «Сказания о граде Китеже» музыковед выявляет «сверхлейтмотивное образование, имеющее свой комплекс музыкальных средств»<sup>3</sup>.

А.Е. Махов подчеркивает, что к тому же эффекту освобождения слов-тем стремится и музыка слова, но связь между словами здесь внесинтаксическая. «Определения этой связи, впрочем, обречены оставаться метафорами – напомним некоторые из них: слова “загораются взаимными отсветами” (Малларме), “слова светятся как звезды” (Блок), “все слова как бы начинают просве-

---

<sup>1</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: 1989. – С. 451.

<sup>2</sup> Зенкин К. Слово в оперном творчестве Римского-Корсакова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова / Е.И. Чигарёва, Е.М. Царёва, Д.Р. Петров : Сб. 36. – М.: МГК, 2002. – С. 182.

<sup>3</sup> Там же. – С. 186.

чивать насквозь, становиться прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив” (Гуковский). (...) Разрушение словесной поверхности, проникание вглубь, к светящимся из глубины смыслам, освобождение “главных слов” из синтаксиса, их “отдаление от текста” (Блок) и свободное парение в музыкальном пространстве – тот идеал, к которому всегда стремилась *musica literaria*.»<sup>1</sup> При этом не следует забывать, что слово в его многообразной роскоши составляет часть внутренней формы музыки, предназначенной для пения, – стоит вслушаться в него и, может быть, даже взглядеться, вызывая к воображению. «От поэтического текста идут образы, видятся, рисуются в воображении, только это придает обаяние слову, фразе, – уверял И.И. Петров, рассказывая о своей работе над романсом Н.А. Римского-Корсакова «Анчар». – Актерское мастерство должно проявляться в слове певца, делать его ярким, объемным»<sup>2</sup>.

Обратимся к поэтическому слову, которое побудило к творчеству воображение композитора, воспламенило его эмоциональность, и создадим пример аналитической работы со словом, которая предваряет вступление мелодии. Пусть это будет стихотворение А.С. Пушкина «Редет облаков летучая гряда», ставшее основой шедевра – романса Н.А. Римского-Корсакова.

Возьмем строфу для того, чтобы уловить скрытые в ней образы и облики, форму, удерживающую звуки в созвучиях слов, музыку каждого слова.

|                                                    |                  |
|----------------------------------------------------|------------------|
| <i>Редет облаков летучая гряда.</i>                | -/-/-/..-/-/-/.. |
| <i>Звезда печальная, вечерняя звезда!</i>          | -/-/..-/-/-/..   |
| <i>Твой луч осеребрил увядшие равнины,</i>         | -/-/-/-/-/-/-    |
| <i>И дремлющий залив, и черных скал вершины...</i> | -/-/-/-/-/-/-    |

Первая строка изобилует гласными, переливающимися в согласные, и потому парит, обещая музыкальное легато и широкое певческое дыхание. Этот облачный образ имеет очертания благо-

<sup>1</sup> Махов А.Е. MUSICA LITERARIA. – С. 198.

<sup>2</sup> Беседа с И.И. Петровым 10 мая 1995 г.



даря тому, что фраза начинается графически четким “р” (*редеет*) и заканчивается им же (*грядя*), допуская в картину нескончаемую цепь низких облачков, удаляющихся горизонту (*гря-да*). В слове *грядя* также скрываются образы линейной протяженности (*грядя*) и дали без края (*грядя*). Слово “*редеет*”, благодаря трижды возникающим “е”, создает образ протяженности и разреженности облаков, но звуки “д” и “т” создают для них изящную опору, на которую и опускается это пышное слово - “*облаков*”. При произнесении оно становится еще невесомее из-за редуцируемых “о” и “в”, и если бы не “к”, оно было бы похоже на выдох: “аблакоф”... Так и будет, если принять “к” за междузвучие в выдохе: “аблакхоф” и поспешить передать тот вздох слову-носителю, продолжающему создавать образ парения - слову “*летучая*”. В этом слове нет загадки, оно длит образ облака благодаря заключенному в себе “л”. Впрочем, тайна в нем все-таки есть, – это спрятанное внутри слово “туча”, дополняющая образ неба – “*летучая*”, и придающая картине превечернюю – сине-сиренево-серую гамму. С учетом правил орфоэпии, в строке слышатся создающие протяженность и монотонность “и”(редуцированные “е”, “а”): “Ридеит аблакоф литуче/ия гре/ида”.

Следующая строка открывается резко словом “*звезда*”: в нем есть неимоверный взлет, выброс энергии благодаря импульсивной силе “*зве*”, пронзительный и ранящий ледяными занозами лучей “*з*” и долго падающий как глубокий выдох “*да*”. Звук “и” в слове редуцируется (е/и), – звезда сияет, парит меж облаков. Поэт наделяет бесстрастное светило теплом человеческих чувств – “*печальная*”, то ли вспоминая ту, чьим именем названа звезда-Мария, то ли вовлекая ее в собственное состояние, то ли – в состояние природы – “*вечерняя*”. Так или иначе, но в строке, благодаря началу и завершению строки одним словом, несущим символ недостижимости, заключен образ безысходности, границы: “*Звезда печальная, вечерняя звезда!*”. Звук “ч” (“*печальная*”, “*вечерняя*”) усугубляет сумрачное настроение, – впоследствии он воскреснет в слове “*черных*”; мягко льнущие созвучия “-альн-”, “-няя” заключают в себе интонации lamento. Эта фраза содержит обращение, и после нее чтецу нельзя отдыхать, напротив,

следует потянуть свои энергии, постараться коснуться кончика луча и держать, держать эту связь до конца стихотворения! Иначе глубокое латентное дыхание текста оборвется, а с ним распадется и смысл.

Обращение продолжается в строке *“Твой луч осеребрил увядшие равнины”*. Благодаря прежнему обилию гласных “е”, “и” земная равнина обретает прелесть небесного пространства благодаря свету звезды, - она посылает из непостижимой дали свой “луч”, волшебным образом изменяющий реальность. Слово “луч” важно тем, что соединяет в себе ключевые звуки “л” (облака, летучая, люблю) и “ч” (вечерний, черный, печальный), не давая им слиться из-за непреодолимого “у”.

Четвертая строка длит очарование чуда - осеребренных небесным светом вод и скал: *“И дремлющий залив, и черных скал вершины”*. Умиротворенная интонация возникает от ласковых “-млю-” (*дремлющий*), “-лив” (*залив*), сумеречные обертоны таинственно звучат благодаря глубоким долговзвучным звуко сочетаниям “чер-” (*черных*), “-ал” (*скал*), протяженность равнинного пространства передается обилием “и” и особенно – вздыхающими “щ”, “ш”, “х”. Картина умиротворенной вечерней земли и спокойных вод – горизонталь – уравнивается вертикалью: звукопись создает рельефный остроконечный силуэт уходящих в темнеющее небо каменных исполинов, судя по глубине фонемы “а” (*скал*) и уровню всех фонем “и” в строфе, собирательно создающих некую облачную высоту, уровня которой достигают скалистые “вершины”.

Внутренний слух и внутренне видение исполнителя способствуют особенному, образному восприятию слова поэта или драматурга; полнота смыслового и эмоционального присутствия сообщает слову объем, а знание художественных приемов озвучания слова дает ему возможность воплощения. Главное же, для чего выполняется эта кропотливая, но увлекательная работа – погружаться в глубины слова – это неоспоримое влияние обретенных образных представлений на выразительность и красочность вокальной речи.

## 6. Приемы художественной речи в работе над театральностью вокальной интонации

Стремление выявить в вокальном материале игровую природу ставит перед исполнителем очередную творческую задачу – овладеть присущим драматическому театру приемом **рассказчика-драматизатора**. Для этого необходимо постижение техник владения художественным словом, речевой интонацией и переосмысление их в контексте задач певца-актера.

Важнейшим исполнительским качеством знатоки и мастера художественного слова считают умение передать слушателям живую мысль в прочувствованных образах искусства; для этого требуется, чтобы исполнение было понятным, впечатляющим и убедительным, воздействовало бы на ум, чувство и волю слушателя, вызывая к воображению.<sup>1</sup>

В работе с поэтическим текстом исполнителю следует обратить внимание на смысловую многоликость слова. Способ произнесения того или иного слова способен высветить его скрытый смысл и тем обнажить **подтекст** целой фразы, ее «тайную подкладку». Нередко композитор создает такой второй план, предельно конкретизируя замысел (например, романсы А. Гурилева «Домик-крошечка», М. Мусоргского «Калистрат»). В этих условиях творческая воля композитора транслируется через рассказчика и обращена непосредственно на передачу событий исполняемого произведения, различных характеристик героев повествования, их мыслей и чувств. Но бывает, автор оставляет недомолвку. Тогда подтекст, оправданный сверхзадачей, создается исполнителем, который своеобразно оценивает обстоятельства, раскрывающие характер персонажа и выражает ко всему свое отношение. Слово в устах певца-актера становится средством воздействия на музыкальный текст, передавая и уточняя сосредоточенные в нем смыслы. Импровизационная свобода исполнителя проявляется в игре смыслами, избирательностью опорных слов и средств их акцентуации, которые обуславливаются содержанием желаемого подтекста.

---

<sup>1</sup> Артоболевский Г. Художественное чтение. – М. : Просвещение, 1978. – С.

Выделение важного фрагмента текста из общего потока речи или слова из фразы производится также выделением их посредством динамических оттенков, специальных штрихов, изменений темпа, **цезур**. В музыкально-поэтическом тексте встречаются драматургически обоснованные паузы ожидания, переживания, припоминания, умолчания, напряжения, недосказанности, догадки и другие с самым разнообразным наполнением. Если тональный контраст или мелодические особенности – привилегия композитора, равно как и обособление выделяемого фрагмента паузами, то владение таким мощным приемом как психологическая пауза, – прерогатива исполнителя (к примеру, романсы и вокальные циклы М. Мусоргского). Главное искусство такого музыкального молчания состоит в напряжении эмоций и непрерывном, «громком» течении мысли. Наряду с явными паузами в тексте встречаются психологические цезуры, которых нет в нотах, но которые неотвратимы по смыслу. Их необходимость исполнитель улавливает интуитивно и осуществляет особыми приемами дыхания, динамическими оттенками в пении, особым интонированием (например, в романсе «Я вас любил» А. Алябьева, «Песня ямщика» А. Гурилева).

Искусство осмысленной **фразировки** связано с умением исполнителя вести мысль. Оно опирается на верную расстановку смысловых акцентов. Полезно воспринять опыт Вл.И. Немировича-Данченко, который справедливо настаивал, что в одной фразе может быть только одно главное слово, остальные – ему подчинены. Динамика возникает во фразе тогда, когда мысль исполнителя обретает акцентную перспективу – устремленность к главному смысловому слову. В зависимости от того, какое слово становится доминирующим, благодаря смещению смыслового ударения, меняется и интонация, и интерпретация фразы. При этом не надо забывать, что вести мысль – значит непрерывно эмоционально проживать и переживать ее содержание. Этим приемом преодолевается и монотония высказывания, если в произведении доминирует метроритмически упорядоченный образ движения: длительное описание событий, перечисление действий. «Пение – это непрерывное и логическое движение голоса, определяемое смыс-

лом музыкального произведения, – формулирует Н.М. Малышева, уточняя, что пение – это «непрерывность», преодолевающая препятствия тесситурные, регистровые, интервальные и прочие»<sup>1</sup>.

В случае художественно обоснованного смещения композитором акцентов в нотном тексте, приводящего к расхождению со смысловыми акцентами в поэтическом тексте, для соблюдения динамики вокальной речи наряду с авторскими указаниями, исполнителю достаточно устремить мысль к ключевому слову – преодолеть психологически власть сильных и слабых долей (к примеру, в романсе П. Чайковского «Кабы знала я»). При задаче сохранить цельность вокальной фразы и преодолеть сильную долю, приходящуюся на второстепенное, подчиненное слово или безударный слог, что могло бы привести к ритмической «хромоте» или разрыву логики во фразе, бывает достаточно мысленно перенести внимание на ключевое слово, выделить его особыми тембральными красками, интенсивной «психологической вибрацией» и образной выразительностью фоном (к примеру, романсы А. Бородина «Отравой полны мои песни», П. Чайковского «Он так меня любил!»).

Для речи любого рассказчика, в том числе и персонажа, повествующего посредством пения, характерна отраженная композитором в музыкальном тексте смена ускоренных и замедленных фрагментов целого. Это придает динамику персонажной речи – делает особо ощутимой напряженность внутренней жизни героя. Помимо этого, композиторские указания динамических оттенков служат руководством исполнителю, как, живя одним темпоритмом, дыша одним дыханием с персонажем, можно обнаружить его, а не собственный темперамент.

Есть ряд произведений камерного жанра, в музыкально-поэтическом континууме которых происходит стремительная смена образов, состояний, чувств (романсы М. Глинки «Элегия», «Я здесь, Инезилья», «Попутная песня», М. Мусоргского «Блоха», «Светик Савишна», П. Чайковского «Серенада Дон-Жуана»). Иной раз композитор ставит перед певцом задачу последовательной объекти-

вазии внутреннего состояния персонажа и внешней описательности, речевой характеристики и собственной рефлексии по поводу переживаемого. Вступая в подобный поток персонажного бытия, певец должен внутренне настроиться на быстроту переключений с тем, чтобы ни одна речевая ли, вокальная ли краска не переходила с одного образа или состояния на другой, даже если задача осуществляется в пределах одного такта. Залог успеха – в заведомой проработанности этих «сдвигов», в навыке мгновенного воспроизведения каждый раз «свежести первичного ощущения слова»<sup>1</sup>, что и рождает неповторимость вокальной интонации.

Однако, следует предостеречь исполнителя от чрезмерного внимания к деталям, и посоветовать придерживаться принципа экономной избирательности выразительных средств: текст ожидает к себе деликатного отношения, ибо стараясь достичь пределов выразительности – придавая непомерную выпуклость каждому образу во имя смысла, можно раздробить фразу на бессмысленные осколки.

Одним из выразительных приемов вокального повествования при логически оправданных «перетеканиях» одного образа в другой, может стать перевод прямой, характерной речи персонажа в повествующую, косвенную речь исполнителя, и наоборот. Подобная взаимопроницаемость придает музыкально-поэтическому тексту рельефность: особо значимые образы ярко, благодаря интонационной обособленности, выступают над фоновым материалом. Тонем, свойственным прямой речи персонажа или соответственно его переживаниям, отношениям, можно окрашивать даже сюжетно-повествовательные места, – так ярче передается его образ, характер, владеющие им чувства (к примеру, романсы «Ночной смотр» М. Глинки, «Блоха» М. Мусоргского, «Весенние воды», «Они отвечали» С. Рахманинова).

Чрезвычайную выразительность вокальной речи придает **тон**, которым произносится слово. Во времена Ф.И. Шаляпина были известны двенадцать основных *тонирований* – красок звучания: *темное (глухое), светлое (ясное), узкое (сжатое), широкое (откры-*

<sup>1</sup> Артоболевский Г. Художественное чтение. – С. 49.

тое), тяжелое, легкое, твердое (жесткое) мягкое, спокойное, живое, холодное, горячее.<sup>18</sup> На самом деле их неизмеримо больше; избирательность в тонировании слов и звуков, сообразно желаемому смыслу, эмоции, отношению, образу диктует контекст поэтического материала, и число вариантов ограничивается лишь возможностями фантазии и вокальными данными. В методическом пособии Н.М. Малышевой есть настоятельная рекомендация певцам стремиться к владению «вокальными красками»: Голос может звучать мягко, подобно струнному инструменту (скрипке, виолончели), мощно и твердо, подобно «меди», порой походить на светлое и как бы внеэмоциональное звучание деревянных инструментов (флейта, кларнет, гобой)...<sup>2</sup>. Импульс такому подходу к звучанию дал Шаляпин, который, известно с его собственных слов, учился петь у виолончели.

А.В. Нежданова одна из многих выдающихся мастеров, постигала тесную связь яркого образного представления и выразительности слова, фактуры голоса. Внутреннее видение, знала певица, влияет на краску голоса: «Перед тем как петь, – говорила Антонина Васильевна, – у тебя перед глазами уже должна быть картина того, о чем ты будешь петь». Одна из учениц рассказывала, что при работе над романсом Рахманинова «У моего окна», на уроке Неждановой «прежде всего надо было добиться, чтобы перед глазами появилась картина цветущей черемухи, возникло ощущение весеннего дня, свежего воздуха, напоенного запахом молодой листвы и распускающейся черемухи, предчувствие близкого счастья. Только при этом ощущении я могла верно начать петь, произнося первые звуки с затаенностью, из которой потом вырастала светлая радость», – вспоминала певица.<sup>3</sup>

Но нередко в сознании певца слово изначально столь растворено в мелодии, что утрачивает силу – свое значение, а часто и душу – смысл. Между тем, еще провинциальные актеры твердили своим

---

<sup>1</sup> Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. – М. : Сфера, 1988 (Дома 1997). – С.

<sup>2</sup> Малышева Н.М. О пении. – С. 19.

<sup>3</sup> Антонина Васильевна Нежданова : Материалы и исследования : Воспоминания. Статьи. Из записных книжек / В.А. Васина-Гроссман. – М. : Искусство, 1967. – С. 386-387.

ученикам, что не только слово, но и каждый слог, каждая буква его одушевлены, имеют свой характер и могут жить самостоятельной жизнью. Действительно, даже **фонема** в устах исполнителя может наполниться глубоким психологическим и образным содержанием, а исключительная мощь музыкального импульса активизирует внутреннюю энергию слова, его скрытый потенциал и творит, пользуясь выражением Г. Шпета, «идеальную плоть мысли», его «субъективную оболочку», обретает выразительность, экспрессивность.<sup>1</sup>

Восточный и западный принцип подхода к природе слова един: он определяет **гласные** и **согласные** как простейшие стихии, на которые распадается материал слова, находит в них энергии мужского и женского начал. «В первой нас более поражает голос, звуковое волнение воздуха, определяемое степенью напряженности голосовых лент; во второй – более заметен шум, происходящий от препятствий, встречаемых звуком во внешних органах, начиная с гортани, – излагает свой взгляд А.А. Потебня. – Они относятся друг к другу не как внутреннее и внешнее, а скорее как звуки различных инструментов. Хотя согласная и гласная получают только посредством разложения слова, но тем не менее они имеют не идеальное, а действительное бытие (...)»<sup>2</sup>. Вновь возникает мотив подражания певца тембрам оркестровых инструментов.

В контексте вокального искусства важно привести высказывание Гумбольдта о нераздельности двух стихий в слого: «Деление простого слога на согласный и гласный звук есть только искусственное. В природе эти звуки так взаимно определяют друг друга, что слуху представляются нераздельным единством (...) Собственно говоря, и гласные не могут быть выговорены сами по себе. Образующий их ток воздуха должен встретить известное препятствие (...) которое делает его слышным, и если это препятствие состоит не в явственной согласной, то все же оно должно быть хоть самым легким придыханием, какое в некоторых языках на письме ставится перед каждою начальною гласною»<sup>3</sup>. Данное замечание не противоречит технике вокальной речи.

<sup>2</sup> Зинченко В. Мысль и Слово Густава Шпета. 2000. – С.

<sup>3</sup> Потебня А.А. Мысль и язык. – С. 76-77.

<sup>4</sup> Там же.



Считается, что *е* и *и* несут женские качества, в них заключены мягкость, изящество, восприимчивость; *о* и *у* излучают мужские вибрации, им присуща сила и экспрессия; *а* – сочетает оба качества и поэтому выражает совершенство. Преломленные через индивидуальное восприятие, вариации качеств неистощимы. Естественно, что человек, создавая язык, дал мягким вещам пластичную, обтекаемую, гладкую оболочку, твердым – жесткую, шершавую, угловатую. Надо прислушаться к себе и к авторскому поэтическому слову и, установив эмпатийную связь, почувствовать и понять, из какого стихийного источника оно исходит и с какой глубины его поднимается – уловить образ слова.

Эмоциональную гибкость в работе с фонемами развивает известное упражнение К. Эверарди с фонемами: плакать на *а*, любить на *е*, смеяться на *о*; затем сменить буквы или состояния, например: удивляться на *и*, страдать на *у*, гневаться на *э*, угрожать на *о*, жалеть на *ю* и т.п.. В поэтическом слове или строке, строфе часто господствует ключевая фонема, роль которой в создании образа необходимо осмыслить. Эверарди говорил, что если природа сама поставила голос, как в случае с Шаляпиным, например, все равно «материал» нуждается в культуре, в обработке; поэтому необходим труд, труд и еще раз труд над собой, повторял мастер и рекомендовал петь много вокализов. Он был знатоком вокальных эффектов и из своего арсенала чаще всех остальных блестяще пользовался двумя: выделял согласные путем удвоения по смыслу: в слове «сатана», говорил он, «с» свистит как змея; в колоратурном пассаже все звуки пел закрытыми, а один – открытым, и тогда в арии Короля Филиппа главный смысловой звук должен был «блеснуть как молния». Конечно, предупреждал он, пользоваться эффектами надо в меру, как подсказывает художественное чутьё.<sup>1</sup>

Уроки Эверарди оказали огромное влияние на искусство образной звукописи Шаляпина. Яркое описание шаляпинского владения фонемами оставил С.Ю. Левик: когда Борис Годунов произносил «Скорбит душа...», в первом «и» («скорбит») была острая игол-

<sup>1</sup> Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. – М. : Сфера, 1997. – С. 113.

ка, которая прокалывала сознание слушателя; «а» в слове «душа» произносилось так, что можно было заглянуть в самую глубину страданий царевой души... Настежь распахнутый звук насыщал все слово воплем отчаяния, мольбой о сочувствии»<sup>1</sup>. Или, например, во фразе «зловещим предчувствием» логический акцент падает на слог «зло...», и звук сразу прячется, словно пугаясь...

Благодаря интенсивным упражнениям данного типа, в которых исполнитель прибегает к чувственному воображению, вырабатывается «игра тембров» и, как следствие, возникают все новые и новые лексические смыслы фонем, внутрислоговая динамика, чувственная аура слова. **Исполнительская задача – через работу со словом и его фонетическим «звукорядом» прийти к умению живописи звуком**, овладеть искусством создавать «портреты» значимых слов в вокальном произведении.

Синкретическое мышление художников и поэтов уже давно оперирует звучащим цветом и цветным звуком. В славянских и многих других языках, замечает Потебня, приняты сближения восприятий зрения, осязания и вкуса, зрения и слуха, и приводит в пример высказывание Лотце: «Мы сравниваем низкий тон с темнотою, а высокий – со светом, в ряду гласных мы видим сходство с гаммой цветов, а цвета для иной впечатлительной чувственности повторяют свойства вкусов (...) если, быть может, еще для всякого (человека) *а* относится к *у*, как черный цвет к белому, то не всякому *е* представляется похожим на желтый, *и* – на красный, *о* – на голубой цвет; точно так не всякий узнает в красном цвете – ароматическую сладость, в голубом – водянистую кислоту, в желтом – металлический вкус»<sup>2</sup>. Е. Назайкинский приводит цветовые определения гласных: *а* – ярко-красный, *о* – яркий светло-желтый или белый, *и* – светло-синий, *е* – светлый желто-зеленый, *у* – темный сине-зеленый, *ы* – тусклый темно-коричневый или черный<sup>3</sup>. Нередко этот дар проявляется и у композиторов, и у певцов. Зная фоно-семантическую палитру поэта и композитора, исполнитель

<sup>1</sup> Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь : Воспоминания и встречи. – Париж, 1955. – С. 492.

<sup>2</sup> Потебня А.А. Мысль и язык. – С. 96.

<sup>3</sup> Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 70, 106.

получает дополнительный «инструмент» работы над фонемами в музыкально-поэтическом тексте. У певца может сложиться и собственная система сложных представлений и ощущений цвето-звуко-образов.

Несмотря на устоявшееся мнение о направляющей функции согласных, называемых оправой, «тембрально-звуковой оболочкой» для гласных, об их способности нести слово через оркестровое звучание, эти звонкие и глухие звуки также имеют свою душу, свой характер, свой образ. Сам, переняв прием актеров Малого театра, Ф.И. Шаляпин научил и других ценить согласные как выразительнейшую краску вокально-драматической речи: лнущую ласковость *л*, мучительную маяту *м*, ноющую невыносимость *н*, рыдающую раскатистость *р*; и глухое *к*, и скользящее *с*, и болезненное *з*. Особенное произнесение каждого звука в каждом слове подчинено единственной, самой главной цели – созданию яркого, чувственно и зримо воспринимаемого образа. Еще Кн. Волконскому принадлежит высказывание, приведенное В. Налимовым: «Согласные звуки – это мускулы речи; в них сила, рамка, рисунок звука; это берега, в которых сдерживается текучая река гласных»<sup>1</sup>. Целую поэму о звуках написал А.М. Пазовский, требовавший от певцов внимания к произнесению слова; М.П. Максакова привела некоторые строки, высказанные дирижером под впечатлением искусства А.В. Неждановой: «Направляющая функция согласных огромна. Четкие и яркие согласные заключают, как в оправу, гласные звуки, нейтрализуют их стремление (...) выйти из берегов. (...) Более того, правильно и ясно произнесенные согласные делают идеальной тембрально-звуковую “оболочку” гласных и намного улучшают все звучание голоса»<sup>2</sup>. (...) «Все согласные так или иначе участвуют в звучании нашего голоса. Одни из них: сонорные (*м*, *н*, *л*, *р*) и звонкие согласные (*б*, *в*, *г*, *д*, *ж*, *з*) – больше, другие – меньше, но все они – звонкие и глухие, тянущиеся и сту-

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка : О соотношении естественных и искусственных языков. – 3-е изд. – Томск-Москва : Водолей Publishers, 2003. – С. 254.

<sup>2</sup> Мария Петровна Максакова : Воспоминания. Статьи / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 96.

чащие, свистящие и шумные – имеют свою душу, свой формат, свою, характерную з в у к о в у ю о к р а с к у<sup>1</sup>.

В пении, по свидетельствам слушателей, и один звук мог быть окрашен столь многозначительно, что позволял, по выражению Н.А. Римского-Корсакова, не просто внимать Шаляпину, но «звукосозерцать». Возьмем финальную фразу арии Алеко: «Земфира охладела!». Продолжительный нарастающий звук «е» в последнем слове Ф.И. Шаляпин произносил так, что в нем была слышна вся трагедия его персонажа, но было в нем и предзнаменование грядущей бури. Не менее значительны и выразительны были в пении согласные, также окрашиваемые разнообразно: любовно распетые резонирующие в нос «м», «н» или фундаментальные «г», «ст», «д», «р». Во фразе Годунова, например, «гости дорогие», они яркие и четкие как монолитная основа, на которой певец выстраивает гласные. Равноценность звучания гласных и согласных объяснялась тем, что Шаляпин умел снимать при пении ударения в словах.

Известно высказывание Р. Шумана: «Для того, чтобы оценить всю душевную глубину мелодии, нужен певец, умеющий также и произносить текст»<sup>2</sup>. Вероятно, певец обратит больше внимания на **дикцию**, если станет относиться к ней как к выразительному средству, обеспечивающему не столько артикуляционную четкость произнесения слова, сколько семантическую разборчивость вокальной речи. Основу приемов вокальной дикции заложили Н.Н. Фигнер, Ф.И. Стравинский, их традицию перенял Ф.И. Шаляпин, соединив с приёмами сценической речи в драме. Ц. Кюи отметил в дебюте Стравинского (партия Мефистофеля) превосходную дикцию, которая помогала достичь тонких оттенков в исполнении и свидетельствовала о понимании выражаемой мысли; С.Ю. Левик и Э.А. Старк ставили в заслугу Фигнера умение подать речитатив, от дикционной выразительности которого, обдуманности каждого звука и слова в конкретной сценической ситуации во многом зависело восприятие следовавшего за ним монолога или арии;

<sup>1</sup> Пазовский А. Записки дирижёра. – М. : Музыка, 1966. – С. 411.

<sup>2</sup> Яковенко С.Б. Театр одного певца : О камерно-вокальном исполнительстве. – М. : Знание, 1982. – С. 23.

Шаляпин подчинял возможности дикции задаче создания вокального образа, от которого зависит существо спектакля, нуждам окрашивать звук скрытыми за ним мыслью и чувством, смыслом и изображением, чтобы пела, как говорил артист, сама мысль.<sup>1</sup> Г.В. Кристи упоминает о том, что К.С. Станиславский, почитая авторитет Шаляпина в искусстве произнесения вокальной речи, приглашал певца на репетиции спектаклей Оперной студии для работы над словом.<sup>2</sup> Певец рекомендовал режиссеру приемы, которые перенял у М. Дальского: выделение посредством усугубленной дикции смыслового слова-«каркаса» во фразе, стягивающего к себе информационно насыщенные «куски» текста, а также слов, передающих действенность. Хотя существует мнение, что информативная насыщенность слова неравномерна, ценностны в смысловом отношении согласные, исполнительское искусство Ф.И. Шаляпина и выдающихся последователей его школы показывает равноценность каждой буквы, каждого звука и возможность каждого из них раскрыть свои смысловые глубины.

К.П. Виноградов указывал на необходимость своевременного воспитания у певца творческой потребности, вкуса работы над словом-образом, иначе его отношение к дикции останется инертным<sup>3</sup>. Н.В. Быстрова указывает на приоритет логической, смысловой разборчивости, образности пения, которая «есть то, что проносится сверх звуков»<sup>4</sup>.

С.Я. Лемешев не раз обращался к молодым певцам, настаивая на точном ощущении слова, безукоризненном его произнесении, ропща, что иначе оно остается понятным только суфлеру. «Есть мнение, что стоит только правильно прочувствовать состояние

---

<sup>1</sup> Быстрова Н.В. Дикция в пении : К вопросу о семантической разборчивости вокальной речи // Музыкальное искусство в системе мастерства актера : Вопросы теории, методики, исполнительства : Сб. ст. / И.А. Бодрова. – Ярославль : ЯГТИ, 2001. – С. 65-68.

<sup>2</sup> Станиславский – реформатор оперного искусства : Материалы, документы / Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1983. – С. 19, 59.

<sup>3</sup> Виноградов К.П. К вопросу о певческой дикции // Советский артист. – 1972. – 12 марта. – С. 3.

<sup>4</sup> Быстрова Н.В. Дикция в пении. – С. 57-60.

героя в “предлагаемых обстоятельствах”, наполнить фразу содержанием, динамикой чувства, как слово зазвучит само собой, – выражал артист заботу о художественности гласных звуков в кантилене. – Над дикцией надо специально работать. (...) Иной же раз певец думает лишь о том, как взять ту или иную ноту, и, прииспосабливаясь к ней, безбожно калечит гласные. Мне приходилось слышать даже со сцены Большого театра такие “перлы”: “коварством жонским”, “я ждо тебя”, “готов обнять весь мер”, “свищенная обитель”, “я люблю тебя всем сирдцем”. Особенно часто грешат певицы, когда им в верхнем регистре встречается буква “и”. Часто эта бедная гласная превращается в “е” и даже в “я”. А вместо “ы” нередко звучит “а”. В жертву звуку приносится слово, смысл<sup>1</sup>.

Действительно, присущую вокалистам интертность в этом виде работы над произведением отмечает Г.А. Писаренко, неустанно работая в классе со студентами над словом, дикцией. «Добиваясь временных успехов, студенты не фиксируют своих достижений, к сожалению, - вероятно, еще не понимают, не чувствуют сами прелести этого слова сказанного, крупного, со всеми окончаниями. Надо, чтобы был культурный красивый язык, очень выпуклый, со специально даже преувеличенно произносимыми согласными, которые доносят слово со сцены. Иначе оно гаснет, становится тусклым. Особенно важно слово, которое несет смысл, а верно понятый смысл и дает правильную интонацию. Я думаю, что хорошей дикции способствует следующее: надо в данный момент думать именно о том, что ты произносишь. Ведь зачастую слово исполнителем произносится *вообще*, а в это время думается не о пении, не о том, что “Звонче жаворонка пенье, ярче внешние цветы”, а совсем о другом: “Какая я сегодня хорошенькая! Ой, как мне идет это платье!.. Ой, кто пришел!?”<sup>2</sup>.

Чрезвычайно важно сделать слово выразительным, – подтверждает А.А. Эйзен: «У нас, конечно, бывают свои секреты, но те-  
<sup>1</sup> *Лемешев С.Я. Вам, молодые певцы!*» // Сергей Яковлевич Лемешев : Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С.Я. Лемешеве / Е. Грошева. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 74-75.

<sup>2</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

перь многие артисты поют в основном все на “а” и на “о”. А если на высоком звуке попадает буква “и”, то она тоже звучит как “а”. В пении одинаково важны и гласные и согласные. Б.А. Покровский шутил говорил: “У тебя должна быть такая дикция, чтобы я слышал три “р” в слове “мышь”!». Очень хороший пример, призывающий сосредоточиться на слове, и если есть в нем гнев, то ты это “р” будь любезен найти!»<sup>1</sup>. Об актуальности и остроте проблемы вокальной дикции свидетельствует высказывание И.И. Масленниковой: «Трудно объяснить нередкую приверженность нашей педагогики к развитию у студентов главным образом только звука и недостаточное внимание к формированию слова. А между тем это невнимание к тексту, бездумное пение, плохая дикция – являются проблемой сегодняшнего дня в вокальном образовании, – подчеркивает она, – скверная дикция у певца – это показатель непонимания артистом его профессиональных задач»<sup>2</sup>. Существует ряд известных приемов, позволяющих добиться четкого, не в ущерб пению, произнесения слов, но наиболее действенной оказывается установка певцу исполнить основное назначение в отношении слова: **быть понятым в своем высказывании**, донести смысл вокальной речи до сознания слушателя.

## 7. Прием мелодекламации в развитии выразительности вокальной речи

Практика взаимодействия слова и музыки никогда не переставала быть актуальной для исполнительского искусства. Тем не менее, интерес певца редко бывает сосредоточен на литературной основе произведений вокально-сценического или камерного жанра, хотя чаще всего композиторский замысел рождается в общении с поэтическим словом. Необходимость введения в программу воспитания навыков актерского мастерства у студентов

---

<sup>1</sup> Беседа с А.А. Эйзенем 14 сентября 2005 г.

<sup>2</sup> Масленникова И.И. О современной русской вокальной школе // Вопросы вокальной педагогики : Сб. ст. / Л.В. Дмитриев. – М., 1976. – Вып.4 – С. 69-70.

вокального факультета практики мелодекламации возникает в результате выявленного у вокалистов небрежного отношения к слову. Слово оказывается настолько «вплетым», растворенным в мелодии, что раззять их и оценить слово в его самостоятельности вызывает у исполнителя затруднения.

Между тем, давно существует форма синтеза, в которой именно слово обнаруживает самоценность, а музыка существенно дополняет его содержательный объем при взаимном обогащении каждого выразительными средствами другого. Это – мелодекламация. Приоритет отдан искусству произнесения художественно-образного текста. Прием востребован и потому, что современная музыка XX века, не менее, чем в XVIII веке, изобилует декламационными приемами, которые становятся средством выразительности в интонационной и сценической драматургии вокального жанра вообще.

Известно, что мелодекламация была желанной гостьей в светских салонах, ею был знаменит великий трагический актер М. Дальский, от которого это редкое искусство перешло к Ф. Шаляпину, а от несравненного певца-сказителя – вернулось к актерам Московского художественного театра. Так, В. Качалов на вечерах декламировал поэтические строфы, положенные на музыку русскими композиторами, делая каждый романс миниатюрным, но совершенным спектаклем. Опыт преподавания мелодекламации в специальном музыкальном институте был введен В. Шумским и Д. Самариным, которых А. Рубинштейн пригласил в Московскую консерваторию как руководителей класса декламации и драматической игры.

Эта устойчивая традиция позволила продолжить себя в новом веке для воспитания в современных певцах-актерах внимательного отношения к образу слова, послужившему импульсом к его мелодическому переосмыслению, тщательного отбора средств для его эмоционального и вокально-сценического выражения, а также владения игрой смыслов, рождающих интонационный рисунок, рельеф словесной звукописи, форму внутренней жизни стиха.

Методологической опорой приема, введенного автором в курс развития навыков актерского мастерства вокалистов (подготови-



тельный и 1 курс) послужила предложенная А.П. Ментюковым<sup>1</sup> классификация декламационных приемов. На этой основе существенно расширены и интерпретированы возможности использования жанра мелодекламации как средства воспитания театральной мышления вокалистов, достижения образности вокальной речи.

В процессе занятий со студентами отмечено, что при работе над романсом методом мелодекламации уходит экзальтация, снимается излишнее чувственное напряжение – своего рода «котурны» в пении, разбивается стереотип исполнительского поведения. Достижение органического самочувствия, естественного смыслового интонирования приводит к изысканной простоте и продуманной художественности исполнения.

На сегодняшний день актуальны несколько типов мелодекламации. Собственно **декламацией** называется произнесение художественного словесного текста между музыкальными эпизодами, что может служить специальным художественным приемом в тематических играх-импровизациях или музыкально-поэтических композициях, а также специальных сочинениях наподобие «Пер Гюнт» Э. Грига. В ранней опере и современной опере «ретро» она представлена небольшими замкнутыми диалогическими и монологическими сценами в характере смешанной сценической драматургии.

**Ритмодекламация** подразумевает ритмически организованное, подобное речитативному, произнесение художественного текста, организованное с помощью метра и ритма без строго фиксированной звуковысотности, но при условии точного соответствия ритмических единиц числу слогов текста. Собственно **мелодекламация** представляет собой произнесение текста с музыкальным сопровождением на фоне музыки. При этом поэтический текст произносится в строгом соответствии с тактовым ритмом и линией музыкально-тематического развития. **Нотированная декламация** предполагает точную ритмику и фиксированную звуковы-

<sup>1</sup> Ментюков А.П. «Опыт классификации декламационных приемов» Автореф. – М., 1977.

сотность, музыкальное интонирование в рамках ладовой системы с возможностью отклонений и модуляций, но при этом допускаются элементы речевого интонирования, что выражается в «ультрахроматических колебаниях», в «движении высоты тона внутри слогов»<sup>1</sup>. Этот прием существенно обогащает вокально-сценическую речь, так же как и «речевое скольжение», «размытость» тона (Ф.И. Шаляпин определил это прием как «говорок»).

В *разговорном пении* (немецкая традиция *Sprechsang*) помимо метро-ритмической и звуковысотной организации конструктивным элементом произнесения становится речевое скольжение. Структура соотношения элементов в данном синтезе самая сложная и противоречивая. В сочетании с ритмом и точной высотной позицией выполняется подчеркнутое звуковысотное движение внутри слогов. При этом, качество вокального звука и артикуляции приближены к речевой природе. Прием разговорного пения, с его свободой интонирования, эффектным приподнятым тоном речи, более всего соответствует эстетике музыкального экспрессионизма.

Владение декламационным приемом расширяет возможности вокально-сценической речи исполнителя и является актуальным в связи с углублением психологического плана музыкальных образов, в силу сложного интеллектуального и образного содержания их литературно-поэтической основы, а также в контексте интенсивной театрализации современного музыкального мышления, обретающего особый модус артистизма.

Как и любой специфический прием, будучи востребованной, мелодекламация при соприкосновении с конкретной художественной задачей и отклонении в связи с этим то в пределы пения, то в сферу речи, претерпевает ряд специфических изменений, в результате которых рождаются новые выразительные элементы. Так, в результате решения педагогических задач посредством овладения мелодекламационными приемами, из синтеза востребованных элементов образовался новый прием, который уместно назвать, по аналогии со специфической вокальной речью, – **мелодраматическая речь**. Ей присущи: произнесение текста с музыкаль-

<sup>1</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия».

ным сопровождением, на фоне музыки, синтез речевого интонирования с «разговорным пением», звуковысотная нефиксируемость, ладовая и интервальная свобода, диктуемая эмоциональным состоянием и смысловыми акцентами, а также свободное метроритмическое дыхание в рамках музыкальной фразы или музыкального периода в целях воспитания чувства агогики и постижения драматургии поэтической фразы и произведения в целом.

Благодаря освоению приема мелодекламации, становится возможным введение модуса театральности в вокальную речь. Это означает временное «избавление от объятий» композиторского диктата, предписывающего цезуры дыхания и главные, но всегда смысловые, слова, которые исполнитель порой не успевает пережить ни в воображении, ни в чувствах. Это означает и возможность через предумышленное фантазирование перевоплотиться в персонаж произведения, – как часто погрешностью в исполнении камерных сочинений становится постоянство присутствия личности певца и однообразие авторского стиля! Это означает обретение жанровости, характерной выразительности речи, ролевую игру и многое другое, что проникает в вокальную сферу, если услышано слово.

Посредством владения приемом мелодраматической речи решаются такие творческие задачи как:

- создание атмосферы и настроения;
- отказ от аффектации и достижение органического тона в исполнении;
- выявление концепции и драматургии музыкально-поэтического текста;
- выявление эмоционального тонуса произведения;
- развитие эмоционального слуха и свободы эмоционального самовыражения;
- владение логикой фразы и периода;
- владение динамикой развития образно-смыслового ряда;
- владение акцентной перспективой, мысленное и чувственное преодоление власти сильных долей и пауз;
- внедрение приемов художественной речи в вокальную речь;
- выразительность дикции, рельефность фонем;

- образная ёмкость ключевых слов, переживание содержания слова;
- проживание-переживание психологических цезур;
- овладение ролевым поведением рассказчика, характерностью персонажа, искренностью высказывания лирического героя;
- владение внутренней речью;
- создание портретов-характеров и жанровых сцен-зарисовок;
- точность интонационного самовыражения в воображаемых обстоятельствах персонажного существования, импровизации, интерпретации;
- гибкость психологического модулирования персонажного сознания;
- точность в интонационном выражении оценки, отношения, состояния, переживания.

Мелодраматическая речь наилучшим образом работает над **интерпретацией** музыкально-поэтического текста, так как при самостоятельной жизни стихотворного материала позволяет представлять те или иные смысловые акценты, выявлять их совпадение или несовпадение с музыкальными акцентами, и тогда искать вокальные **психологические** (не запечатленные композитором в знаках) выразительные средства для подтверждения именно данного смысла, утверждения именно данной концепции образа.

Целью занятий мелодраматической речью является постепенное сближение поэтической речи с музыкальным контекстом путем декламации выученного стихотворения на фоне музыкальной **импровизации**; декламация незнакомого ранее стихотворения на фоне импровизированного музыкального сопровождения; гармонически поддерживаемая вокальная импровизация; декламация поэтического текста, лежащего в основе романса на фоне аккомпанеента.

Для успешного осуществления перечисленных видов творчества полезна предварительная работа со стихотворным текстом, при котором используются обозначения, принятые в музыкальном исполнении: основного темпа поэтической речи и смены темпа в различных строфах и строках; определение главной кульминации, подчиненных ей эмоциональных всплесков и в связи с этим

– пределов звуковысотности речи; обозначение в тексте динамических оттенков и цезур с пояснением их назначения; акцентуация ключевых слов и фоном; разметка фразировки и границ смены приемов образной выразительности (темп, тембр, ритм, манера).

Заключительный этап такой работы состоит в произнесении текста с соблюдением всех указаний и стремлением передать внутреннее видение событий, характеры и переживания персонажей, добиваясь голосовой, тембровой **звукописи**.

По мере утраты свободы обращения с музыкальным сопровождением притяжением слова к музыкальному потоку и погружением в него, у исполнителя остается устойчивое впечатление о значимости каждого слова, слога, звука и их выразительных возможностях в создании образной вокальной речи. Это верный залог яркой театральности исполнительского искусства.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проблема возможностей внутренней природы человека в ее тенденции к перевоплощению общезначима для любого художника, реализующего свое призвание в избранном виде искусства. Творческая деятельность певца-актера по созданию оперного персонажа, в силу принадлежности этого произведения к театральному, синкретическому жанру, могла быть исследована на достаточной глубине лишь в условиях многоаспектного внимания к ней. Поэтому тема перевоплощения полифонически проведена в пластах музыкознания, театроведения, психологии творчества с целью создания целостной картины процесса внутреннего преображения и руководящих им законов и закономерностей.

На фоне столетнего периода разновременных и разножанровых обращений к означенной теме впервые сомкнулись наблюдение ученого, откровение певца-актера, композитора, режиссера и опыт психолога, выводы искусствоведа и мысль философа, благодаря чему дана достаточно полная и последовательная картина причин, процессов, приемов которые обеспечивают обретение исполнителем состояния перевоплощения с учетом особенностей его психофизической природы.

Исполнителю предложен ряд объективных знаний и навыков для работы с собственной психикой – одновременно материалом и инструментом творчества. Это позволит певцу-актеру осознанно, последовательно и целенаправленно использовать свой профессиональный инструментарий в работе над оперной ролью, особенно в ее тончайшем проявлении – образно-смысловом интонировании.

Книга предоставила исполнителю теоретические и практические доказательства преимущественного влияния внутренней природы певца на процесс перевоплощения при организующей роли сознания, а также дала приемы формирования персонажного сознания, его интериоризации в личностное содержание исполнителя, воспитания «внутреннего человека» в период подготовки роли с учетом его созидющего первенства в акте вокально-сценического творчества.

1. Важнейшим является вывод, что предполагаемые обстоятельства и правдоподобие страстей – признаки виртуальной, сценической реальности – соотносятся единственно с виртуальным сознанием персонажа, а не бытовым – исполнителя. Только при осуществлении вокально-сценического перевоплощения возникает психически однородная система: «персонажное виртуальное сознание в виртуальном пространстве-времени спектакля».

Исходя из этого, главной реальностью вымышленного мира сцены является существующее в воображении исполнителя виртуальное сознание персонажа, которое объективируется посредством психофизического аппарата артиста и обретает возможность быть выраженным благодаря призванию, артистизму и профессиональным навыкам певца. Данный комплекс составляет основную эстетическую ценность его творчества.

В связи с этим, получила обоснование позиция, что любая внешняя форма выразительности певца-актера продиктована воображаемым персонажным состоянием, мышлением и чувствованием, внутренние образы и формы движения и действия исполнителя предпосланы психикой как основа внешних форм и являются причиной одухотворенного сценического движения, образности пения.

Переживание оперного исполнителя предстает не иначе как род непрерывной внутренней деятельности: интенсивное эмоционально окрашенное осмысление певцом-актером каждого происходящего мгновения – переживание персонажного самочувствия и преодоление кризисных ситуаций от имени героя непосредственно сказывается на тембровой выразительности голоса исполнителя и образности интонирования. Осознание исполнителем процессуальности переживания в связи с временной природой музыки исключает потерю образного самочувствия, в частности, феномен «пустых глаз» у певца, формально переживающего цезуры и оркестровые интерлюдии.

2. Современные знания о возможностях внутренней природы певца-актера позволили последовательно представить действие скрытых, обычно интуитивно используемых сил, участвующих в создании оперного персонажа; сознательно применяя их, исполни-

тель получит возможность руководить «вторым человеком» в себе, а режиссер – ненасильственно воздействовать на тонкий психический мир артиста.

На страницах книги дано представление о пути перевоплощения как процессе обретения особого состояния сознания, а также законах и закономерностях, им управляющих. Законы покоятся на общечеловеческих свойствах: инстинкте и интуиции. Главным, правящим в профессии певца-актера, оказывается древнейший закон «акция-реакция», он справедлив и на уровне взаимодействия исполнительского сознания с содержанием роли, и в обеспечении движения-переразвития персонажных отношений. Помимо этого, выразительность и точность партнерской реакции неизбежно зависит от акции – образно-смысловой, интонационной, пластической конкретности «подачи» текста. Только в «отыгрывании» любого воздействия противодействием объективируется для публики содержание персонажного сознания.

Актуален для сцены и закон жертвенности самосознания: степень умаления личностного и преобладания персонажного содержания в сознании исполнителя указывает на полноту перевоплощения. Интенциональность сознания закономерно обеспечивает само существование, стойкость персонажного фантома и силу его обратного действия на психофизическую структуру исполнителя.

Для обретения певцом-актером состояния перевоплощения оказывается необходимым особое качество художника-объективиста – полиперсонализм сознания. Иные закономерности, регулирующие процесс перевоплощения, происходят из общих особенностей психофизической природы людей, комплекс врожденных и развитых качеств (призвание) которых приспособлен для осуществления артистического рода деятельности не только певцов-актеров, но и композиторов, исполнителей-инструменталистов, дирижеров.

Для исполнителя чрезвычайно важно знать условие обретения персонажного сознания, присущее только музыкальному искусству: перевоплощение певца-актера на самом деле – суммирующаяся череда перевоплощений, начало которым кладет драматург или поэт. Непременным условием перевоплощения в оперный персо-



наж становится тождественность чувственно окрашенного мышления исполнителя и композитора.

Столь же важно актуализировать для оперного артиста специфический фактор перевоплощения – музыкальный контекст. Устами певцов-актеров неоспоримо утверждено исключительно сильное, положительное влияние музыкального фактора на обретение персонажного самочувствия. Его воздействие обусловлено тем, что композитор, при создании оперных персонажей, вступает в процесс перевоплощения, повинувшись общим для него и исполнителя закономерностям, вплоть до запечатления части личностного содержания в музыкальном «портрете» персонажа. В числе факторов, стимулирующих перевоплощение оперного певца – музыкальная атмосфера, чья процессуальная природа творчески взаимодействует с «текучей» природой исполнительского сознания.

Изменение содержания сознания певца-актера в результате процесса перевоплощения приводит к изменениям в системе смыслов, центрированной на персонаж, а также в сценическом поведении, тембре голоса, вокальной интонации оперного героя. Это в очередной раз обращает внимание на необходимость воспитания внутренней природы артиста.

3. Книга открывает принципиально новую возможность перед исполнителем, стремящимся к психологическому перевоплощению, – отнестись к оперному персонажу как реально существующей личности, уникальной целостной системе, со всеми присущими ей свойствами и характеристиками. Это делает для артиста актуальными все приемы познания внутреннего мира оперного героя как равного себе человека. Отношение исполнителя к персонажу как личности включает психологические механизмы понимания, которые составляют основу присвоения драматургического и музыкального материала. Понимание, присвоение и оправдание – первые в числе приемов, способствующих перевоплощению.

Внимание исполнителя привлекается к приемам создания живого характера как принадлежности персонажной личности. Только внутренне обретенный характер оперного героя, сценически объективируясь, порождает неповторимую в других ролях характерность – уникальный признак личности персонажа. Отражение

характерности оперного героя прослеживается в музыкальных элементах, тембровой окраске голоса, особенностях дыхания, фразировке и использовании цезур, динамических оттенках, образно-смысловом интонировании, фонемах, а также в пластическом рисунке роли, гриме, костюме.

Восприятие оперного персонажа в качестве личности, во всем подобной реальной, которая существует в виртуальном мире, трансгредиентном реальному, обязывает исполнителя пройти его судьбу как свою. Оперная роль рассматривается как цепь поступков персонажа с учетом того, что поступок – прямое отражение личности. Логическим продолжением мысли-поступка, слова-поступка является интонация-поступок. Особенно значимая в искусстве пения, взыскующего к театральности, интонация отражает все содержание поступающего двойного потока сознания исполнителя-персонажа.

4. Благодаря исследованию феномена перевоплощения в свете экзистенциального анализа, обнаруживается, что в сценическом пространстве-времени единственной реальностью является экзистенция персонажа, а не исполнителя, и только то мышление, которое исходит из персонажной экзистенции и питается ею, является подлинным для сцены. Экзистенциальна и основа сценического движения: непосредственное переживание, эмоциональный посыл выражают себя в психологическом жесте наиболее правдиво тогда, когда чувственно-мыслительная природа исполнителя слитно-едина с физиологической и обеспечивает гармоничную, соразмерную персонажному содержанию, форму, которую «здесь и теперь» диктует «внутренний человек».

Личность исполнителя выступает носителем индивидуального смыслового комплекса, скорректированного установками «на себя» и развивается как «открытая возможность». Согласно вероятностной модели бытия, обретение исполнителем себя-другого в персонаже – перевоплощение – обуславливается созданием одного из множества новых смысловых комплексов, регулируемых установками «на персонаж»; это обеспечивает импровизационность в трактовке личности героя, интерпретацию персонажного содержания, игру смыслов, избирательность выразительных средств.

Главным аргументом применения опыта экзистенциального анализа для постижения внутреннего мира персонажной личности является то, что именно полнота личностного присутствия персонажа в сознании певца-актера сказывается на смысловом объеме вокальной интонации. Интонационное и тембровое богатство рождается вследствие индивидуальных реакций исполнителя при объективации отношений, оценок, состояний и настроений, иных эмоционально-психических структур оперного персонажа. Оно зависит от объема личности исполнителя, что обязывает его к постоянному расширению кругозора, который всегда должен превосходить конечный кругозор персонажа.

Наряду с новыми терминами «образ голоса», «образ тела», «проживание-переживание» и другими, утвердившимися в тексте понятиями, экзистенциальный анализ пополняет профессиональный словарь певца-актера, предлагая следующие термины: «встреча», «решающее внутреннее переживание», «идентичность», «множественный модус», «модус трансцендентности». Понятие «сценическая экзистенция» в исполнительском искусстве могло бы стать специальным для певца-актера, содержащим установку на определенный способ сценического существования исполнителя, означать особый модус персонажного бытия, специальный прием его достижения.

5. Интонационное перевоплощение певца-актера зависит от ряда ежесекундно воздействующих на его сознание внутренних и внешних факторов, сообщающих вокальной интонации ту или иную модальность. Главные из них – содержание персонажного сознания и предполагаемые обстоятельства роли, которые модифицируют поток исполнительского сознания и придают бесконечное образно-смысловое разнообразие вокальной речи. В виде реакции на обстоятельства интонируются эмоция, отношение, состояние, оценка, смысл и другие модусы персонажного сознания. Именно посредством различных модусов вокальной речи сообщается театральность.

Пристальным вниманием к способам достижения театральности и образно-смыслового интонирования в вокальных произведениях мотивировано обращение к эталонному искусству Ф.И. Ша-

ляпина; в связи с этим, впервые рассматриваются не только истоки шалыпинского искусства певца-сказителя и мелодекламатора, его тщательная работа по «омузыкаливанию» слова и созданию вербальных «следов» в пении, но в контексте задач певца-актера переосмысливается современная технология художественного чтения в целом, заимствуются выразительные приемы рассказчика-драматизатора в условиях перевоплощения; акцентируется выразительная роль фонем, их функция в создании динамического образа слова, взаимодействующего с музыкой.

6. В историю и теорию исполнительского вокального искусства вписаны новые страницы, которые запечатлели профессионально ориентированные беседы с выдающимися современниками – певцами, педагогами, многие из которых работают в Московской консерватории. Их опыт подтверждает, что именно «внутренний человек» подводит психофизический аппарат исполнителя к живорожденным движениям, непосредственному переживанию, игре тембров, театральности вокальной речи.

7. В контексте более чем столетней традиции перевоплощения исследуется не только феномен выдающихся мастеров драматического пения, но и проблема современного оперного исполнительства в целом; в этих рамках перевоплощение предстает явлением не исключительным, но закономерным. В связи с этим уточнен, значительно дополнен и получает перспективу дальнейшего совершенствования реконструированный мною шалыпинский метод перевоплощения. Изложенный в книге материал мыслится как предпосылка к созданию программы воспитания певца-актера на основе шалыпинского метода и новейших знаний о творческой природе исполнителя; он открывает возможность познания особенностей перевоплощения композитора, инструменталиста, дирижера оперного и симфонического оркестра.

8. Предложенный исполнителю путь перевоплощения апробирован и дал устойчивые положительные результаты на практических занятиях в классе оперной подготовки со студентами вокального факультета Московской консерватории: в работе над театральностью романса, оперными ролями, в постановке оперных спектаклей. Результат овладения приемами вокально-сценичес-

кого перевоплощения сказался в скором и естественном обретении исполнителем навыков, влияющих на сформированное в его сознании персонажное существо, которое, в свою очередь, с согласия певца-актера, воздействует на психофизическую природу голоса – разнообразит тембровые краски, увеличивает объем звучания, устраняет интонационные погрешности, и посредством него осуществляется как произведение искусства.

На занятиях было отмечено, что последовательное изложение этапов и приемов работы над оперной ролью в условиях перевоплощения упраздняет спонтанность в общении с материалом роли, упорядочивает творческий процесс, активизирует мышление исполнителя, делает невозможным «безобразность» самовыражения и воспитывает самостоятельность в выборе выразительных средств. Сосредоточение интереса не на собственной, а на персонажной судьбе, возможность творческого эксперимента с внутренней природой дает исполнителю преимущество: стать неповторимым знатоком собственных возможностей и разжать объятия оперного штампа.

9. Перевоплощение в другую личность, носительницу иной системы смыслов, означает для исполнителя выход за пределы собственной жесткой смысловой капсулы. В творческом акте сотворения себя-другого исполнитель обретает иллюзорную свободу от довлеющего самосознания. Человек не может средствами сознания осознать себя; виртуальный же мир театра дает ему возможность некоторое время не быть собой, выйти за границу собственного Я, стать на место другого, увидеть привычный мир со стороны прозрачными глазами чужого сознания.

Исполнитель реализует себя в многообразии «миро-проектов»: искусство перевоплощения делает его личность одновременно действительно существующей и потенциально возможной, – в условиях реализации мечтаемых «Я» она самоинтерпретируется. Интерпретационная свобода, при всей неумолимости музыкальных требований, допускается в концепции роли, подтексте, красках тембра, психологических цезурах, смысловых акцентах в слове и интонации, в сценической пластике.

10. Существо художественного творчества заключено в расширении духовной личности человека. В контексте решения проблемы перевоплощения выявлена сопутствующая ей существенная закономерность: расширение личностного сознания исполнителя – его эволюция за счет интериоризации новых персонажных содержаний. Без готовности к профессиональной деформации собственной личности посредством творческого присвоения роли не может возникнуть высокий потенциал грядущего движения.

В итоге усилия автора направлены на то, чтобы артистическая душа, как особый психологический тип, не покинула оперной сцены навсегда, а музыка – неизменный носитель вечных человеческих эмоций – нашла достойное воплощение в соответствующей ее природе сценической экзистенции певца-актера. Тогда и опера не станет, как ей грозят, «музейным экспонатом», ожидающим от режиссеров причудливых внешних форм реанимации.

## Приложение 1.

1a **Adagio** ( $\text{♩} = 69$ ) Шуман. Карнавал. № 5 "Эвзебий"

*sotto voce*

16 **Passionato** Шуман. Карнавал. № 6 "Флорестан"

*sf*

2a **Lento lugubre** ( $\text{♩} = 60$ )  
тема а V-le, V-c.  
Timp.

*ff* *p* *sf* *mf* *ff*

Cl.  
Fac.  
V-c.  
C-b.

26 **Allegro vivace** ( $\text{♩} = 144$ )  
Главная партия V-ni  
тема б Fl.

*ff* *f*

V-ni  
Fl.  
tutti

Cl.  
Fag.  
V-c.  
Fag.  
C-b.

*ff*

Cor.

2в

**Andante**Побочная партия  
тема с

Ob. *mf* *f* *p* *mf* *mf*

Cl. *f* *mf* *f*

V-c. *f* *mf* *f*

C-b. *f* *mf* *f*

*cresc.*

*p* *mf* *f*

3а

**Adagio e comodo assai**Ратмир **commodo assai**

И жар, и зной сме -

ни - ла но - чи тень, сме -



12

ни - ла но - чи тень.

Как меч-ты звезд - - - ды

ти - - - хой но - чи слад-ким сном, слад-ким сном ду-шу,

36 **Tempo di valse** (♩. = 84)

*ritard.*  
*pp*

*p con passione*

Чуд-ный сон жи-вой люб-ви бу-дит жар в мо-ей кро-ви; сле-зы гнут мо-и

*simile*

4а **Allegro moderato** (♩. = 42)

*f* *vibrato*

Лю-ви рос - кош - на - я звез - да, ты за - ка - ти - лась на-всег -

*f* *p*

*con anima*

да! О, мой Раг - мир! Лю - бовь и мир, в род - ной при - ют те -

*ppp*

Г. бя зо - вут. О, мой Рат - мир! Лю - бовь и мир в род - ной при -

*mf*

## 46 [Allegro moderato]

*con passione*

У - же - ли мне во шве - те лет люб - ви ска - зать:

"Про-сти на - век! Про - сти, про-сти на век!"

*p dolce*

## 5а Andantino moderato

*p* *< poco >* Коробочка

Ох, ба-тюш-ки, бе-да, вре-ме-на пло-хи. Не-у-ро-жа-и да у-быт-ки.

## 5б Allegro di marcia

*sf* Ноздрев

По - здравь! Про - дул - ся в пух! Не заг-ни я пос - ле па - ро -

ле на про - кля - той се - мер - ке ут - - - ку,

## 5в Moderato

Плюшкин

*mf* *p* *3* (*poco allarg.*) (*sim.*) (*a Tempo*) (*poco rit.*)

Я дав-нень-ко не ви-и-и-и-жу гос-тей,

(*a tempo*) *mf* *p* *3* (*poco allarg.*) (*a tempo*) (*poco rit.*)

да при-знать-ся ска-зать ма-ло ви-жу в них про-ку.

## 5г Moderato

Собакевич

*f* *sf* *sf*

Тол-ку-ют: про-све-щень-е, про-све-щень-е,

(*f*)

О э-то про-све-щень-е

## ба Moderato [Умеренно]

[51] Марина

*mf* *cresc.* *dim.*

Зна-ю, все знаю! Но-чей не спишь, меч-та-ешь ты, и день, и ночь меч-та-ешь

*p*

allargando. Замедляя

[52] alla polacca. Темп

о сво-ей Ма-ри-не! Не для бе-сед лю-бов-ных, не для ре-

*sfp*

66 *a tempo. В темпе* *f*

М. Нет, не э - тих пе - сен нуж - но пан - не Мни - шек;

М. не по - хвал кра - се сво - ей от вас жда - ла я...

7 [тот же темп]

*pp*

8 *riten.* *Andantino* ( $\text{♩} = 76$ ) *pp*

Я как те - перь всё ви - жу... Je crains de

*colla parte* *pp* *pp*

lui par - ler la nuit, j'e - cou - te trop tout

ce qu'il dit, il me dit: je vous ai - me, et je sens mal - gré moi,

9а Людмила (обращаясь шутливо к Фарлафу)

Не гне - вись, знат-ный

гость, что влюб-ви при-хот - ли-вой я дру-го-му не-су серд-ца пер-вый при -

## 96 L'istesso tempo

35 Людмила (обращаясь к Ратмиру)

*spianato, dolce*

Под рос - кош - ным не - бом ю - га си - ро -

те - ет твой га - рем. Воз - вра - тись, тво -

я под - ру - - - га с лас - кой с ни - мет

бран - ный шлем, меч у - кро - - - ет под цве -

та - ми, пес - нью слух твой ус - ла - дит

10а **Andantino**

*p espr.*  
В-ль содо

*pp*

*grazioso, dolce ed amoroso*

Пол - на, пол - на чу - дес мо -

106 **[Poco meno mosso]**

*p dolce*

О - пу - ще - ны стыд - ли - вы - е гла - за,



рес - ни - ца - ми по - кры - ты

11а Росо ріи (♩ = 76) (страстно, восторженно)

л. О,

*p* *f* *p*

л. слу - - - шай, ночь! Те - бе од - ной мо -

л. гу по - ве - рить тай - - ну ду - ши мо - ей.

## 116 [Andante molto cantabile]

*p*

Ах, ис - то - ми - лась я го - рем... Но - чью ли, днем,

*pp*

толь - ко о нем ду - мой се - бя ис - тер - за - ла я...

*pp* *p*

## 12a [Adagio non tanto]

*c* *< >*

- стал! Мой смерт - ный час! Дай си - лы мне, род - на - я

*C. ingl.* *Ob.* *Fl.*

*f* *f* *pp*

С.

мать мо - я зем - ля! В послед - ний раз дай си - лы

*f* *f*

## 126 [Moderato]

Руслан *maestoso*

О, по - ле, по - ле! Кто те - бя у - се - ял

мёрт - - - - вы - ми ко - стя - - - - ми?

*p*

## 13a Andantino

*p*

## 136 Allegro giusto e con forza

*f*

Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за - - - ни,

*mf*

## 14a [Poco meno mosso]

*p dolce*

о - пу - ше - ны стыл - ли - вы - е гла - за,

*p*

рес - ни - ша - ми по - кры - ты;

## 146 Larghetto

*dolce assai*

Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла,

*dolce*  
Гоб.

ма - ма, я и жа - - - во-рон - ков пе - нье,

Фл. <sup>3</sup>  
Кл.  
*pp*

15 **Meno mosso**

Я пой - ду по по - лю бе - ло - му,

*pp*  
Archi

по - ле - чу по по - лю смерт - но - му,

16 **Moderato**

Гре - шно та-ить: я ску-ки не люб-лю, а так, как И-горь-князь, и  
дня бы я не про-жил; за - ба - вой кня - же - ской люб -  
лю по - те - шить серд - це, люб - лю я ве - се - ло по - жить

## 17 [Allegro vivo]

*marcato* Фаг.

## 18a [Andante sostenuto]

*mf*

Ко-нец зи-ме, про-пе-ли пе-ту-хи,

*pp* *tr. g.* *p*

## 18б Animato assai (♩ = 100)

[100] Кашей (из терема)

Шумит, шу-мит не-год-на-я Ца-

*p* *p*

рев-на! Нет по-ко-я ста-ри-ку...

18в L'istesso tempo

Наина

По - верь, на-прасно ты хло - по - чешь

и страх и му-ку пе-ре - но - сишь:

Люд-ми-лу муд-ре-но сы-скать! О - на да-

ле-ко за-бе-жа-ла. Сту-пай до - мой и жди ме - ня,

*pp*

19а **Molto meno mosso, Andante**

л. *f*

— ди - ной по - свя - тил рас-свет пе - чаль - ный жиз - ни бур - ной! Ах,

*mf*

100

л. *ff*

Оль - га, я те-бя лю - бил, те - бе е - ди - ной по - свя -

*p* *piu f*

196 **[Largo]**

Руслан

Вре - мен от веч - ной тем - но-ты, быть мо - жет, нет и мне спа-сень - я!

19в **Allegro con spirito**

Руслан *ff*

Дай, Пе - рун, бу - лат - ный меч мне по ру - ке,

*ff con forza*



19г

**Larghetto**

Вот до че - го я до - жи-ла... Гри-го-рий,

*p* *pp*

*espr. assai*

Гос - подь те-бя о-су - дит, о - су-дит за ме-ня.

*p* *cresc.* *dim.* *p*

20a **Andante sostenuto** ♩ = 69 (Занавес тихо опускается.)

*pp* *dolcissimo* *poco cresc.*

с кон-ца

*mf* *p* *pp* *pppp*

206

**Poco meno mosso***pp* *dolcissimo ed amoroso*

О ми - - лый мой, тво - я, тво - я

*pp*

21а

**Lento**

*pp*

216 [Lento]

Кл.

*a piacere*

*a tempo*

*mf*

*a piacere*

## 22 [Moderato assai]

Я кол-дун. На - у - кой тай - ной дан мне дар не - о - бы - чай - ный

Валг. Арфа

*sfp*

## 23

*rit.* **Più andante** ( $\text{♩} = 72$ ) (Герман подходит к труппе, берет руку)

*pp* *ppp* *pp* *mf*

Герман

Пол-но-те ре-бя-чить-ся! Хо-ти-те ли на-зна-чить мне три кар-ты!

*pp*

Да, и - ли нет? О - на мерт-

*pp* *pp* *ppp* *sffpp*

24а Татьяна Онегин

Я чи-та-ю мно-го. Прав-да, да-ет нам чте-нье

40

безд-ну пи-щи для у-ма и сердца, но не всег-да си-деть нам мож-но

Татьяна

с кни-гой! Меч-та-ю и-ног-да, бро-дя по са-ду.

246 Andante non tanto (♩ = 80)

*f* [largamente] *p*

25a

Andante giusto ( $\text{♩} = 69$ )*molto espress.*

*pp* *animando* *cresc.* *f*

ritenuto

Andante non tanto ( $\text{♩} = 84$ )

Татьяна

*dim.* *pp* *p*

Не спит-ся, ня-ня,

25b Moderato

150

26

[Andante]

— ши. За - чем взды - хать, ког - да сча - стли - во мо - и дни

*p* *p*

30

ю - ны - е те - кут? Я без - за - бот - на и ша - лов - ли - ва,

*p* *mp*

ме - ня ре - бен - ком все зо - вут! Мне бу - дет жизнь всег -

*p* *mf* К

## 27a [Andante non troppo]

нам за - го - то - вит Ги - ме - ней, и,

*p*

*ritenuto*

мо - жет быть, на мно - го дней!

*pp* *pp*

276 **Più mosso** (♩ = 100)  
(с увлечением)

О Меч - там и го - дам нет воз - вра - та, ах, нет воз -

**Y**

*mf*

О вра - та, не об - нов - лю ду - ши мо - ей!

*[mf]*

О Я вас люб - лю лю - бо - вью бра - та, лю - бо - вью

*[p]*

О бра - та, иль, мо - жет быть, е - ще силь -

ней! Иль, мо - жет быть... Иль, мо - жет быть, е - ще, е - ще силь -

*f* *mf*

Темпо I

ней! По - слу - шай - те ж ме - ня без гне - ва, сме -

*mf*

27г

нит не раз мла - да - - - я де - ва меч -

100 *p*

*p*

*molto ritenuto* *p* *Andante non tanto*

та - ми, меч - та - ми лег - ки-е меч - ты!

*p* *pp* *p*

6



28

**Andante non troppo (Come primo)**

(Показывается призрак Графини. Все отступают от Германа.)

Герман (в ужасе)

К

Та, что у вас в руках, — да-ма пик! Ста-ру - ха!..

*pp*

*un poco marcato ma sempre pp*

Г

Ты! Ты здесь! Чего сме-ешь - ся? Ты ме - ня с у-

Г

ма све-ла. Про - кля - та - я! Что? Что

29а Онегин Зарецкий **Allegro non troppo** (♩ = 132)

(глухим голосом) у - бит? у - бит!

(Онегин в ужасе схватывает руками голову.)

*pp* *f* *mf* *p*

*mf* *f*

Занавес

29б **Pochissimo meno** (♩ = 108)

Т. - ет! Я у - да - ля - юсь.  
(Онегин хочет увлечь Татьяну, она в величайшем волнении старается высвободиться.)

О. - я! Нет, нет, нет,

*ff*

29в **Adagio**  
Любаша

*espr.*  
Знать, не лю - бишь

*p espr.* *pp*

29г *8<sup>va</sup> pesante* [Meno mosso]

*fff* *dim.* *mf* *p* *mf*

30а [Allegro]

*mf* *sf*

30б [Allegro non troppo]

Я дам е - му ли - хо - го зель - я, как вы - пить

*p*

30в Allegro

*f* *sostenuto e marcato* *dim.*

30г

[Andante, quasi Adagio]

В вен-ке мо - ем лю-бов - ных сил

со-крыт род - ник не - и - сто - ши - - - мый

*dolce Fl.*

31

Ах, Мо - царт, Мо - царт!

32а [46] (приведена только партия оркестра)

*f p poco cresc.*

*sf p*

326

Мне день и ночь по - ко - я не да - ет мой чер - ный че - ло - век.

*p*

33a **Larghetto**  $\text{♩} = 52$   
Снегурочка *p*

Но что со мной? Бла - жен - ство и - ли

*pp*

220

смерть? Ка - кой во - сторг!

*poco più f*

Ка - ка - я чувств ис - то - ма! О,

*poco cresc.*

*espress.*

мать Весна! О, мать Вес - на, бла - го - да -

*dim.* *p*

*Poco più mosso*

ру - ю - щие пес - ни; во - чаш о - гонь, и

*trem.*

Viol. *pp* *sf*

*molto appassionato*

в серд - це, и в кро - ви во всей о - гонь!

*sf*

336

Tempo I  
*dolcissimo*

Люб - лю и та - - ю от слад - ких

чувств любви; про - щай - те, все по - дру - женьки,

про - щай, же-них мой ми - лый! Прощай! Мой ми - лый!

*dolce assai*  
**pp**

О, ми - - лый мой, тво - я, тво-я!

**pp una corda**  
Атра  
V-le

250

260

*pp*

По-след-ний взгляд те - бе, мой ми - - - лый!

*Cl.*

*una corda*

*Cor.*

34

35a [Animato assai]

Ох, смерть мо -

108 (падает мертвый в дверях терема)

я!..

*8va*

*sf dim. assai*



35б

[Moderato]

Полкан (говорит всегда, как ругается)

Ах, дай - ми ме-ня ко - ро - ста! Да по мне всто раз страш-ней,

*cresc.* *>p*

animando poco a poco

ес - ли вра - жья рать (что б ей!)

*cresc.*

35в

Andante

*legato assai*

35г

[Andante]

Ах, что со мной?

*pp*

36а [Moderato]

36а [Moderato] is a piano piece in 3/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a descending line, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with dynamics *pp* and *p*. The tempo is indicated as [Moderato].

(V<sub>7</sub>—Des) (V<sub>6</sub>—E) (V<sub>7</sub>—Des) (V<sub>6</sub>—E)

366 Moderato

366 Moderato is a piano piece in 4/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a descending line, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with dynamics *pp* and *p*. The tempo is indicated as Moderato.

*pp* *p* *pp* *p* *p* *pp* *m.s.*

37а [Andante]

37а [Andante] is a piano piece in 4/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a descending line, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with dynamics *pp* and *p*. The tempo is indicated as [Andante].

Ба - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай

37а [Andante] is a piano piece in 4/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a descending line, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with dynamics *pp* and *p*. The tempo is indicated as [Andante].

*p*

## 376 Andante

*p*

*pp*

## 37в Moderato espressivo

*f*

Вол - шеб - ной си - лой пес - но - пе - ня в ту -

*p*

*f*

ман - ной па - мя - ти мо - ей вдруг о - жи -

*mf*

*p* *rit.* *ten.*

вля - ют - ся ви - де - нья то свет - лых, то пе - чаль - ных дней.

*mf*

## 38а Allegro

Ты ра - - - нен в бит - ве при Ка -

я - ле и взят с дру - жи - ной в плен.

*p*

*cresc.*

## 38б Andantino

О, нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не плен - ник мой,

ты ведь гость у ме - ня до - ро - гой!

*p*

*rall.*

38в [Meno mosso]

ты люб мне был всег-да, знай. Да, я не враг те-бе здесь, а хо-

зя-ин я твой, ты мне гость доро-гой, - так по-ве-дай же мне, чем же ху - до те-

*rall. e dim.*

3 Pochissimo più mosso  $\text{♩} = 96$ 

бе, ты ска-жи мне. Хо-чешь? возь-ми ко-ня лю-бо-го,

*p*

39 Allegro agitato

Кунава

Сне -

*f* *p*

гу - роч-ка, я счаст - ли - ва!

40а [L'istesso tempo]

От - крой - ся мне:

40б [L'istesso tempo]

и - ны, кня - жна! Бли - зок уж час тор-жест - ва мо - е -

го, не - на - вист - ный со - пер - ник уй - дет да - ле - ко от нас!

41a **Vivo**

*f* *cresc.*

*ff* *più sostenuto ed accel.*

416 **Andantino**  $\text{♩} = 52$

*pizz.* *p*

На теп - лом, си -

нем мо - ре, у о - стро-ва Гур-мы - за,

41в [Andante]

*p*  
Ах, что со мной?

*pp*

41г Allegro moderato

— ло мо - е сер - - деч - ко.

*mf*



## Приложение 2.

Шуман. Карнавал. № 5 "Эвзебий"

1а Adagio (♩ = 69)

*sotto voce*

15 *Passionato* Шуман. Карнавал. № 6 "Фаресетан"

1в

— ме — ло; сло — мил — ся я те — перь

*f* *dimin.*

1г

В гла-зах мель-ка - ет ми - лый об - - - раз;

2а **Lento lugubre** (♩ = 60)

тема а V-le, V-c.

Тимп.

ff p sf

Cl., Fag.

mf sf mf ff

V-c. C-b.

sf mf p sf

26

Ф.

ска - жи, кто ты? Ска - жи, кто

2в

**Poco meno mosso**Снегурочка *grazioso*

За по-це - луй по-ешь ты пес-ни! Раз - ве так до - ро-

Лель

-лу - ют.

Ob.

Cl.

p dolce e grazioso

V-le

2г *a piacere* **Темпо I**

с лу - св и це - ло - вать те - бя не ста - - ну, Лель.

*cresc.* *f* *sf* *f*

3а **Adagio e comodo assai** **Радмир comodo assai**

И жар, и зной сме -

ни - ла но - чи тень, сме -

3б *pp* Маша Лиза

л - пай ты спать! Уж позд - но, ба - рыш - ня... О - ставь ме - ня, сту -

*crescendo*

(Маша уходит. Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет.)

пай!

*p* *f* *pp*

От - ку - да э - ти сле - зы, за - чем о - не?

3в [180]

Л. Про - сто, я тре - бу - ю, чтоб гос - по - дин О -

*ff* *colla parte* *ff*

Л. негин мне объяснил сво - и по - ступ-ки! Он не же-ла-ет э-того, и я прошу е-го при-

*ff*

Л. *rit. molto* *[p]* *3*

нять мой вызов!  
Ларина (пробираясь через толпу и обращаясь к Ленскому)

В вашем

*[f]*

О Боже! в нашем до-ме, по-ша - ди-те, по-ша-ди - те!

3г

*p* *mf*

100

*p* *ppp*

3д *Più mosso* ( $\text{♩} = 66$ )

Т. е - му пись-мо я на-пи-са-ла! Да! Серд-це мне те-перь ска-

*mf* *sf*

20

за-ло, что на-сме-ет-ся на-до мной мой со-блз-ни-тель ро-ко-вой!

*p cresc. mf f mf*

3е

Нанна *a piena voce*

И-так, уз-най: вол-шеб-ни-ца На-

Фарлаф

ска-жи, кто ты?

Cr. Trbn. Archi, Cr. Trbn.

*sfp sfp sfp*

(Насмешливо)

и-на я! Но не страшись ме-ня!

О у-жас!

Ob. Archi

*sfp sfp sfp pp*

Fg.

4а [Andante mosso]

*mf mf*

40 **[Allegro moderato]***con passione*

У - же - ли мне во цве - те лет люб - ви ска - зать:

"Про-сти на - век! Про - сти, про-сти на век!"

*p dolce*

**Vivace** (♩ = 144)

(Убегает.)

мой! Занавес

**fff**

5а

Герман

*ff*

Ста - - - ра - я ведь - ма!

Так я же за-ста - - - влю те - бя от - ве - чать!



(Вынимает пистолет.)

56 (Графиня кивает головой, поднимает руки, чтобы заслониться от выстрела, и падает мертвая.)

6 [Più andante]

Герман

Англ. р., кл.  
Бас кл., фаг., валт.

Пол-но-те ре-бя-чить-ся! Хо-

7 **ritenuto** **stringendo**  
*poco a poco cresc.*

Оль-га, я те-бя лю-бил! Сер-дечный друг, же-лан-ный друг, при-

*p* *cresc.*

**ff** **Andante mosso** ( $\text{♩} = 76$ )

ди, при-ди, же-лан-ный друг, при-ди, я твой су-пруг, при-

*mf*

**riten.** **ad libitum**

ди, я твой су-пруг, при-ди, при-ди! Я жду те-бя, же-лан-ный

*mf* *p* *colla parte* *p*

8а [тот же темп]

86 **riten. molto** **Recitativo**

— нять мой вы- зов! В ва-шем до- ме! в ва-шем до- ме! в ва-шем

8в

(Яркий луч солнца прорезывает

и ки-ну-лась в обь-я-тья.

*ff*

утренний туман и падает на Снегурочку.)

*p* *ff* *p*

9а

Мать

А как те-бя зо-вут?

Кух.

А Мав - -

Соседка

*poco a poco ritard.* *a tempo*

Раз - го -

Кух.

рой.

9б

**Moderato** ♩ = 88

(Видит ее лицо.) (Потеряв способность речи.)

М.

Э-э... У-у... Мо-мо-мо... Ур - ур...

*mf* *f*

9в **Andante mosso** (♩ = 80) 20

Я не спо-соб-на к гру-сти том-ной, я не люб-лю меч - тать в ти-ши,

*p*

иль на бал-ко-не ночью тем-ной взды-хатъ, взды - хатъ, взды-хатъ из глу-би-ны ду-

*pp* *mf* *p*

9г *f* *ff*

Fas - cis, a - xis, fu - nis, en - sis, fus - tis, ves - tis, ver - mis, men - sis... Ax

*f* *ff*

9д **Adagio** ♩ = 92  
Снегурочка

Как боль - но здесь! Как серд - цу тяж - ко

*pp* *cresc.*

10а  
6) *p* *pp*

106 [Poco meno mosso] *p dolce*

О - пу - ще - ны стыд - ли - вы - е гла - за,

рес - ни - ца - ми по - кры - ты

11а Poco più (♩ = 76) (страстно, восторженно)

О,

слу - - - шай, ночь! Те - бе од - ной мо -

110 *[Andante molto cantabile]*  
*p* Ах, ис - то - ми - лась я го - рем... Но - чью ли, днем,  
*pp* толь - ко о нем ду - мой се - бя ис - тер - за - ла я...  
*pp* *p*

11в  
 ви - тязь!.. Про - шай! Лю -  
*b2.* *b2.*  
*т.з.* 3 3

бить я бу-ду веч-но и веч-но пла-кать бу-ду

*tr.s.*

106 (превращается в прекрасную плакучую иву.)

я.

*pp*

Arpa, C. ingl.

*simile*

11г Andante

*pp*

Арфа

11д Cadenza

*mf* Арфа

*dim.*

*una corda*

8va - - - - -

8va - - - - -

8va - - - - -

pp

ppp

8va - - - - -

8va - - - - -

ppp

smorz.

11д

Cadenza

mf

Арга

dim.

una corda

12а

(сневно меря глазами Полкана)

Царь Додон **f**

Ты за-врал - ся? И - ли

p

una corda



**Meno mosso** (♩ = 88)

на цепь сестъ со-брал-ся?

Т. Бояре (злобно) *f*

Ишь ка-ка - я в ста-ром прятать!

*sf* *mf* *f* *sf*

**126 Allegro**

*tranquillo* *p* < >

Ох, ба - уш - ка,

*pp* *p* < >

*cresc.* *f* *accel.*

ох род - на - я, рас - кра - са - вуш - ка, о - бер - нись!

*cresc.* *f* *sf*

**12в Allegro molto**

*f*

Ах ты, про - каз - ник!

*sf* *sf* *sf*

*mf*  
Клу - бок раз - мо - тал,

*mf sf sf sf*

пет - ли спус - тил! Чу -

*sf sf*

лок весь за - брыз - гал чер - ни - ла - ми! В у - гол!

*f sf*

В у - гол! По - шел в у - гол!

*sf*

Про - каз-ник!

*mf* *sfp*

12г Н

(Противники, еще не целясь, делают четыре шага вперед. Онегин, наступая, поднимает пистолет. В то же время

*stringendo poco a poco*

*p* *cresc.*

время и Ленский начинает целиться.)

*mf* *cresc.*

*Molto più mosso* (♩ = 176)

*f* *cresc.*

[J] (Выстрел Онегина. Ленский шатается, падает, роняя пистолет. Заречный подбегает к Ленскому и пристально всматривается в него. Онегин тоже бросается к убитому противнику.)

*ff* *dim.* [*f*] *mf* *p*

12д

П. пе - ред цар - ски - ми о - ча - ми, да по те - ре - му слег - ка

*f* *p*

**Allegro assai** (♩ = 132)

П. из пи - ша-лей даст щел - чка.

Б. Бояре (содрогаясь)

У-на - си Бог!

*cresc.* *f* *dim.*

12е **Allegro assai** (♩ = 132)

Царь Додон (тупая в Полкана чем попалю, яростно)

Ты о-пять, бол-тун про-клятый! Бла-го, бо-ро-ду ло-па-той от-рас-

*f* *m.d.* *sf* *dim.* *p* *cresc.*

*dim.*

тил до ку-ша - ка, так ло - ма - - ешь ду - ра - ка.

*f* *dim.* *p* *f*

13a *Andante sostenuto*

*Валт.* *p* *mf*

Альты В-ль

*Валт.* *Альты В-ль*

136 *in tempo*

На ут - ренней за - ре по во - тер-

*pp* *f* *pp*

Fl.

ку ум-чусь к си - бир - ским гун-драм.

120

*f* *pp* *mf*

3 3 3

## 13в [Andantino]

*dolce*

там рыб зла - - то - пе - - - рых ста -

*pp* *pp*

## 13г [Largo]

*Largo*

13е **Andante non troppo** ♩ = 84

Варяжский гость

*Pesante*

14а

14б **Recitativo. Allegro moderato**

Скула

14в **[Allegro]**

Наина

*p*

15a

*mf* *ff*

Миз-гирь, Миз-гирь! Ку - да ты!

*mf* *f*

Миз-гирь, Миз-гирь! Ку - да ты!

*mf* *cresc.* *ff* *8va*

(Мизгирь бросается в озеро.)

Стой! *ff*

Стой! *ff*

*8va* *ff* *sf* *8vb*



156 **Moderato mosso** (♩ = 104)

Musical score for piano, Moderato mosso (♩ = 104). The score consists of six measures across four systems. The first system (measures 156-157) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line, marked *mf*. The second system (measures 158-159) continues the melodic and harmonic development, with a *cresc.* marking in the treble. The third system (measures 160-161) shows a more active bass line. The fourth system (measures 162-163) features a *ff* marking in the bass, with a dense, rhythmic texture.

Musical score for voice and piano, measures 164-165. The score is in 2/4 time. The voice part (soprano) is marked *f* and has the lyrics: Татьяна, Здесь он... здесь Ев - ге - ний!.. О бо - же, о. The piano accompaniment consists of two systems. The first system (measure 164) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measure 165) features a *Meno mosso* tempo change, marked *ad libitum*, with a treble clef and a bass clef.

16a [Allegro non troppo]

risoluto

*tr*

*sf* *f*

166 [1] Allegro ♩ = 132

К Ты ра - нен в бит-ве при Ка - я - ле и

*p* *crescendo*

К взят с дру - жи - ной в плен; мне от - дан на по -

16в

д.

две-роч-ка.  
Мендоза *p*

Я бу - ду ждать вас у две-роч-ки в ка - ре - те, за-пряжен-ной

д.

И с раз-ве - ва-ю-щей-ся бо - ро - дой...

м.

па - рой кров-ных ры-са - ков.

д.

Мы по - не - сем - ся по ти - хим у - ли - цам Се - виль-и...

м.

Ка - кой ро -

17a [Andante]

*p* *dim.* *pp*

176 (Идет к дверям Лизы. Проходя, он останавливается у портрета Графини.)

бред мо-ей боль-ной ду-ши?

*p* *mf*

(Бьет полночь.)

*p* *più f* *mf*

*f* *mf*

*mf* *dim.*

15 16

*p*

17в **Allegro maestoso**

*p* *cresc. poco a poco*

Да - руй, бог све - - - та, теп - ло - е ле - - - то!

*p* *cresc. poco a poco*

Да - руй, бог све - - - та, теп - ло - е ле - - - то!

*p* *cresc. poco a poco*

Да - руй, бог све - - - та, теп - ло - е ле - - - то!

(Все в ожидании смотрят на восток)

*pp* *cresc. poco a poco*

*stringendo poco*

Крас - но - по-год - но - е, ле - то хле-бо-род - но - е!

*stringendo poco*

Крас - но - по-год - но - е, ле - то хле-бо-род - но - е!

*stringendo poco*

Крас - но - по-год - но - е, ле - то хле-бо-род - но - е!

*stringendo poco*

## Приложение 3.

*pp* Уф, 'нх' тя-же-ло! h дай дух пе-ре-ве-ду... *f* Я чув-ство-вал, вся кровь мне

*pp* Уф, тя-же-ло! дай дух пе-ре-ве-ду... *f* Я чув-ство-вал, вся кровь мне

ки-ну-лась вли-цо h и тяж-ко о-пу-ска-лась. *f* O,

ки-ну-лась вли-цо и тяж-ко о-пус-ка-лась. *f* O,

со-весть h'лю-та-я, з' как тяж-ко ты h'ка-ра-ешь! h' Да, ha-е-жели h' в те

со-весть лю-та-я, как тяж-ко ты ка-ра-ешь! *Largo* (приходит в движение часы с курантами) Е-же-ли в те-бе пят-

бе-пят-но-е-ди-но-е h'е-ди-но-е... слу-чай-но за-ве-ло-ся... O! тог-да бе-

но е-ди-но-е е-ди-но-е слу-чай-но за-ве-ло-ся,

да! И рррал бе-жать, да не-ку-ла, ду-ша сго-рит, на-лёт-ся серд-це я-дом

ду-ша сго-рит, на-лёт-ся серд-це я-дом, так тяж-ко, тяж-ко ста-нет,

и тяж-ко, тяж-ко ста-нет, что мо-ло-том сту-чит в у-шах у-

что мо-ло-том сту-чит в у-шах с у-ко-ром и про-кля-тьем... И

пре-ком и про-кля-тьем... (*слух*) И ду-шит что-то... ду-шит и го-ло-ва кру-жит-ся... И

*pp* ду-шит что-то... ду-шит... и го-ло-ва кру-жит-ся...

маль - чи - ки, да! Маль-чи-ки кро - ва - вы - е в гла - зах! Вон... вон там...

в гла-зах... ди - тя о-кро-нав-лен - но-е! Вон... вон там...

Что э-то? Ё! в уг(ы)-лу? Ко - лы - шет - ся, рас - тет...

Что э-то? Там в уг-лу? Ко - лы - шет - ся, рас - тет...

бли - зит - ся... дро - жит и сто - нет... Чур, чур! Не я... не я твой ё! ли-хо-

бли-зит-ся... дро-жит и сто - нет... Чур, Чур! Не я... не я твой ли-хо-

дей... Э! Чур! Э! чур, ди-тя!.. Не я... не я, нет,

дей. Чур!.. Чур, ди-тя!.. Не я... Не я... во - - -

не я. во-зя на-ро-да! Чур... О-ха-ха-ха! Чур, ди-тя, чур!.. Чур!

во - ля на-ро - да!.. Чур, ди-тя...

Гос - по-ди! Ты не хо - чешь смер - ти греш - ни-ка; по -

Гос - по-ди! Ты не хо - чешь смер - ти греш - ни-ка; по -

ми - ёи-луй ду - шу пре - ступ - ного ца - ря э! Бо - ри - ёи - са!

ми - луй ду - шу пре - ступ - ного ца - ря Бо - ри - са!

*(рыдания)*

*a piacere*

*(сговорок)*

*Allegro*  $\text{♩} = 72$

*accelerando* *росо а росо (сговорком)*

*pp* *росо ritard.* Занавес

## Содержание

### Часть первая

#### УСЛОВИЯ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

##### **I. Свойства творящей природы оперного исполнителя**

1. Традиция перевоплощения оперного исполнителя.....11
2. Творческая природа исполнительского сознания.....18
3. Специальные свойства сознания оперного исполнителя  
в контексте типологии личности.....29
4. Виртуальность - потенциальное качество  
исполнительского сознания.....35
5. Свойства самосознания исполнителей  
объективного и субъективного типа.....39

##### **II. Основные факторы перевоплощения оперного исполнителя**

1. Взаимообусловленность полиперсонализма сознания  
исполнителя и способности к перевоплощению.....43
2. Содействие фактора памяти перевоплощению исполнителя.....50
3. Роль воображения в создании виртуальной реальности.....55
4. Значение установки в осуществлении перевоплощения.....64
5. Эмоционально-чувственная основа перевоплощения.....68
6. Фактор внимания в достижении состояния перевоплощения.....77
7. Скрытые мотивации перевоплощения.....80

##### **III. Музыкальный контекст - специфический фактор перевоплощения оперного исполнителя**

1. Музыкальная основа увлечения оперной ролью.....86
2. Влияние музыкального настроения на перевоплощение.....88
3. Влияние музыкальной атмосферы на перевоплощение.....94
4. Перевоплощение в условиях тождественности мышления  
композитора и исполнителя.....99
5. Присвоение музыкального содержания исполнителем  
в процессе перевоплощения.....103
6. Влияние архетипических музыкальных структур  
на процесс перевоплощения.....110



7. Воображение и иные факторы перевоплощения  
в музыкальный образ.....114

#### **IV. Этапы и признаки перевоплощения**

1. Опыт перевоплощения в вокально-сценическом искусстве.....118
2. Приемы дестабилизации работы самосознания исполнителя  
на первом этапе процесса перевоплощения.....124
3. Приемы формирования персонажного сознания  
на втором этапе процесса перевоплощения.....131
4. Приемы и признаки стабилизации персонажного сознания  
на третьем этапе процесса перевоплощения.....137
5. Признаки перевоплощения исполнителя  
в манифестациях персонажного сознания.....142
6. Приемы восстановления личностного самосознания исполнителя.... 149

### **Часть вторая**

#### **МОДЕЛЬ ЛИЧНОСТИ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

##### **I. Личность исполнителя и персонажа в свете экзистенциального анализа**

1. Реконструкция личности персонажа методом  
экзистенциального анализа.....154
2. Экзистенциальная природа исполнительского искусства.....159
3. Реализация потенциала личности исполнителя в содержании  
персонажного сознания.....165
4. Эволюция сознания исполнителя в условиях межличностного  
общения с персонажем.....167
5. Объективация экзистенций исполнителя и персонажа  
посредством перевоплощения.....171
6. Иллюзорность личности исполнителя и персонажа  
как основа перевоплощения.....175
7. Основные компоненты личности персонажа.....180

##### **II. Приемы формирования и присвоения персонажного сознания**

1. Понимание как основа формирования и присвоения  
персонажного сознания.....190
2. Способы понимания текста-сознания оперного персонажа.....197

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. Формирование содержания личности персонажа в сознании исполнителя.....           | 204 |
| 4. Создание формирующей среды для личности персонажа.....                           | 212 |
| 5. Приемы присвоения персонажного текста-сознания.....                              | 217 |
| 6. Работа с текстом в процессе формирования и присвоения персонажного сознания..... | 227 |
| 7. Присвоение роли - фактор эволюции личности исполнителя.....                      | 233 |

### **III. Драматургия судьбы оперного персонажа**

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Место и предназначение персонажа в структуре музыкальной драмы.....     | 237 |
| 2. Основные точки напряжения персонажной судьбы.....                       | 240 |
| 3. Место и предназначение персонажей в системе отношений.....              | 244 |
| 4. Личность персонажа в аспекте трагического.....                          | 247 |
| 5. Объективация личности персонажа в поступке.....                         | 254 |
| 6. Процессуальность, переживания-деятельности исполнителя и персонажа..... | 264 |
| 7. Преобразующее воздействие конфликта на личность персонажа ....          | 268 |

## **Часть третья**

### **МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА**

#### **I. Характер и характерность оперного персонажа в вокальном и музыкально-драматургическом материале**

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Выражение персонажного сознания в музыкальном характере. ...                 | 279 |
| 2. Признаки амплуа и характерности в голосе оперного исполнителя ...            | 284 |
| 3. Тембр голоса как элемент характерности оперного персонажа ...                | 293 |
| 4. Музыкальный портрет-характер оперного персонажа.....                         | 300 |
| 5. Музыкальная семантика характерности оперного персонажа.....                  | 306 |
| 6. Ладотональные и гармонические элементы характерности оперного персонажа..... | 311 |
| 7. Лейт-характеристики оперного персонажа.....                                  | 319 |
| 8. Именные и авторские музыкальные характеристики оперных персонажей.....       | 324 |
| 9. Ритм как элемент характерности оперного персонажа.....                       | 327 |
| 10. Создание портрета-характера в романсе.....                                  | 331 |

## **II. Музыкально-сценические образы и формы внутреннего и внешнего действия персонажа**

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Действенность - универсальный принцип театра .....                                       | 340 |
| 2. Внутренний образ движения и действия .....                                               | 343 |
| 3. Внутренняя и внешняя форма движения и действия .....                                     | 347 |
| 4. Воплощение внутренней формы движения-действия<br>во внешние сценические формы .....      | 350 |
| 5. Внутренняя словесная форма музыкального образа .....                                     | 352 |
| 6. Переживание персонажа как внутренняя форма действия<br>и его музыкальное выражение ..... | 359 |
| 7. Смысл как внутренняя действенная форма интонации<br>оперного персонажа .....             | 369 |
| 8. Образы движения и действия персонажа в музыке .....                                      | 379 |

## **III. Сценическое выражение характерности в пластическом облике оперного персонажа**

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Выражение содержаний персонажного сознания<br>в сценическом движении .....      | 387 |
| 2. Опыт взаимосвязи вокального и пластического<br>исполнительского искусства ..... | 391 |
| 3. Типология и функции сценического жеста .....                                    | 400 |
| 4. Поза и мизансцена в контексте музыкально-сценического<br>действия .....         | 404 |
| 5. Сценические средства выражения персонажных эмоций .....                         | 408 |
| 6. Выражение персонажного характера в гриме .....                                  | 412 |
| 7. Признаки персонажного характера в сценическом костюме .....                     | 420 |
| 8. Сценическое движение как форма проявления<br>персонажного характера .....       | 423 |

## **Часть четвертая**

### **ВЫРАЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПЕРСОНАЖНОГО СОЗНАНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ**

#### **I. Факторы модальности вокальной интонации**

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Обусловленность модальности вокальной интонации<br>свойствами исполнительского сознания .....    | 431 |
| 2. Модальность вокальной интонации в аспекте избирательности<br>смыслов персонажного сознания ..... | 434 |
| 3. Модусы управления вокальной интонацией .....                                                     | 442 |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4. Внутренние и внешние факторы модальности вокальной интонации.....                      | 449 |
| 5. Приемы образно-смыслового интонирования в исполнительской традиции Ф.И. Шалыпина ..... | 459 |

## **II. Перевоплощение оперного персонажа в условиях полиперсонального мышления исполнителя**

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Многохарактерность исполнителя в условиях ролевого поведения персонажа.....                                | 476 |
| 2. Приемы рассказчика-драматизатора в условиях перевоплощения ..                                              | 478 |
| 3. Особенности ролевого поведения исполнителя и персонажа .....                                               | 483 |
| 4. Я-образы и их выразительные возможности в интерпретации персонажного характера.....                        | 486 |
| 5. Алгоритмы смены Я-образов в тексте Баллады Томского.....                                                   | 495 |
| 6. Интерпретационные возможности персонажа в рамках приемов образно-смыслового интонирования исполнителя..... | 501 |

## **III. Прием театральности в выражении содержания персонажного сознания**

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Театральность как способ сценического существования певца-актера.....           | 509 |
| 2. Элементы драмы в вокальном произведении.....                                    | 511 |
| 3. Личность персонажа в эмоционально-смысловом центре вокального произведения..... | 518 |
| 4. Драматические жанры существования персонажа в вокальном произведении.....       | 524 |
| 5. Динамический образ слова в вокальном произведении.....                          | 528 |
| 6. Приемы художественной речи в работе над театральностью вокальной интонации..... | 538 |
| 7. Прием мелодекламации в развитии выразительности вокальной речи.....             | 550 |

|                        |            |
|------------------------|------------|
| <b>Заключение.....</b> | <b>557</b> |
|------------------------|------------|

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| <b>Приложение 1. Нотные примеры.....</b> | <b>566</b> |
|------------------------------------------|------------|

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| <b>Приложение 2. Нотные примеры.....</b> | <b>608</b> |
|------------------------------------------|------------|

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| <b>Приложение 3. Нотные примеры.....</b> | <b>637</b> |
|------------------------------------------|------------|

|                        |            |
|------------------------|------------|
| <b>Содержание.....</b> | <b>639</b> |
|------------------------|------------|