

АКТЕР И РОЛЬ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

В. Ю. БОГАТЫРЁВ



Всеволод Богатырев
Актер и роль в оперном театре

Издательство «Планета музыки»

2021

УДК 782
ББК 85.335.41

Богатырев В. Ю.

Актер и роль в оперном театре / В. Ю. Богатырев — Издательство
«Планета музыки», 2021

ISBN 978-5-8114-8269-6

Современная нам эпоха это время очередной оперной реформы: концептуальный, режиссерский театр требует от этого вида сценического искусства соответствия сегодняшней эстетике драмы. И музыкант, занимающийся вопросами театра, не может не удивляться тому, как далеко друг от друга отстают сегодня драма и опера по всем важнейшим вопросам теории и практики. Эта книга – попытка сближения позиций, а, следовательно, и поиска новых возможностей оперного искусства. Издание адресовано студентам музыкальных и театральных учебных заведений, музыковедам, театроведам и всем интересующимся оперным искусством. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 782

ББК 85.335.41

ISBN 978-5-8114-8269-6

© Богатырев В. Ю., 2021
© Издательство «Планета
музыки», 2021

Содержание

Введение	7
Глава I	19
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Всеволод Богатырев

Актер и роль в оперном театре

«Тут есть, кажется, хроматическая гамма»
Ж.-Б. Мольер, «Смешные модницы»

Учебное пособие

Рекомендовано УМО по образованию в области театрального искусства в качестве учебного пособия для студентов высших и средних учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство»

Bogatyryov V. Y. An actor and a role in the opera theater: textbook / V. Y. Bogatyryov. – 2nd edition, revised. – Saint Petersburg: Lan: The Planet of Music, 2021. – 376 pages. – Text: direct.

Our era is the time of another opera reform: the conceptual, director's theater requires this type of stage art to match the contemporary drama aesthetics. And a musician involved in theater problems cannot but wonder how far from each other a drama and an opera are today on all the most important issues of theory and practice. This book is an attempt to make their positions closer, and, consequently, to search for new possibilities of the art of opera.

The edition is addressed to students of music and theater schools, musicologists, theater experts and anyone interested in the art of opera.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И. А. Богданов, доктор искусствоведения, профессор;

Г. Н. Жяльвис, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© В. Ю. Богатырев, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Две параллельные прямые никогда не пересекутся. Этот очевидный факт евклидовой геометрии, простой и понятный всякому все же потребовал своей теоремы. По глубокому убеждению автора этой книги оперный театр есть *театр представления*, а лицедей в опере – актер совсем особого толка, и он готов с первой строки заявить свое *credo* словами пушкинского Сальери: «...Для меня так это ясно, как простая гамма». Зачем же тогда писать, размышлять, обосновывать?

Мы говорим: *вид театрального искусства*. Драма – это один вид, а опера другой. «В истории видов» случилось так, что для науки о театре разделение обозначено со всей определенностью, а на практике драматический театр «грезит оперой» не понимая и не принимая ее законов ни в режиссуре, ни в природе актерского творчества. *Dramma per musica* платит той же монетой, – певцы, по крайней мере в России, обходятся без элементарных навыков актерского ремесла. Для них не существует ни кругов внимания К. С. Станиславского, ни психологического жеста Михаила Чехова, ни биомеханики Всеволода Мейерхольда, – ничего. Дебютант выходит на сцену, выучив свою роль, и выполняет заученные мизансцены. Он полагается не на технику актерского дела, а на свой темперамент, на возможности, заключенные для певца в тексте вокальной партии-роли.

Современная нам эпоха это время очередной оперной реформы: концептуальный, режиссерский театр требует от этого вида сценического искусства соответствия сегодняшней эстетике драмы. И музыкант, занимающийся вопросами театра, не может не удивляться тому, как далеко друг от друга отстоят сегодня драма и опера по всем важнейшим вопросам теории и практики. Эта книга – попытка сближения позиций, а, следовательно, и поиска новых возможностей оперного искусства.

Введение

Внутри оперы царит разумное равновесие между различными элементами, входящими в состав театрального представления: между зрителем с одной стороны, и драмой, с другой.

Р. Роллан¹

Оперное искусство объединяет музыку и поэзию. В сценическом своем воплощении опера сочетает собой достижения многих искусств: вокального, актерского, пластического. Ее феномен живет как бы в двух ипостасях: в партитуре, где она остается музыкальной пьесой, – то есть музыкой, временным искусством; и в явлении спектакля, когда музыка получает возможность пространственного воплощения.

Анализ текста оперной партитуры исследует факт взаимодействия литературы и музыки. В сценическом воплощении музыкальной пьесы, написанной для театра, «разумное равновесие» во взаимодействии многих элементов (поэзии, музыки, пластики), отсылает нас к доктрине единения многих искусств, составивших само явление *dramma per musica*² на рубеже XVI–XVII вв. Только тогда мы говорим о явлении музыки театру, о музыкальном театре.

Единение разных начал, формирующее новую художественную сущность, может быть уподоблено полифонической структуре музыкального произведения, где каждый голос, являясь частью целого, сохраняет свое собственное значение и звучание. Эта данность находит свое продолжение в горячей полемике, в непреходящей, априорной противоположности мнений, оценок явления оперы. В том, как теоретик или практик определяет феномен оперного искусства, то есть, стоит ли он изначально на позициях теории театра, или опирается на достижения музыки и на текст партитуры, заключаются исходные теоретические и методические установки всякого исследования или дискуссии. Так для музыковедения опера представляет собой жанр, где *драматургия, конфликт, образ* — категории музыковедческого анализа. В системе театроведения опера определяется как вид театра, и тогда музыкальная стихия, ее роль анализируется с позиций иного рода. Разность взглядов на оперное искусство театроведа и музыковеда, режиссера и дирижера, актера, воспитанного драмой и певца, существующего на сцене средствами музыки, может приобретать характер бинарной оппозиции. Но всякое противопоставление не может быть верным, ведь оно противоречит самой природе оперы, рожденной в попытке совершенного единения многих начал. Следовательно, в разговоре об опере, о певце-актере нам потребуется сочетание обеих позиций.

Центральной фигурой в опере, олицетворяющей подлинное взаимодействие частей в явлении целого, является певец-актер. В своем идеальном воплощении это и совершенный музыкальный инструмент, и мастер художественного слова; создание сценического образа вне драматических навыков, без пластического решения роли также невозможно. Принципы взаимоотношений певца-актера и партии-роли, столкновение и взаимодействие его личности и творчества с новой художественной реальностью партитуры являют результат сочленения двух родов искусств, формирующих данный вид, – музыки и театра. Исследователю необходимо, прежде всего, определить принцип их взаимодействия.

Синкретизм присущ музыке изначально. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимикой) тела человеческого, но переосмысливает закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкаль-

¹ Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938. С.245.

² *Dramma per musica*, имя, полученное оперой при рождении во Флоренции в 1598 году.

ные средства выражения»³. Анализируя объединение возможностей музыки и театра в явлении оперы, ряд исследователей полагает, что оперное искусство синтетично по своей природе. «Сам факт симбиоза слова и музыки создает потенциальную возможность борьбы за превосходство одного из элементов, тогда как суть оперы заключается в их органическом синтезе»⁴.

Какой же принцип взаимодействия – синкретизм, синтез, симбиоз формируют структуру оперы? Ответ на этот вопрос в работе, посвященной певцу-актеру, должен определить направление дальнейших теоретических построений. А именно: как мы понимаем феномен возникновения оперы на рубеже XVI–XVII веков; чем обусловлена ее эволюция в исторической ретроспективе; является ли один из принципов взаимодействия искусств универсальным и для партитуры, и для оперного спектакля. И если в феномене певца-актера сошлись вокальное, музыкальное и сценическое искусства, то вправе ли мы экстраполировать выявленный механизм такого взаимодействия на связку актер-роль в опере?

Театр подражает жизни и отображает жизнь человека во всех ее проявлениях. Искусствоведение, изучая явление оперного театра, и ввиду многомерности предмета исследования, не просто использует многие термины, но совмещает разные, часто противоположные точки зрения в рамках одной концепции, одной парадигмы. Так термин синкретизм может обозначать неразрывную слитность, нерасчлененность. Но «синкретизм», в точном смысле этого слова, заключается в соединении элементов различной природы, то есть таких, которые не связаны друг с другом на основе единого фундаментального принципа, а собраны вместе чисто «внешним способом»⁵.

Для искусствоведческой школы нашего времени подлинный синкретизм возможен лишь как целостность первобытного искусства. Общеизвестно, что синкретизм характерен, например, для древнегреческого театра, где пока еще нет разделения на виды. Дальнейшее размежевание изначального единства театра на драму, оперу, балет, пантомиму а priori лишает исследователя возможности трактовать структурные взаимодействия искусств внутри какого-то отдельного вида как синкретические.

В попытке соединения музыки, поэзии, пластики, изобразительных искусств опера, как новый вид театра, очевидно, стремится достичь именно прежней, утраченной синкретичности греческого образца. Но в момент рождения оперы такое единство утопично – искусства уже самостоятельны и будут развиваться в исторической перспективе с разной скоростью. Тогда, может быть, синтез искусств формирует систему оперного театра?

Критикуя идею синтеза искусств, Г. Шпет справедливо утверждал, что структурность как таковая существует лишь при условии конкретности эстетических объектов, что каждая часть структуры индивидуальна и что во всяком взаимодействии сохраняется некая данность, не преобразующаяся в качество или свойство. Если мы исследуем не партитуру спектакля, а спектакль как самостоятельное произведение искусства (точка зрения театроведения начала XXI столетия), то сама возможность синтеза искусств в опере, на который так часто ссылаются, например, музыковедение в определении структурных закономерностей оперного театра, не бесспорна.

К моменту возникновения оперы музыка и театр уже существовали как самостоятельные искусства. Каждый имел свой предмет, форму, язык. Их взаимодействие друг с другом, обозначенное как синтез, возможно при условии, что в рождении новой структуры принимают участие рядоположные части будущего целого. Но драматическое искусство в момент возникновения *dramma per musica* уже театр (вид театра), а музыка – еще нет, она «род» искусства.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 4.

⁴ Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. М., 1980. С. 14.

⁵ Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000. С. 41.

До возникновения оперы существовал не музыкальный театр, но «театр под музыку», где пластический актер играл, или представлял публике персонаж, а другой исполнитель – певец, вокализировал. Фактор объединения двух исполнителей танцовщика и певца в певца-актера говорит нам о рождении целого, неделимого, пожалуй, и о синкретизме. Однако, оперная партитура, возникающая из единения музыки и слова, более всего результатами такого взаимодействия подпадает под понятие *синтез*. Эстетика современной оперы, исповедующая принцип разделение оперной партитуры и оперного спектакля на два произведения искусства естественно предполагает отмену, хотя бы в теории, рождение новой художественной реальности средствами синтетическими, напротив, предполагает некий межвидовой симбиоз между музыкой и театром.

Все эти предположения требуют детального обоснования. Пока же, необходимо понять: зачем театр и музыка объединяются в одну систему? Музыка, искусство, так свободно распоряжающееся временем, априорно обладающая свойствами синкретизма, входя в соприкосновение с феноменом театра, ищет в нем возможность быть пространственно воплощенной. Так у музыкальной стихии рождается необходимость быть структурированной драмой, действием – в представлении создателей *dramma per musica* – древнегреческой трагедией.

Музыка, ее совершенные мелодические построения, могут быть бесконфликтными по своей природе. Такая мелодия уподоблена в нашем восприятии беспредметному созерцанию, упоению формой. В мелодии со всей определенностью явлено какое-то одно чувство. «Что касается мелодий, то уже в них содержится подражание нравственным переживаниям. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются один от другого, <...> и мы неодинаково относимся к каждому из них».⁶

Крупная музыкальная форма возникает иначе. Она всегда строится на тезе и антитезе, она вся «изображение конфликтов, то есть действий, наталкивающихся на сопротивление, на контрдействие»⁷. Цитируемое определение сущности драмы, возможно и требующее для современной ее теории уточнений, идеально описывает принципы музыкальной драматургии в классической опере. Но для того чтобы родилась оперная партитура, данному виду театра ее не достаточно, так как музыкальный конфликт уже определен, чувственно и эмоционально выверен собственно возможностями музыки. Для рождения «оперной пьесы», то есть музыкальной партитуры необходимо одно неперемное условие – действие и контрдействие должны быть описаны вербально, а сам конфликт персонифицирован.

Партитура во всякой опере это пьеса, обладающая двумя текстами: музыкальным и поэтическим. Два текста могут органично соединяться в партии-роли (текст клавира), или на сцене, когда ее поет вокалист. Вне вокальной партии вербальная конструкция спектакля существует со стихией звучащего совсем в другой степени единения. Так в романтической опере музыка может быть программной, она обладает способностью описать обстоятельства места и времени действия; предвосхитить и нарисовать будущность конкретного действия развернутой увертюрой, вовсе не используя слов.

В драме «Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие – так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля»⁸. Теория театра, «подарившая» театру понятие драматического действия, приносит его и в стихию оперной, драматической музыки. В опере только слово, структурирующее чувственную стихию музыки и описывающее конфликт, дает возможность пространственного выражения сюжета, конкретности действия – саму возможность сценического существования персонажа оперной партитуры. Так

⁶ Аристотель. Политика: В 4 т., М., 1983. Т. 4. С. 634.

⁷ Волькенштейн В. Драматургия. М., 1929. С. 7.

⁸ Волькенштейн В. Драматургия. С. 7.

в какой степени входя в соприкосновение с драмой, музыка использует новые возможности иного рода искусства, а в какой полагается на свои силы?

Фабула классических опер, как правило, обладает обостренным конфликтом. В самых общих, схематических описаниях им всегда свойственна перемена «<...> от несчастья к счастью или от счастья к несчастью»⁹, при этом «фабула должна быть изображением одного и притом цельного действия»¹⁰. Даже если первоисточник полон интеллектуальных обобщений, психологических нюансов, полифонических и многомерных взаимоотношений между персонажами, классическая опера всегда стремится остаться драмой «аристотелевского типа» – эпической, целостной, определенной. Она апеллирует к эмоциям актера и зрителя средствами музыки.

Вероятно, дело здесь не только в том, что опера «Война и мир» не может быть столь же всеобъемлющим описанием столкновения Войны и Мира, отображенным романом Л. Н. Толстого. Опера и в менее очевидных сравнениях всегда лапидарнее, лаконичнее не только литературного первоисточника, но и сценической инсценировки романа, повести, новеллы, именно и, прежде всего, потому, что само звучание слова, а не только его смысл интересны в этом сценическом искусстве. Оттого классическая опера в XIX столетии никогда не говорила прозой.

В оперной партитуре зримо и со всей определенностью средствами музыки трансформируется время и поэтический текст. Но феномен театра непрестанно требует от драматического начала определенности, «нерастворяемости» в чувственной стихии музыки. Иначе, при наличии совершенной музыкальной драматургии, полной нюансов и светотени, драма может стать музыке не нужна. В крайнем своем выражении эта самодостаточность может быть выражена так: «Я стою за свободную музыку. Да, свободную и гордую, самодержавную и победоносную, я хочу, чтобы она все брала, все ассимилировала, чтобы для нее не существовало ни Альп, ни Пиренеев; для ее победы необходимо, чтобы она сражалась самостоятельно <...> Она так могуча, что в известных случаях способна победить и одна, и в тысяче случаев она имеет право воскликнуть, подобно Медее: «Я одна – и этого уже достаточно».¹¹

Характерно, что, обозначая самобытность и независимость возможностей музыки в опере от средств выразительности, подаренных ей театром,¹² композитор вкладывает свою мысль в уста персонажа классической трагедии. На протяжении всей своей истории театр и музыка, позднее драматический и музыкальные театры заимствуют друг у друга термины, понятия, идеи, но редко «сознаются» в таких заимствованиях.

Итак, поэтическое слово для оперного искусства всегда, во всякую эпоху и в любом оперном жанре является носителем драмы. В оперной партитуре его роль и предназначение трансформировались сообразно направлению эволюции данного вида театра. Например, для *opéra seria* XVII–XVIII столетия оно заключается в типизации чувств персонажей и средств их выражения, когда в каждой партитуре мы находим «любвную арию» или «арию мести», когда оперное либретто составляется из словаря П. Метастазия, из слов, удобных для пения. В XIX веке музыкальная драма Р. Вагнера будет сформирована «бесконечными» мелодиями композитора и соответствующим им протяженными монологами героев «Кольца», отрицающих вокальную выразительность в прежнем ее значении. Народная драма М. Мусоргского пойдет дальше, и откажется от музыкальной, вокальной выразительности вне норм и тяготений речевой интонации. Каковы бы ни были взаимоотношения слова и музыки в возникновении «оперной пьесы», необходимо подчеркнуть: во всей своей драматургической целостности оперная партитура не

⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 64.

¹⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 66.

¹¹ Роллан Р. Музыканты наших дней. С. 34.

¹² Берлиоз Г. полемизирует здесь с канонам французской *лирической трагедией*, навсегда сохранявшей память о декламационных нормах Классицизма, о театре Корнеля и Расина – *прим. В. Б.*

может возникнуть вне несущей конструкции либретто, организующей, структурирующей и направляющей чувственную природу музыки.

«У истоков драмы господствует театрально-зрелищная стихия. В этой колыбели она родилась. Но решающую роль в формировании действия играло слово. Как бы ни были важны для формирования эстетического сознания человека изобразительные, музыкальные, зрелищно-театральные, игровые моменты общественно-трудовых и обрядовых действий, лабораторией творческого мышления был язык»¹³. Эта мысль С. Владимирова определяет механизм возникновения искусства драмы. Но она описывает и феномен рождения оперной партитуры в тот момент, когда музыка получает вербальную конструкцию либретто, когда она становится *dramma per musica*.

Повторив генезис театра как такового, оперное искусство, равно как, например, и искусство классического балета, могло возникнуть лишь во взаимодействии чувственности музыки (искусства музыки) и вербальных методов отражения художественной мысли (литературы). С партией-ролью все иначе. Вокальная партия, пользуясь терминологией драмы «звучащий образ роли», вычлняется из музыкальной партитуры самим фактом соединения музыкального и поэтического текстов. Строго говоря, в нотном тексте она только этим и отличается от музыкальной функции любого другого музыкального инструмента в универсуме партитуры. Вообще, когда на примере оперы мы говорим о теории театра, то столь желанная возможность анализировать оперу с позиций, например, театроведения появляется только ввиду существования там драматургии или роли, выраженной словом.

Итак, искусство оперы, объединяющее многие искусства, исследуется музыковедением, театроведением, историками и теоретиками искусства. Каждая отрасль искусствознания обладает своими сильными и слабыми сторонами в попытке целостного изучения феномена оперы. Очевидно, что задача его осмысления возможна лишь в самом широком искусствоведческом охвате эволюции оперного искусства.

Современная теория театра в большей степени разработана на опыте драмы. Но явление оперы или, пластический театр, подчиняясь во многом единым законам сцены, живут и своими собственными законами, обусловленными их спецификой. В межвидовом сопоставлении, в сравнительном анализе теории и практики оперного, драматического, балетного искусства только и становится возможным определение подлинных закономерностей сценического творчества в каждом из театральных видов.

«Много веков драма мучительно крепко связана с театром, а театр с драмой, поэтому вряд ли удивительно, что обычные представления о предмете театра естественно близки пониманию предмета драмы, чем бы она не представлялась – родительницей, коммунальной соседкой с неумеренными претензиями или естественной союзницей сцены»¹⁴. Эта реальная, обоюдоострая проблема. Но для искусства оперы она усложнена: в процессе эволюции оперы, музыка испытывала воздействие как драмы, так и, собственно, театра.

Жанровое многообразие оперного театра, наличие нескольких моделей оперы, четырехсотлетний опыт ее развития, где все искусства, ее сформировавшие, развиваются с разной скоростью, образуют сложную систему взаимодействий, может быть, самую многомерную в феномене театра как такового. Анализ взаимодействия искусств (музыка, драма, театр) не всегда может быть однозначным и очевидным, он всегда полемичен и вариативен. Проблемам синтеза, лежащим как бы в горизонтальной плоскости, соответствует и некая вертикаль, где исторический контекст, вся история искусства являются нам материал и повод к размышлению. Мироззрение человека эпохи Ренессанса или музыкальная культура европейского Барокко,

¹³ Владимиров В. Действие в драме. СПб. 2007. С. 41.

¹⁴ Барбой Ю. К теории театра. СПб., 2008. С.13.

категории эстетики и философии классицизма или романтизма, отсутствие единого стиля в музыке XX столетия – все есть причинный ряд, рождающий новую модель оперной партитуры.

В условиях, когда многовариантность в структуре партии-роли формируется столь разнородными факторами и явлениями, материалом анализа должна стать и сама практика оперного театра: система воспитания певца в отечественных консерваториях; реформа, предпринятая в современной опере драматической режиссурой; сравнительный анализ изменчивости эстетики видов театра в историческом и культурном контекстах. При такой широте материала, принятого к исследованию, «следует еще убедиться в том, что случайный набор – вообще не набор, а система, то есть такая целостность, которая не может состоять ни из каких других элементов, и элементы эти не могут быть связаны иначе, как этой связью, укладываются именно в данную, а не в другую, пусть и похожую структуру»¹⁵.

Существуют и факторы, способствующие такой искусствоведческой работе. История и теория европейского театра вплоть до возникновения *dramma per musica* на рубеже XVI–XVII веков должна быть рассмотрена и как истоки оперы. Явления древнегреческой трагедии и средневекового театра в соотнесении с теорией и историей музыки позволяют анализировать попытку реконструкции сценического искусства Древней Греции музыкантами «Круга Барди»¹⁶. В дальнейшем опера также трансформировалась во времени однонаправленно с процессами эволюции театра. Всякий раз с появлением композитора-реформатора возникали новый драматургический метод и выражающий его музыкальный язык партитуры.

Процесс становления и развития оперного театра описан в искусствознании подробно и доказательно. Но сценическое творчество певца-актера, трансформирующееся сообразно новой эстетике вида на каждом конкретном историческом отрезке истории оперы, не изучено вовсе. В этом, на первый взгляд, странном обстоятельстве есть своя логика. Музыковедение просто не обладает необходимым теоретическим багажом для определения правил психотехники актера в опере. Теорией театра, напротив, разработаны целостные системы постижения феномена актерского творчества, но принадлежат они, огромной своей частью, драматическому театру. Вновь возникает парадоксальная ситуация: характер и правила взаимоотношений актера и роли в явлении оперы мы можем определить только методом сравнительного анализа с иными видами театра. Если речь не идет о пластическом решении роли (здесь приоритет теории и практики пластических искусств очевиден) – это драма. Разумеется, опера не относится к драме как целое к части. Сопоставление теории драматического театра с оперным искусством обусловлено фактом большей разработанности ею вопросов актерской психотехники и удручающим отставанием оперы в теории и практике сценического творчества.

Например, осмысление понятий *маски* и *амплуа*, расчленение сознания актера на «Я» и «не Я», механизмы возникновения пары *актер – образ* в оперном театре комплексно никогда прежде не применялись. Как правило, они существуют лишь в анализе партитуры: «Фигура Гришки Кутерьмы, являющаяся одним из самых значительных и жизненных созданий гения Корсакова, уже самим композитором резко обособлена <...> как остро диссонирующая маска на фоне благостных, степенных ликов»¹⁷, – или в оценке результатов сценического творчества певца-актера. При этом всякая экстраполяция опыта драматического театра на оперное искусство изначально не может быть прямой и механистической. Необходим поиск театральных систем, максимально приближенных своими теоретическими установками к реальности иного вида сценического искусства.

¹⁵ Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 27.

¹⁶ Любопытно, что аксиома рождения оперы, как попытки реконструкции греческой трагедии, так часто цитируемая, не предполагает обратного вывода и о том, что роль мелодекламации и музыки в театральном каноне Древней Греции естественным образом объединяет древнегреческую трагедию с музыкальным театром Нового времени – *прим В. Б.*

¹⁷ Держановский В. Слово. 1907. № 72 // Цит по: Гозенпуд А. Иван Ершов. СПб., 1999. С. 171.

Обоснования объективности сравнительного анализа оперы и драмы могут лежать как в теории, так и в практике двух видов театра. Фундаментом такого анализа должен стать ответ на вопрос: что является предметом искусства певца-актера.

«Как бы ни был оригинален и свободен в своих отношениях с первоисточником музыкант-исполнитель, предмет его искусства все-таки всегда тот же самый, который был предметом композитора. И поэтому искусство музыкального исполнительства – это музыкальное искусство»¹⁸.

Но «оперный артист имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть, с вокальным, музыкальным и сценическим. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к общей цели»¹⁹.

Триада может быть отмечена и в структуре партии-роли. В теории для певца-актера его партия-роль, как правило, также явлена в трех ипостасях. Это вокальная линия роли; моменты сценического существования, когда актер существует на музыке, относящейся к его персонажу, но не поет; и «чужая музыка», комментирующая или ведущая за собой другой персонаж, когда певец оказывается вне зоны музыкальной образности, относящейся к его персонажу. Сценическое искусство для певца-актера, это умение «быть» на сцене и воплотить свой сценический образ средствами театра и музыки во всяком моменте партии-роли.

Итак, вокальное искусство ведет оперного актера исключительно в момент пения. А музыкальное? Музыкальная стихия, дарованная спектаклю партитурой и не входящая в вокальную линию роли, одновременно явлена публике и певцу оркестром. «Это информация о высотной линии в мелодии (подъемы, спуски, скачки), об общем характере метра и ритма, об инструментальных тембрах и о тембровом характере (акустической окраске) созвучий, о темпе и динамике»²⁰. В ней и второй план, и подтекст, и музыкальный манок. В реалиях оперного спектакля музыка может превратиться и в комментарий автора, явленный в сочленении с действием.

Очевидно, что целью певца на театральной сцене является не комбинирование разных состояний или задач, например, *пою – слушаю* или *воображаю – действую*, и не формальная иллюстрация вокальной линии роли. Его сверхзадача – создание целостного сценического образа подлинной глубины, силы и достоверности всеми возможными средствами. Вряд ли кто-то возьмет на себя смелость поспорить с этим обобщающим проблему утверждением. Но что оно дает нам в практической плоскости? Точно так в вокальном искусстве, составляющем основу сценического творчества певца-актера, никто не станет оспаривать аксиому, что «петь надо в резонаторы и на дыхании». И студент-вокалист, и профессиональный певец, и вокальный педагог – все согласятся. Но попробуйте пойти дальше и точно сформулировать методику достижения столь очевидной всем цели, как тотчас обнаружится не просто разность, часто, и противоположность теорий, мнений и методов.

*Всякое искусство постоянно стремится стать подобным музыке,*²¹

В. Парет

Это высказывание часто цитировал Михаил Чехов драматическим актерам своей Студии. Здесь есть указание на априорную целостность, неделимость феномена музыки, столь желанную для каждого искусства и, вместе с тем, признание за данным художественным способом отображения действительности способности к универсальному, совершенному, невербальному постижению мира. Тогда драма откровенно завидует опере: «Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, вырабо-

¹⁸ Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. С. 19.

¹⁹ Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 385.

²⁰ Сохор А. О задачах исследования музыкального восприятия // Художественное восприятие. Л., 1971. С. 326.

²¹ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 252.

тантные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях»²². Наибольшую ценность в данном высказывании представляет соотнесение музыкальной терминологии и практики с «представлениями и понятиями» актерской психотехники. Но стоит ли завидовать *актеру* оперного театра? Точность пауз, метроном и звуковысотность фиксируют роль, но как подчинить свою индивидуальность, собственные переживания и чувствования этому диктату? Вот еще одна цитата из Станиславского: «К удивлению, текст мешал мне, а не помогал, и я охотно обошелся бы без него или сократил его наполовину. Не только слова роли, но и чужие мысли поэта и указанные им действия стесняли мою свободу, которой я наслаждался во время этюдов дома».²³ Если текст роли, в данном случае поэзия Шекспира, имеющий лишь стихотворный размер, то есть с точки зрения музыкального метронома ритм и тон весьма приблизительный, так ограничивали творческую фантазию Станиславского-актера, можно представить, как деспотичен текст музыкальной партитуры для оперного артиста.

Таким образом, аксиома К. С. Станиславского о необходимости возбуждения бессознательного сознательным путем для актера оперного театра приобретает новое звучание. Сама возможность сознательного соотнесения комплекса сценических задач, встающих на сцене перед певцом-актером, *исполняющем* свою вокальную партию-роль, в которой текст становится музыкальной структурой, обладающей звуковысотностью, темпом, ритмом, динамикой, оказывается идеальной, прекрасной, но абсолютно утопичной. Это всего лишь представления драмы о природе сценического творчества, о своей собственной природе, где осознанная необходимость, например, одномоментно сыграть не одно чувство, но гамму чувств, есть отражение реалий драматического искусства. Ситуация в теории театра, пытающегося найти единую формулу актерского творчества на сцене, очень напоминает остроту сегодняшних проблем во взаимоотношениях между разными культурами, народами, когда за идеальную и правильную модель принимается один опыт, одна философия, один причинно-следственный ряд, сформированный в отличных от остальных участников реалиях и условиях. Поиск подлинных законов сценического творчества певца-актера и является задачей данной книги.

«Вся духовная и физическая природа актера должна быть устремлена на то, что происходит с изображаемым лицом. В минуты „вдохновения“, то есть непроизвольного подъема всех способностей актера, так оно и бывает».²⁴ Предположим, что вдохновение певца-актера рождается и высоким градусом драматического конфликта, выраженного музыкой, и в певческом мастерстве, дающем возможность глубоко чувствовать и живописать свои переживания звуком; в динамике звучания голоса, в изменчивости его тембра, в распетом или вокально-артикулированном слове певцу открывается светотень душевных переживаний, многомерность характера и поступков его персонажа.

Проблема лежит в иной плоскости – не *что*, а *как* происходит, то есть каковы механизмы возникновения единой линии роли в оперном спектакле? Упование на моменты сценического вдохновения, возникающие всегда произвольно, даже если они дарованы музыкой, не дают такой возможности. «Переход „порога сцены“ в момент оркестрового вступления к вокальному эпизоду, у певца-актера, как правило, совпадает с обретением особого самочувствия. В состоянии измененного сознания активизируется невербальная, эмоциональная, интуитивная память; выступая под маской озарения, она самостоятельно обнаруживает неожиданные „ходы“ в решении поставленной перед сознанием задачи, выражаемые в спонтанных сценических „находках“, что свидетельствует о независимой жизни персонажа»²⁵.

²² Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 369.

²³ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 2. С. 13.

²⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 6. С. 236.

²⁵ Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: Автореф. дис... д-ра искусствоведения. С. 16.

Это точное описание ощущений *человека поющего* может быть подтверждено мнениями многих и многих оперных певцов. Но оно ничего не объясняет в моментах «оркестрового вступления», то есть в том времени, когда персонаж на сцене существует, но не поет, когда он публике предъявлен, но лишен «права голоса». Данная проблема может быть решена только через понимание дуалистичности искусства певца-актера, феномена его психотехники и определения структуры роли в опере.

Вопросы актерской техники, весь комплекс взаимоотношений актера и роли встают перед вокалистом, посвятившим свое творчество оперному театру. «Что поддается сознательному управлению? Мышление вытягивает за собой картинки-видения, или, наоборот, последовательность видений возбуждает соответствующее мышление?».²⁶ В анализе данной проблемы теория театра ищет ответ, определяющий природу актерского творчества в драме. Даже если предположить, что этот вопрос будет, наконец, решен, может ли это означать, что данное теоретическое обоснование станет практическим руководством к действию и в опере?

«Для сознательного возбуждения творческого самочувствия необходимо искать пути погружения в воображаемую действительность».²⁷ Теорией и практикой драматического искусства разработана «школа» погружения в глубины актерского воображения. Но для оперного театра воображаемая действительность задается иными средствами – не прозаическим текстом, а музыкальной партитурой спектакля, где слово лишь часть, а фабула либретто – только повод для погружения композитора в создаваемую его воображением новую реальность.

Так называемая *персонификация* музыкальных образов, их визуализация и переход их из мира «чистой музыки» в сценическое пространство происходит через феномен соединения мелодии и поэтического текста. Логично предположить, что такое изменение «предлагаемых обстоятельств» в опере по отношению к драме влечет за собой трансформацию или, по крайней мере, корректировку механизма приведения актерского воображения в состояние, необходимое для сценического творчества.

Здесь происходит еще одно «усложнение» вопроса. Возникает проблема оценки драматургического метода композитора, заключенного в тексте партитуры, и его влияния на взаимоотношения актера и роли в оперном театре. Принимая во внимание практику написания опер, принятую вплоть до середины XIX века, сложно представить, чтобы драматическое осмысление типизированных до схематизма сценических положений персонажа в эстетике барокко было «сверхзадачей» композитора. В таком случае естественно предположить, что и «сверхзадачей» исполнителя в такой опере не может быть конфликт, разрабатываемый, вскрываемый средствами действенного анализа роли или всей пьесы. Из этого следует очевидный вывод: предмет оперы эпохи музыкального барокко – не предмет драмы в ортодоксальном, то есть сегодняшнем ее понимании. Музыка, поэзия и их сценический комментарий, интерпретирующие партитуру в таком спектакле, постигают художественную сущность произведения иными, «не драматическими» средствами.

Но как отражается это положение на певце, нашем современнике, выходящем на сцену в начале XXI века в опере Г.-Ф. Генделя или А. Вивальди? И как изменится, или, точнее, как должна измениться психотехника того же певца-актера, если на завтра ему предстоит воплощать образы, созданные драматургическими гениями В.-А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верди, Д. Шостаковича?

В начале XVII века опера создавалась как идеальная форма драмы. На актера нового вида театрального искусства его создатели возлагали особые надежды по возрождению традиций высоких образцов древнегреческой трагедии. Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди увлекала

²⁶ Грачёва Л. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: теория и практика: Диссертация на соискание степени искусствоведения. С. 110.

²⁷ Грачёва Л. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: теория и практика: Дис...-ра искусствоведения. С. 201.

идея соединения в пропорциях золотого сечения музыки, поэтического и пластического начал, прежде всего, именно в искусстве в певца-актера.

Сегодня, напротив, певец в опере являет собой не пример для восхищения и подражания в мире театра, а вызывает снисходительную улыбку музыкантов-инструменталистов или актеров драмы. Первые удивлены поздним приходом вокалиста в профессию – серьезно пению начинают учиться никак не ранее шестнадцати лет, тогда как скрипач или пианист к этому времени уже сформировавшиеся музыканты. Вторые видят в оперном певце «неумелого лицедея», так как на сцене *человек поющий* нередко похож на актера – он озабочен качеством звука, может странно выглядеть и только костюмом визуально обозначать персонаж, явленный на сцене.

В соотношении задач точного воспроизведения рисунка партии-роли, зафиксированной композитором, и способов сценического существования певца-актера лежат ответы на важнейшие вопросы оперного искусства: что есть психотехника актера оперного театра? Как ее объективная реальность соотносится с театральными системами и практиками К. Станиславского, М. Чехова, В. Мейерхольда, Н. Демидова, Е. Гротовского?

Станиславский говорил об актерских упражнениях как о гаммах и арпеджио. Удивительно, как мы привыкаем смотреть на предмет с какой-то одной стороны. «Переставим слагаемые» этого утверждения. Получится, что сами гаммы и арпеджио для оперного певца должны быть *актерским* упражнением? Во многом так оно и есть.

В процессе вокализации заключен основной тренинг (не только физический, фонационный, но и эмоциональный, психологический) всякого певца. Для певца-актера вокальные упражнения занимают первое место, а все прочие тренинги – актерское мастерство, сценическое движение или танец – становятся дополнительными, сопутствующими. Они интересны ему только сквозь призму вокала и музыки – главных средств его сценического творчества. Все как в современной системе воспитания актера драмы, только зеркально, наоборот.

При этом «певцы в смысле чисто театральной культуры очень отстали от драматических артистов. Дальше постановки голоса, пущенного звучка, верхней, грудной, закрытой, открытой ноты их искусство и представления о нем не идет»²⁸. За истекшие восемьдесят лет, то есть со времени основания Опернодраматической студии К. С. Станиславским мало что изменилось в отечественном оперном театре.

«У певцов, даже очень молодых существует несколько лекал, неких способов и представлений о сценическом поведении в опере. Молодой человек, современный, органично чувствующий себя в городской среде, на улице, в быту, попадая в „волшебный мир кулис“ [речь идет об оперном театре. – прим. В. Б.] становится странным существом. Они не приносят в театр современную энергию, но становятся какими-то монстрами»²⁹.

Актерское мастерство певцы изучают в консерваториях с тем же усердием, с каким студенты драматического факультета поют в актерских вузах: это может быть увлекательно, но вряд ли всерьез пригодится. И если для последних такая точка зрения обоснована практикой драматического театра, то для студентов консерваторий, мечтающих об оперном Олимпе, пренебрежение актерским образованием сегодня вряд ли оправданно.

Владение техникой сценического творчества формирует профессиональные навыки артиста, является главным средством достижения целей его искусства. Это понятие включает сценическое внимание, мышечную свободу, физическое самочувствие, память физического действия, память ощущений, характерность, пробуждение воображения. В статье «Загадки творчества» Михаил Чехов призывает актера владеть своим инструментом и различает в его творчестве «две вещи: „Я“ и „моя роль“. В этом „Я“ слито в хаосе и незнание своего инстру-

²⁸ Станиславский – реформатор оперного искусства. М., 1988. С. 33.

²⁹ Из интервью с Д. Черняковым. 30.06. 2005 // Личный архив В. Богатырёва

мента, могущего быть отдельным от „я“, и незнание „я“ как того, кто бы должен владеть инструментом»³⁰.

Перед оперным певцом стоят те же задачи. Вероятно, певец, достигающий наибольшего воздействия на публику именно в момент певческой фонации, является и в этот момент спектакля более всего не музыкантом, но актером. Размышляя об общности «больших артистов» – в том и в единственном числе из оперных актеров о Ф. Шаляпине, К. Станиславский отмечал: «В творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли *артиста* /курсив В. В.И.»³¹.

К сожалению, эволюция оперного искусства обусловила возникновение лишь классической системы музыкального образования. Проблема постижения механизмов актерского творчества всегда оставалась на периферии внимания данного вида театра, а явление подлинного певца-актера вызывало восхищение, демонстрировало беспредельные возможности искусства оперы – и только. Многие тома посвящены явлению Ф.И. Шаляпина. Досконально исследован его творческий путь, проанализирован вклад в эволюцию эстетики оперы. Но системы воспитания актера в таком театре, сопоставимой с методиками драматического театра, сегодня все еще не существует.

Очевидно, что в определении подлинных законов взаимодействия актера и роли в оперном театре пребывание в ортодоксальных, косных своей самонадеянностью системах не может решить задачу оценки результатов соединения музыки и театра в творчестве певца-актера. Они всегда допускают существование отдельных отличий драматического и музыкального театров, но не способны признать очевидную трансформацию законов драмы музыкой или, напротив, несомненное влияние драмы на стихийную чувственность в оперных жанрах. В этом и заключается проблема создания системы актерского воспитания в опере.

История оперного театра неопровержимо указывает на существование *психотехники актера-певца*. На то, что эта техника имеет как общности, так и различия в своей природе с актерской техникой в других театральные видах. Наличие такой самобытной техники актерского творчества предполагает, что сценическое воплощение партии-роли певцом-актером имеет свои непреложные закономерности. «Был Щепкин. Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле»³². Фёдор Иванович Шаляпин – «законодатель». Но точка зрения великого певца-актера на актерское искусство в опере, плохо коррелируется с Системой, предложенной Константином Сергеевичем Станиславским. И ни одна другая «система», разработанная драмой исчерпывающе и полно не становится альфой и омегой для актера музыкального театра. Почему так?

В первой четверти XXI столетия эстетика современного нам оперного театра радикально, революционно трансформирована. На этот раз не композитор-драматург, не дирижер, а именно режиссер, пришедший в оперу из драмы, ищет возможность соответствия оперного искусства общему театральному контексту нашего времени. Оперному театру посвящены значительные научные труды. Но вопрос, в какой степени трансформация оперного искусства по образу и подобию драматического театра первой четверти XXI столетия затрагивает принципы сценического творчества певца-актера, не только не выяснен, но, кажется, и не поставлен.

История эволюции жанров в оперном искусстве простирается от подражаний древнегреческой трагедии, средневекового мадригала и *commedia dell'arte* до романтической, народной драмы или реалистического театра. В этом бесконечном многообразии моделей оперы факт симбиоза искусств изучен театроведением; феномен рождения музыкальной драматургии в

³⁰ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 81.

³¹ Шаляпин Ф. Литературное наследие: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 145.

³² Станиславский – реформатор оперного искусства. С. 19.

процессе синтеза музыки и драматической поэзии исследовался музыковедением. Но предпринятая создателями оперного искусства попытка возвращения к синкретическому идеалу древнегреческого театра в фигуре певца-актера, все еще не отнесена историками и практиками театра к безусловным достижениям оперы. Сам же феномен взаимодействия певца-актера с текстом партии-роли в исторической ретроспективе, природа психотехники певца-актера в оперном театре никогда прежде в рамках искусствоведения комплексно не рассматривались.

Глава I

Музыка и драма

И так же как скульптура, соприкасаясь с живописью, в сущности своей – совершенно другой природы, так и опера с драмой: соприкасаются, но в актерской сущности совершенно различны.
Демидов Н. В.

Когда мы сталкиваемся с рассуждениями об опере, как о чем-то случайно возникшем, искусственно созданном, то основанием для подобных суждений служат два факта. Первый лежит в плоскости театра: это условность данного вида, получившего при своем рождении имя *dramma per musica*, то есть *драма на музыке*. Привычный для нас перевод с итальянского языка на русский слишком однозначен – *per* у итальянцев может означать *для, вместо, через*; то есть может быть и *драма для музыки, и драма вместо музыки, драма через музыку*.

Не стремясь отдать предпочтение той или иной видообразующей стороне феномена оперного театра вольным переводом, обратим внимание лишь на априорно существующую искусственность сценического языка в опере. Для театра «не музыкального» она чрезмерна, в такой драме люди на сцене поют, а не

говорят. Противопоставляя правдивость современного нам драматического театра музыкальной стихии оперного искусства, такая критика совершенно упускает из виду тот факт, что подражание, а не буквальное отображение жизни, лежит в основании всякого театра. В любом виде театра бытовая естественность и обусловленная эстетикой своего времени естественность театральная не тождественны. «Театральная правда всегда абсолютна в ощущениях и относительна в исполнении».³³

Очевидно, что всякий театр может поставить своей задачей максимально точное отображение реальной жизни. Но его язык, подражающий реальному действию художественными средствами – словом, музыкой, танцем, трансформирует идею такого буквального отображения. Язык театрального действия будет всегда играть роль материи, воплощающей, но и трансформирующей первоначальную идею.

Сама необходимость создания еще одного мира, тождественного реальности бытия, в принципе абсурдна. Феномен театра и сформировался как уход от реального или, по меньшей мере, из необходимости создания иных пространств и измерений. Единство пространства и времени в нем разделены рампой на два мира, противопоставлены один другому. Публика может жаждать развлечений, представляемых ей на обозрение, или уподоблять сценическое действие сакральному служению, а сцену отождествлять с алтарем, на котором воздаются духовные жертвы. Разделение мира на сцену и зрительный зал, то есть на театр и весь остальной мир, или на актера и зрителя, формирует род данного искусства.

Размежевание феномена театра, изначально синкретичного и неделимого, – факт исторически объективный. Так же очевидно, что в эволюционировании видов театра принимали участие многие искусства, своим развитием обусловившие выделение частей из целого. Этот процесс определил структуру, форму и язык драматического, оперного, балетного, кукольного театров. Оттого и логично предположить, что одному сценическому феномену ближе и важнее литература, а другим – живопись или, например, скульптура. При этом если речь идет не об искусствах, а о литературе, такая дифференциация может быть продолжена. Например, одному театральному языку более соответствует проза, а другому – поэзия.

³³ Комиссаржевский Ф. Я и театр. М., 1999. С. 185.

Подходя к анализу феномена оперного искусства, мы можем лишь обозначить данное явление и оговорить заранее факт взаимопроникновения видов, которые, в поисках возможностей собственного эволюционирования и как бы вспоминая прежнее единство, обращаются к опыту друг друга.

История возникновения нового вида театра

Исходя из этимологии греческого слова *poieo* – *делаю, творю* всякое театральное искусство поэтично. Именно из «Поэтики» Аристотеля и возникает эстетика и теория европейского искусства. Но для оперы, при рождении попытавшейся вернуться к синкретическим идеалам греческого театра, понятие поэтической метафоры приобретает особый смысл и значение.

Язык оперы, рожденный в единении музыки, пения и театра, для людей, лишенных радостей слухового восприятия мира, малопонятен и, как следствие, непригоден к художественному познанию мира. Теоретики и практики театра не музыкального сегодня смотрят, а не слушают оперу и судят ее строго своим собственным законом.

Очень часто оперу не любят и музыканты, что удивительно лишь на первый взгляд, – они не принимают данный вид театра столь же яростно, как и люди, далекие от традиций классической музыки. Причина неприятия последних имеет свою природу. Для музыканта факт подчинения совершенного, невербального познания мира средствами музыки, сама необходимость ее визуального выражения, представляющая элемент иного искусства в явлении *dramma per musica*, может противоречить основам музыкального мышления, пониманию истинного предназначения его искусства.

Если же музыканта и захватывает оперная партитура, например, творчество Вагнера, то сам принцип иллюстрации музыки движениями актеров, чего непременно требует композитор в теории, приложенной к его *музыкальной драме* [здесь этот термин обозначает не оперу вообще, а принятое в музыковедении определение опер композитора-реформатора. – прим. В. Б.], выводит многомерность сферы музыкального мышления, его художественный метод отражения реальности в ограниченность трех пространственных измерений. Более того, ни эстетика современной драмы, стремительно завоевывающая сегодня оперу, ни тем более бутафория и декорации традиционных постановок в эстетике так называемой повествовательной режиссуры не смогут удовлетворить тех, кто понимает и любит не оперный театр, а сокровища партитур вагнеровского «Кольца».

Таким образом, поклонники музыкальной стихии в опере критикуют ее сценическое воплощение, а сторонники «чистой», инструментальной музыки, не использующей ни вербальную выразительность, ни зрелищность театрального действия, считают само возникновение оперы ошибкой в эволюции европейской музыкальной культуры.

Такой взгляд на этот вид театра, разумеется, тоже требует «научного обоснования». В ход идут аргументы, описывающие возникновение оперы как некую случайность: музыка Средневековья своим основанием имеет григорианский хорал и полифонию, а подражание древнегреческой трагедии в понимании «Флорентийской камераты» с ее *stile rappresentativo* [с *ит.*: речитативный стиль – прим. В. Б.] якобы нарушило естественный путь развития музыкальной культуры Европы. Такое объяснение не может быть верным.

Очевидно, что идеи Перри и Каччини в своем сценическом воплощении могли выражать лишь мироощущение и театральную эстетику своего времени. Идеалом, руководившим создателями оперы, равно как и художественной целью в творчестве их последователей, был именно древнегреческий театр (совсем не музыка), объединявший, в представлении человека Нового Времени, достижения многих искусств. Не только театр, но и философия, изящные искусства стремились приблизиться и подражали греческим образцам в этот период европейской истории.

Ставя под сомнение закономерность возникновения нового вида театра во Флоренции на рубеже XVI–XVII веков, музыканты лукавят. Даже схематичное рассмотрение феномена рождения оперы в общекультурном его контексте показывает, что появление *dramma per musica* явилось логическим итогом развития всей культуры Средневековья. Детальное обоснование этого факта выходит за рамки данного исследования. Нас будет интересовать соединение театра и музыки, влияние данного явления на принципы взаимоотношений актера и роли в искусстве оперы, а точнее, законы театра и законы музыки, вошедшие в непосредственное взаимодействие в феномене певца-актера.

Вместе с тем краткое рассмотрение процессов, формировавших театральную культуру XVII века, свидетельствует о глубинном родстве эстетики гуманистической драмы и *dramma per musica*. В связи с этим мы можем предположить, что и творчество актера (для нас это главный аспект) в данных видах сценического искусства изначально не имело тех принципиальных различий, на которые так часто ссылаются современная теория и практика театра.

Тенденции итальянского Возрождения нашли свое воплощение в театре прежде и раньше всего не в операх Монтеверди, а в гуманистической драме. Этот жанр возник задолго до оперы, опередил ее почти на столетие и успешно развивался на протяжении первой половины XVI века.

Начиная с «Подмененных» Ариосто (1509) драматурги следуют идеям «Поэтики» Аристотеля и подражают творчеству Сенеки. И во Франции, и в Испании, и в Англии новый этап в развитии драматического театра XVI столетия начинается с попыток соответствия классическим образцам. Правда, уже в пятидесятых годах XVII века классические сюжеты начинают вытесняться готическими и романтическими – это «Ромильда» Чезаре (1551) или «Ирена» Винченцо Джустини (1579). Таким образом, новое возвращение «Флорентийской камераты» к классическому канону явилось, скорее, продолжением уже сложившейся театральной традиции в ее новом качестве, нежели чем-то абсолютно новаторским и неожиданным.

Подражая древнегреческой трагедии, драматурги писали произведения в расчете на декламационное мастерство актера. Очевидно, что такая манера сценической речи требовала от исполнителя использования широкого диапазона голоса, а сюжетные положения трагедии предполагали статуарное величие и размеренность жеста. Вне всякого сомнения, в эстетике драмы в этот период можно увидеть прообраз будущей *opera seria*.

Интересно и то, что другая ветвь итальянского театра, комедия *dell'arte*, оказавшая в дальнейшем решающее влияние на рождение жанра *opera buffa*, объединяла иные возможности средневекового актера: «Актер народного театра эпохи Возрождения должен был обладать и вокальными и хореографическими данными, ибо пение и танцы составляли почти обязательную часть спектакля»³⁴.

Очевидно, что лицедеи на рубеже XVI–XVII вв. были, как бы мы сегодня сказали, универсальными актерами и что феномен театра в этот период своей истории сочетал как новые тенденции, так и подражание идеалам Высокой Древности. Тогда почему мы говорим о рождении оперы, как о реформе «Круга Барди», и почему «во Флоренции были убеждены в том, что, создав художественное произведение нового жанра, удалось заложить не только основы новой музыкальной формы, но и вообще, значительно более совершенной разновидности драмы»³⁵.

Вероятно, *революционность феномена *dramma per musica* для своего времени заключена не столько в попытке организации декламации актера средствами музыки. Музыканты предположили, что сама сценическая роль актера может быть зафиксирована музыкальными средствами, а, следовательно, что драма как таковая может быть выражена музыкой.*

³⁴ Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966. С. 212.

³⁵ Аберг Г. В. – А. Моцарт: В 4 т. М., 1987. Т. 1. С. 235.

Логично в связи с этим предположить, что дальнейшее размежевание эстетики оперы и эстетики драмы обусловлено развитием музыкального начала в драме флорентийского образца, что именно в музыке и заключена структурная разность роли в драме и в опере, являющаяся первопричиной всех принципиальных отличий сценического существования в этих видах театра для актера.

Сам же принцип неделимости искусств в фигуре певца-актера не менее революционный для своего времени остается и по сегодняшний день цельным, раз и навсегда найденным европейским театром. Ведь до создания оперы, в «мадригальной комедии» Веки (около 1600 года), «каждое действующее лицо было представлено четырьмя, пятью, шестью голосами. <... > Никакого видимого действия. Перед каждой «сценой» актер сообщал место и содержание действия, и имена персонажей»³⁶. В опере флорентийского образца впервые певец олицетворяет свой персонаж и может отождествлять себя с ним. Он «говорит» его голосом, живет его чувствами, отождествляет себя со своим персонажем.

Итак, Флоренции Каччини предлагает «создать такой вид пения, где можно было бы словно говорить под музыку»³⁷ от «первого лица». Как уже отмечалось, этот музыкальный стиль получает название *stile rappresentativo*.

Очевидно, что мелодекламация – это принципиальное усложнение структуры роли. К законам декламации в классической трагедии, довольно строгим и определенным, добавляется мелодия. Здесь и возникает взаимодействие музыки и драмы внутри феномена роли актера оперного театра.

Музыковедением неоднократно отмечено, что ни в момент рождения, ни в процессе эволюции оперного театра этот вид сценического искусства к древнегреческой музыке не приближался, а создал нечто самобытное и независимое. Взаимодействие искусств в условиях спектакля неоднократно волновало творческие умы создателей оперы: соединение мелодики речи и музыки во французской лирической трагедии, единство музыкальных образов и сценического жеста в эстетике Вагнера, создание «речи, творимой словом» Мусоргским. Музыкальным знанием детально и всесторонне изучено взаимодействие музыкального и поэтического текстов в партитуре спектакля, разность эстетических доктрин национальных композиторских школ и влияние, оказываемое общекультурным контекстом эпохи на ее структуру.

Удивительно другое: искусствоведением по сию пору не обнаружено или, если быть более точным, не поставлено во главу угла несомненное достижение оперного искусства в его стремлении к древнегреческому идеалу, – речь идет именно об актере в оперном театре. Средства художественной выразительности в опере – вокальный голос-инструмент и звучащее слово, пластика человеческого тела, все выразительные возможности актера соединены в певце неразрывно. *Актер оперного театра воплощает во времени и в пространстве идею театрального синкретизма и сам его феномен.*

Это то, что и сегодня коренным образом отличает оперный театр от других видов сценических искусств. Пусть развитие музыки и раздробило изначально совершенное единство партии-роли (ведь в нарушении норм *stile rappresentativo* из речитатива совсем скоро возникает мелодия и правила музыкальной драматургии), – изначально следование идее синкретического единства присуще опере в этом ракурсе и сегодня.

Законы композиции, само внутреннее устройство музыки способны сделать ее содержательной, действенной, драматической и сценически убедительной, что служит до некоторой степени утешением приверженцам первенства музыки над драмой в оперном искусстве. Но эти «преимущества» могут быть обнаружены и в истоках европейской театральной традиции.

³⁶ Роллан Р. Опера в XVIII веке в Италии, Германии, Англии. М., 1931. С. 24.

³⁷ Sacchini G. Nuove Musiche. Milano, 1932. S. 12 (*пер. с ит.* – В.Б.).

Задаваясь вопросом почему герой поет в театре Эсхила, театроведение отмечает: «Первый ответ – самый простой и несомненный. Потому поет, что древнегреческая трагедия только-только вышла из дионисийских действий, где пение обязательно участвовало в нерасчлененной, синкретической стихии древнего искусства. Разговаривать на сцене еще не пришла пора. Да и возможен ли разговор в огромнейшем амфитеатре...»³⁸

³⁸ Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 9.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.