

ДВИЖЕНИЕ ДУШИ

Взаимодействие внутренних и внешних форм движения-действия в оперном исполнительстве

То, что внешние формы движения и действия суть порождение внутренних форм – образов движения и действия, в очередной раз вызывает к необходимости воспитания внутренней природы артиста. Прежнюю актуальность в данном контексте обретает давняя проблема «безобразья», содержательности таких внутренних форм движения и действия как мышление и переживание, которые сказываются на смысловой полноте интонации и информативности жеста. Только «живое движение значений и смыслов» (Шпет) как внутренняя форма внешних форм сценического действия, включая действие через вокально-поэтическую речь, обеспечивает интерпретационную свободу в самовыражении певца-актера.

Со времени зарождения театра средоточием его сути был актант – жрец-действователь. Действенная природа – главный признак актера драматического театра. По условиям жанра, ей повинуются и оперный исполнитель. Великий трагический актер М. Дальский, призывая своего юного ученика Ф. Шаляпина придать оперным ролям театральность, подразумевал высвобождение в них игрового начала, которое выражалось бы не только во внешнем, но и во внутреннем действии. Эта традиция, унаследованная от выдающихся актеров провинциального театра и преосуществленная Шаляпиным в опере, получила развитие в драматической школе К. Станиславского. «Станиславский утверждал, что всякое живое существо д е й с т в у е т («ориентируется») исходя из своих связей и отношений с окружающей средой, и что этот органический закон природы и есть та основа, на которой необходимо строить и с ц е н и ч е с к о е д е й с т в и е. (...) Органические действия актера на сцене необходимы и для глубокого раскрытия и выявления характера действующего лица», – зафиксировал в книге о своем учителе Н. Горчаков.¹ Под органическим действием подразумевался весь сложный комплекс природы человека: его психика, физика, темперамент, воля, чувство. Работа над действием продолжалась К.С. Станиславским и в оперной практике, привлекала интерес ряда его последователей. В частности, В. Фельзенштейн считал действие универсальным законом и драматического и музыкального театра, выражая мнение, что только соблюдение его может придать постановке оперы театральную действенность.²

Обобщив опыт мирового театра, П. Пави сосредоточил внимание на двух концепциях действия персонажа; согласно экзистенциальной концепции действие первично, посредством его

¹ Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. М.: ВТО, 1958. С. 22

² Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М., 1984. С. 102

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 в том случае, если в произведениях основу либретто предоставляют шедевры мировой поэзии и драмы с глубокой психологической проработкой характеров и их адекватном воспроизведении в музыкальном материале.

Принцип, заповеданный русскому оперному театру, руководил искусством МХАТ; Вл.И. Немирович-Данченко выразил его в формуле «Максимум внутреннего при минимуме внешнего»¹, настаивая на том, чтобы в погоне за выразительностью внешнего действия актеры не теряли полноты и глубины психологической правды переживания. Режиссер требовал от актеров действия лишь тогда, когда убеждался в верном направлении возникших в них персонажных мыслей и желаний.

Действия, движения заранее обычно не планируются в реальной жизни; но сценическая жизнь предполагает в исполнителе обдуманые реакции – видимые движения и действия от лица персонажа, осуществляемые с целью раскрыть сознательное ли, бессознательно ли утаиваемое движение мысли или переживание, состояние, намерение героя, то есть действие невидимое.

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 согласно музыкальному материалу лаконичную действенную линию и проследить, где следует передать движущую силу действия его персонажа другому, где – принять ее от партнера, в какие моменты замысел композитора диктует преобразование этого динамического элемента из внешних пластических во внутренние формы мыслей, чувств и состояний. Как сказал В. Фельзенштейн, касаясь вопросов методологии музыкального театра, певец-актер «понимает, что он – и когда поет, и когда не поет – действует во время всего своего нахождения на сцене».²

Мысль о том, что все видимое должно представлять музыку, а все слышимое – действие, приветствовал певец-актер А. 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 технические обозначения.³ Иными словами, исполнителю предлагается слышать все видимое и

¹ Виленкин В. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером. – М.: Искусство 1965 С. 38

² Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М., 1984 С. 102

³ Иванов А. О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968. С. 96

видеть все слышимое действие в своем воображении. Это психологическое явление можно назвать внутренним образом действия, предваряющим его физическое воплощение.

«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; он оперирует понятием «образ как динамический процесс», заключающим суть теории искусства С. Эйзенштейна. Такой образ, считал режиссер, выступает в качестве программы, мотивирующей активизацию переживания и видения зрителя.¹ Подобное программирование образа действия, переживаемого и буквально видимого на внутреннем экране за доли мгновения до приказа его физического воспроизведения, присуще и актеру музыкальной драмы.

Сценическое движение в основном является проекцией обдуманно подготовленной внутренней формы, и ее рождение контролируется исполнителем со всей тщательностью. Ведь каждое движение, действие совершается в смысловом согласии с обстоятельствами, предлагаемыми исполнителю, который мыслит, чувствует и двигается в характере персонажа. 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».² Исполнитель, создавая образ действия, предвидит его воплощение, соотносит собственные возможности с предстоящим сценическим действием, внутренне проигрывает действие, осознавая его цель, оценивая результат.

При этом случается, что некоторые внешние проявления персонажной жизни происходят независимо от желаний и намерений исполнителя, как бы помимо его воли, но это лишь показывает глубину погружения в персонажное сознание и свидетельствует о причастности бессознательного к сотворению внутренних и внешних форм движения.

Внутренний образ действия персонажа возникает в исполнительском сознании под доминирующим влиянием музыки, непрерывный ток которой сообщает каждому мгновению персонажного бытия все новые образные действенные импульсы, принуждая исполнителя безоглядно жить жизнью героя. Образ должен принести слушателю-зрителю полноту переживаний, образных представлений, ощущений, следовательно, он должен быть этим нагружен. Поскольку в музыке заключено многообразие психической жизни персонажа,

¹ Цунский И.В. О природе понимания театрального текста. Автореферат. – М., 1995.

² Симонов Р. Рубен Симонов. Творческое наследие. – М.: ВТО 1981. С. 31

исполнитель в процессе перевоплощения присваивает это богатство, и внутренний образ действия, движения психологизируется.

Эффективным приемом возбуждения импульса грядущего действия, выраженного в движении, для исполнителя является «внутренняя картина» (А. Запорожец), психическая природа которой соотносится с образом действия. Во внутреннюю картину входит образ ситуации, в которой выполняется (строится) действие и образ требуемого действия. Следует добавить, что образу, действующему изнутри сознания и доступному внутреннему созерцанию, свойственна динамика, он регулируется желанием и воображением исполнителя в интересах наилучшего приспособления к текущему событийному мгновению на сцене.

Исполнитель формирует в сфере персонажного Я внутренний план деятельности, актуальный для персонажа и соотносимый с музыкальной задачей сценического движения. 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. Напротив, его намерение отражать во внешней форме 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, что готовность вступить в вокальную партию вызывает у певца предварительное микродвижение связок, - такой эффект, отмеченный у Ф.И. Шаляпина, называется предзвучием. Шаляпин имел привычку делать зарисовки панорамного видения – набрасывал автопортреты, словно наблюдая за самим собой с разных точек окружающего пространства. Так он развивал чувство внутренней формы. 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...».¹ Это, называемое Таириным «кинетическое чувство», сравнивал с внутренним зеркалом, в котором актер может видеть и контролировать форму движения; в эстетике Мейерхольда подобным актерским приемом взгляда на себя со стороны с целью представить картину движения внутри было «зеркаление».

Когда движение становится сценическим искусством? Этот вопрос на сцене решали Вс. Мейерхольд, А. Таиров, в театральной эстетике – В.Н. Всеволодский-Гернгросс. Г. Шпет, наблюдавший искусство Камерного театра, в частности – А. Коонен, сделал вывод: «...мы имеем дело с движением живым, целесообразным и намеренным. (...) живую способностью вызывать

¹ Таиров А.Я. Записки режиссера: Статьи, беседы, речи, письма. – М., 1970 С. 283

переживание *качественно* своеобразное, непосредственно нами сознаваемое как цельное эстетическое переживание».¹ Выявление этой напряженности выражается в экспрессии и оформляется в разного рода движении 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.

А. Запорожец, в молодости актер театра Леся Курбаса, наблюдал рождение новой концепции актерской выразительности, опиравшейся на принадлежавшую режиссеру глубокую по психологическому содержанию идею «претворенного руху» («претворенного движения»). «Курбас предлагал актеру прежде всего сосредоточиться на своей роли и спектакле в целом, вчувствоваться во внутренний мир изображаемого 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».²

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 осуществления внутренней формы движения во внешнюю, моторно-симпатическую, исполнителю неумолимо заданы темп и ритм, мелодика, фразировка, дыхание. В. Фельзенштейн обращал внимание деятелей театра на то, что 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 согласованное с партитурой и не следующее из нее, является неверным.³

Если в оперном сценическом искусстве приоритет отдается музыке, наряду со словом составляющей содержание внутренней формы, то внешняя сценическая, чувственная форма выступает ее символом, знаком характера, конфликта, отношения, состояния, переживания. Чем отчетливее знак, тем точнее угадывается сквозь него внутренняя форма экспрессии, поясняет Г. Шпет, указывая на принципиальную символичность всякого искусства, в том числе –

¹ Зинченко В. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000 С. 38

² Зинченко В. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000 С. 40

³ Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М., 1984 С. 23

театрального: «Внешне оформленная экспрессия воспринимается не только как самодовлеющее бытие или явление, но также как знак внутреннего движения, в себе осмысленного своим смыслом предопределяющего внешнюю игру феноменов».¹

Данью многолетней работе Е.Я. Рацера в оперной студии Московской консерватории является его концепция действенности с позиций режиссерски мыслящего дирижера, в которой аккумулирован полувековой опыт музыканта, неустанно познававшего театральную природу оперы. «...внутренний потенциал, заряд действенности, заложенный композитором в его музыке (а музыка настоящей, хорошей оперы всегда в существе своем действенна), и есть та «зона творческой совместимости», которая может обеспечить слияние воедино творческих усилий постановщиков. Но для этого оба они должны уметь думать на языке действия. «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 исполнении, в звуках; режиссер – умением «услышать» в музыке действие, задуманное композитором и осуществить его («о-существовать» – сделать реально существующим) в зрительных образах. Не выдумать, не взять из текста либретто или еще из каких-либо дополнительных источников, а именно услышать в музыке композитора».² Так заключенный композитором в музыке образ движения создает действенную линию персонажа, и исполнителю следует сосредоточить внимание на знаках, оставленных для него в тексте автором.

Внутренняя форма действия стремится к осуществлению во внешней форме движения, управляет ею, - закон справедлив и для мгновения персонажного существования и для жизни всего спектакля. По выражению Пави, на театральной сцене представлено то, что смутно происходит на внутренней сцене художников;³ аналогично на оперной сцене осуществляются музыкальные образы, овладевшие внутренним слухом композитора и претворенные в чувственные и зримые внутренние формы. Механизм преодоления границы неведом, но действие его сродни разрешению напряжения в музыке, потока мысли в поток речи, в дирижерский жест: динамика внутреннего действия перерождается в динамику плоти. Исходя из того, что внутренней форме присуща текучесть, предполагается, что переход «от духа к форме» осуществляет механизм замещения:

¹ Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988 С. 49

² Рацер Е.Я. Сб: Беседы о педагогике и исполнительстве. Вып. 2. – Московская государственная консерватория, 1994 С. 45

³ Пави В. Словарь театра./ К. Разлогов. – М.: Прогресс, 1993 С. 403

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. Вл.И. Немирович-Данченко упреждал от внутреннего бездействия, неизменно заставляющего артиста прибегать к штампу, 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 хочется чем-нибудь прикрыть; улыбка-занавеска, улыбка-маска, мешающая рождению настоящего чувства у актера».¹

Современная психология говорит о взаимовлиянии и взаимообратимости внутренней и внешней форм, о том, что 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. В связи с этим в процессе воспитания исполнителя чрезвычайно эффективным для построения внутренних форм будущих сценических действий и движений является создание в психическом пространстве так называемых следов вербальной инструкции. Обратимся к феномену внутренней словесной формы музыкального образа.

О действенности слова на театре впервые заговорил Г.Г. Шпет, в эстетическом ключе исследуя возможности актера как материала и инструмента творчества: «“Движения”, включая сюда и произносимые актером слова, которые мы видим на сцене и которые называем д е й с т в и е м, и суть не что иное, как чувственно-данные моторно-симпатические формы актерской экспрессивности», – заключил он.² Убеждение, что в театре исключительно все содержание процесса творчества должно исходить из слова и в конечном итоге воплощаться в слове, в кристальной формуле воплотил Немирович-Данченко: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических и пластических».³ Станиславский испытал идею действенности слова в теоретической и практической театральной жизни: «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.⁴ Это и называл

¹ Пави В. Словарь театра./ К. Разлогов. – М.: Прогресс, 1993 С. 81

² Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988 С. 47

³ Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952 С. 213

⁴ Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. М.: ВТО, 1958

Станиславский действенным мышлением рассматривая словесное действие как предшествующее мыслительному и последующее.

Предметное содержание, выраженное в слове, формирует и живописное, и музыкальное полотно, выступая в виде программы; вокальная музыка получает внутреннюю форму в виде поэтического слова, несущего концепцию, смысл, эмоциональное зерно. Но для воскрешения произведения – приведения в движение давно замерших сил, его сотворивших, необходимо адекватное движение психических сил в исполнителе, которые осуществляют в музыкально-поэтическом произведении процесс персонажного проживания-переживания. Для возбуждения и корреляции образного мышления согласно композиторскому замыслу необходимо вскрыть, угадать покоящееся в глубине произведения авторское, скрытое слово, предшествовавшее сотворению поэтической и музыкальной форм и донести его до сознания певца. Наиболее успешно внутренний образ действия создается посредством метафорической речи, которая, как установлено, беспрепятственно воспринимается сознанием и возбуждает ассоциативные связи. Вызванное посредством наставнической речи душевное движение, переживание претворяется исполнителем во внешнюю форму действия-высказывания посредством слова и пения, вынося всю образную насыщенность внутренней формы, созданной деятельностью психики. Пение как внешняя форма действия предполагает и скрытый смысл, озаряющий внутреннюю форму действия – персонажного переживания, ради объективации которого во внешней форме осуществляется исполнительский акт.

Оперное 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 в объективных сценических формах. Внутренней формой действия можно считать процесс трансформации сознания, эволюцию личности персонажа, что сценически выражается через поступок как отражение характера, драматическую и вокальную речь, оркестровый комментарий, систему лейтмотивов, тематическое переразвитие, эмоциональное переживание. То, что в эмоциональном переживании присутствует действие, обусловлено природными механизмами работы психики. Постоянный музыкальный ток заставляет эмоциональную сферу певца-актера постоянно реагировать, и это очевидно на сцене так же, как пустой взгляд исполнителя, переживающего оркестровую интерлюдия. Переживание как внутреннее действие от лица персонажа, как эмоциональный, мыслительный, чувственный процесс необычайно важно в исполнителе, оно способствует сохранению персонажного самочувствия в протяжении всего музыкального акта и даже антракта, если эмоциональность музыкального материала глубоко захватывает артиста.

Очевидно, что работы 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 феномен в формуле «движение души», у М. Чехова родился «психологический жест», Вл.И. Немирович-Данченко использовал образ «эмоциональное зерно», К.С. Станиславский ввел несколько понятий, в том числе и «внутреннее тепло», которым эмоционально насыщается внешний прием выразительности.

Изучая возможности психофизической природы артиста, Шаляпин остановил внимание на понятии образа как «одухотворенного ощущения». Со временем пришло к артисту понимание выражения художника М.В. Нестерова, с которым он подружился и сотрудничал в Мамонтовском театре, что живой дух творит форму и стиль. У певца сложилась следующая концепция, унаследованная лучшими певцами-актерами: в образе движения заложено стремление стать действительностью, образ движения становится причиной настоящего движения, движение 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 заключается зародыш искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Виленкин В. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером. – М.: Искусство 1965
2. Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. М.: ВТО, 1958
3. Зинченко В. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000
4. Иванов А. О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968
5. Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952
6. Пави В. Словарь театра./ К. Разлогов. – М.: Прогресс, 1993
7. Рацер Е.Я. Сб: Беседы о педагогике и исполнительстве. Вып. 2. – Московская государственная консерватория, 1994
8. Симонов Р. Рубен Симонов. Творческое наследие. – М.: ВТО 1981
9. Таиров А.Я. Записки режиссера: Статьи, беседы, речи, письма. – М., 1970
10. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. – М., 1984
11. Цунский И.В. О природе понимания театрального текста. Автореферат. – М., 1995
12. Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988