

## 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 философ 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 ежемгновенно и неповторимо разнообразится поступающими из внешнего мира и внутреннего – психической сферы – информационными паттернами, которые вызывают рефлексии исполнителя, обретающие внешнее выражение, среди прочих средств коммуникации, в певческой **интонации**. Критик Ю. Беляев писал о Ф. Шаляпине, что постоянно его творчество находится в прямой зависимости от происходящих на сцене, в партере, в оркестре и даже в публике движений жизни, которые подсказывают ему новые и новые детали и штрихи исполнения и обогащают ассоциативные связи. Такая особенность исполнительства предполагает импрессионистическое начало в исполнительском почерке<sup>2</sup>.

Творящее сознание исполнителя представляется как живой, постоянно пересоздающий себя особый **текст**, бесконечно меняющееся содержание которого объективируется в интонации, бесконечно 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 бесконечно изменять интонацию и придавать звуку различную окраску. Это достигается не физическим путем с помощью средств голосового аппарата, а только психологическими средствами<sup>3</sup>. Творящее текст-сознание выступает единственной реальностью – действительностью мыслей и переживаний, из которой только и может исходить персонажное, свидетельствующее о психологическом перевоплощении артиста – **экзистенциальное** мышление. В этом феномене проявляется экзистенциальная природа сценического исполнительского искусства, особенно вокального, главным средством выразительности которого является рождаемая «здесь и сейчас» и живущая лишь мгновение интонация-эфемерида.

Текст-сознание персонажа, обнаруживающий себя в вокальной интонации, обретает статус произведения искусства. Исполнитель же выступает главным фактором – модулятором

---

<sup>1</sup> *Степун Ф.А.* Природа актерской души // Сб: Из истории советской науки о театре. 20-е годы / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988. – с. 73

<sup>2</sup> Цит. по: *Налчаджян А.А.* Личность, психическая адаптация и творчество. – Ереван: Луис, 1980. – с. 207—208

<sup>3</sup> *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. – М., 1984. – с. 81

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. – Сегодня ты меньше, скажем так, одухотворен, меньше наполнен образом по тем или иным причинам: домашним или физическим, и так далее. Все взаимосвязано. Какие-то маленькие нити, какие-то капилляры связывают твою жизнь и твое воображение с образом, в рамках которого ты сегодня действуешь. Эти рамки строго указаны композитором. Искать что-то новое? Я в этом чувствую некоторую искусственность. Все должно быть гармонично связано с нутром человеческим, с нутром артиста, с глубиной его чувств...»<sup>1</sup>.

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 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, а музыкальной формы – как многослойного интонационного процесса<sup>2</sup>.

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 преимущественно мироощущение человеческого Я.

В ряду выразительных средств оперного искусства именно интонации доступны тончайшие, неисчислимы и неповторимы нюансы, потому что интонация неотъемлема от мгновенных впечатлений, внедряющихся в поток персонажного сознания и фильтрующих его. Она – живая. Самое глубокое погружение в образ – перевоплощение на уровне интонации, которой оперирует виртуальное сознание персонажа. В интонации заключается душа слова, оттенок мысли, мера чувства.

---

<sup>1</sup> *Коткина И.А.* Атлантов в Большом театре: Судьба певца и движение оперного стиля. – М.: Аграф; Большой театр, 2002. – с. 99

<sup>2</sup> *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963, 1971

Незапечатленность вокальной интонации обусловлена ее природой – выразить живое и неповторимое впечатление каждого текущего мгновения. Она служит инструментом рефлексии 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 среды и психической внутренней жизни, включая партнерские отношения. Интонация несет и чувственно окрашенное, невербально выражаемое мышление персонажа, возникающее как эмоционально-волевая реакция композитора, а затем – исполнителя на персонаж. К тому же, 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. Аспекты персонажного сознания и модальность вокальной интонации в контексте вероятностной избирательности смыслов**

Опираясь на теорию «Спонтанности сознания» В. Налимова, личность человека предстает носителем смыслов, и каждая индивидуальность – это неповторимая **система смыслов**. Наряду с этим 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 к персонажу как полноценной 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 артиста. Примером может служить отношение М.П. Максаковой к персонажам с позиций ее героини Любаши в опере Н.А. Римского-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

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей МГПИ им. Ленина, 1989. – с. 166-167

же, звучит тоскливая безнадежность»<sup>1</sup>. Здесь функцией, задавшей избирательность в поле личностных смыслов персонажа, выступила исполнительская концепция образа Любаши.

Вокальная интонация есть особенного рода **высказывание** особым языком искусства, которым персонаж выражает определенное отношение к сочиненному композитором и драматургом миру, и для нее действительны 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, согласно П. Пави, «утверждение, вопрос, отрицание, сомнение, наклонения возможности, долженствования, вероятности и прочая». Это 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 бытийности.

Персонаж как носитель модальности «изнутри» текста высвечивает организующие его личность смыслы и тем интерпретирует текст. Обличенный им тот или иной смысл становится содержанием характеризующей его интонации. И.П. Богачева 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 нежность чувству, или наоборот, зазвучать более концентрированно, придать страстность. 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>4</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» было проведено занятие, посвященное выявлению функции смысла по отношению к интонации. Студентам был предложен текст шекспировского Сонета (№ 74), сопровождавшийся заданием: от лица персонажа выделить в каждой фразе ключевое слово и обозначить акцентные привилегии

---

<sup>1</sup> Мария Петровна Максакова: Вспоминания. Статьи / Е. Грошева. – М.: Советский 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 / К. Разлогов – М.: Прогресс, 1991. – с. 88, 311

<sup>4</sup> Беседа с И.П. Богачевой 15 апреля 2006 г.

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, соответствующая 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, вопрошает 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»:

*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. Царевой<sup>4</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:

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и его герой. – СПб.: Азбука, 2000. – с. 94

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 77.

Цит. по: Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36. М.: МГК, 2002. – с. 49

<sup>3</sup> Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление, с. 48

<sup>4</sup> Царева Е.М. «Интермеццо» в романтической музыке. Шуман и Брамс // Сб: Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций, с. 117

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 объясниться, 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. Бездна, 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.

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, закон многозначности слова и всех категорий в языке, который А. Лосев назвал полисемией<sup>1</sup>, действенен 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 «изменяющихся аспектах и перспективах», варьируя оттенки интонации, что является залогом исполнительской импровизации и интерпретации.

Таким образом обнаруживается предрасположенность вокальной речи к модальности, которая выражает себя в **вероятности** выбора смысла, управляющего интонацией и обусловлена самой «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, которое справедливо и в области музыкотворчества. Налимов предложил модель языка, содержащую в явной форме вероятностную структуру смыслового содержания знака. Как в обыденном языке, так и во многих других языках с каждым знаком вероятностным образом связано множество смысловых значений. Нотный (знаковый) текст, предназначенный для исполнителя, несет такую же субъективную вероятность прочтения и истолкования, обладает теми же свойствами и подчиняется тем же постулатам<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Языковая структура. – М., 1983. – с. 213

<sup>2</sup> Бейес Томас Введение в учение о производных. – Лондон, 1702 // Налимов В.В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. – Томск-Москва: Водолей Publishers, 2003. – с. 81-85

Опираясь на положения, изложенные Бейесом в «Эссе о решении задачи в учении о случае», 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 вмешательство 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, приводящие к апостериорной вероятности, переменным значением в формуле которой становится текст-сознание исполнителя, содержащие представление о возможных смысловых значениях того или иного знака, одни из них имеют большую вероятность появления, другие – меньшую.

Исполнитель, читая нотные знаки, оценивает перспективу – вероятные варианты их озвучания согласно концепции, в рамках интеллекта и профессиональных возможностей, понимания замысла и степени информированности. Каждый знак вероятностно связан со множеством смысловых значений. Производя семантический анализ нотного текста, исполнитель представляет возможные смысловые значения нотных и динамических знаков, опираясь, к тому же, на уточняющий текст либретто, который воплощает априорную функцию распределения смысловых значений нотных знаков, и осуществляет их избирательность в вероятностном континууме<sup>1</sup>. Для этой сферы проявлений модальности, по мнению Е. Назайкинского, «важнее всего то содержание, которое запечатлено и светится в звуковой ткани»<sup>2</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. – Певцы извлекают звуки, кто хорошо, кто прекрасно, но это ведь первая ступень, это еще не искусство, только техника, грунтовка холста, а самой картины еще нет, она не написана, вся главная работа еще впереди. Композитор дает мысль, ее надо понять, принять и окрасить своим отношением и чувством»<sup>3</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

---

<sup>1</sup> *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка, с. 81, 85

<sup>2</sup> *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. – с. 242

<sup>3</sup> *Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи*, с. 22



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 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. (...) Труднее несколько не смешать внутренней формы с внешнею, если сообразим, что эта последняя в статуе не есть грубая глыба мрамора, но мрамор, обтесанный известным образом, в картине – не полотно и краски, а определенная цветная поверхность, следовательно, сама картина. (...) 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 смешения внутренней формы с внешней предупреждает своих учеников А. Эйзен: «Певец овладевает, в основном, звуком. Вы можете красиво звучать, – вас сразу назовут “вторым Шаляпиным”, но надо уметь строить фразу, каждое произведение петь по-разному: меняться в зависимости от романса или от роли... Шаляпин, например, пел Бориса Годунова совершенно иным голосом, чем он пел Варлаама в том же спектакле. Пение – это самый красивый, самый выразительный инструмент. Но ещё 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, вот она здесь – психология – и проявляется! Но, 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 вокально-драматической 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. Экзистенциальный психолог 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. Цвет постоянен; звук длится, рождаясь и умирая, он существует, только пока длится. (...) слова, которые были сказаны вчера, исчезли вместе с тем моментом, когда они были

---

<sup>1</sup> Потебня А.А. Мысль и язык. Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 1999. – с. 156-157

<sup>2</sup> Беседа с А.А. Эйзенем от 14 сентября 2005 г.

произнесены. 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 понятие «модус», с учетом его психической природы, используется в смысле способа сценического существования, преходящего свойства, присущего объекту внимания лишь в некоторых состояниях, конкретно – перевоплощения и обретения вследствие этого персонажного сознания. 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. Богачевой, модусом выступает персонажный характер: «Повернули характер, – и интонация приходит совсем другая. В этом и заключается сиюминутность, которая отличает талант», – комментирует певица<sup>2</sup>.

Существует понятие модуса и в музыке, хотя как музыкальная универсалия модус еще недостаточно изучен, по уточнению Е. Назайкинского. Связывая модальности непосредственно со спецификой музыки, он заметил, что «уже само многообразие явлений, обозначаемых сходными терминами “модальность”, “модуляция”, “модус”, говорит о всеохватности модального принципа в музыке». По определению Назайкинского, «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 и артиста драмы, и певца-актера расценивается 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.

---

<sup>1</sup> *Страус Э.* Эстеziология и галлюцинации // Экзистенциальная психология. Экзистенция / Ролло Мэй, Эрнст Энджел, Генри Элленбергер. Пер. с англ. М. Занадворова, Ю. Овчинниковой. – М.: Апрель Пресс; Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – с.273

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

<sup>3</sup> *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции, с. 238, 239

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 разворачивается 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>. Опыт частых смен модуса с коротким периодом развертывания – переключений контрастных состояний получен на занятиях психологическим перевоплощением студентами второго курса вокального факультета Московской консерватории Е. Душиной, готовившей сцену письма Татьяны (П. Чайковский «Евгений Онегин»), Е. Кузнецовой в процессе работы над Песней Земфиры и студента И. Столяра, работавшего над каватиной 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. Рахманинов «Вчера мы встретились»), а также нескольких разноплановых образов (Г. Свиридов «Осень»). Искусство смены модусов-состояний в пении Ф. Шаляпина было охарактеризовано Скитальцем одной фразой: «...он весь – в летучей и тонкой смене впечатлений»<sup>2</sup>.

В книге А.В. Неждановой представлены фрагменты клавиристов 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 клавиристе 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

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции, с. 238-239

<sup>2</sup> Скиталец. Федор Шаляпин // Сб: Повести и рассказы. Воспоминания / А. Трегубова. – М.: Московский рабочий, 1960. – с. 228

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 здесь значение центрального»<sup>2</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>3</sup>.

В психологии известен аналогичный феномен **панэстезии** – непродолжительного сочетания в целостном состоянии нескольких актуализированных дробных Я-образов, характеризующих психическое содержание личности в определенный момент. Панэстезия никогда не бывает совершенно тождественной, и Я человека, соответственно, тоже никогда не бывает тождественным, неповторимо переливаясь гранями чувств, настроений, мыслей, что в конечном счете является залогом неповторимости интонации.

Из огромного числа модусов следует остановиться и на **отношении**: отношение персонажа к событию и к другим персонажам выступает модулятором интонаций, посредством которых обнаруживает себя. Согласно театральному словарю, под отношением подразумевается

---

<sup>1</sup> Нежданова А: Воспоминания, письма. Материалы и исследования. – М., 1967. – с. 309

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции, с. 245

<sup>3</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции, с. 238

«проявление позиции говорящего по отношению к своим высказываниям. Выражаются таким образом утверждение, вопрос, отрицание, сомнение, наклонения возможности, долженствования, вероятности и прочая. (...) Это дискурсивное понятие модальности является основополагающим для театральной постановки: основная роль последней заключается в говорении текста специфическим образом, передающим интерпретацию пьесы, драматургический выбор, тональность общей атмосферы спектакля и отношение актера к своей роли<sup>1</sup>.

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>2</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 персонажа может служить исполнение Ф. Шаляпиным партии Дон-Кихота в опере Ж. Массне, партии Алеко в одноименной опере С. Рахманинова (сравнительный анализ проведен Л. Лебединским). В первом случае певец практически создал новое, вопреки композиторскому, персонажное содержание, во втором, меняя очертания вокальной партии, фразировку и динамические оттенки, изменил психологические черты своего 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 омертвелых или нейтральных речитативов создавал выразительнейшие и убедительнейшие “высказывания”»<sup>3</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

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра, с. 88

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра, с. 311

<sup>3</sup> Федор Иванович Шаляпин: Статьи и высказывания. Приложения. В 3-х т. – Т.3 / Е.А. Грошева. – Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1979. – с. 117

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 (*нотный пример 2*)<sup>1</sup>.

Перемены в авторском тексте оправданы, логичны и художественно убедительны. Известно, что сам Рахманинов восторгался исполнением «Алеко» и естественно, не мог не заметить внесенных певцом изменений. В шаляпинском варианте каватина Алеко напета на пластинку, и Федор Иванович, по свидетельству И.А. Бунина, встречавшегося с ним в 30-е годы в Париже, не собирался его изменять. Вариант грамзаписи 1923 года воспроизведен на пластинке фирмы «Мелодия» в 1967 году. Более того, при попытке частично восстановить рахманиновский текст для перезаписи в 1928 году результат оказался неудовлетворительным: Шаляпина «обузили» несколько рассудочные рамки композиторской концепции, в которые не укладывались живое чувство артиста и непосредственная смена состояний и настроений<sup>2</sup>.

Тем не менее, композиторские ремарки, указания в нотном тексте, как и вся психологическая партитура, непреложны для исполнителя, 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>3</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 объективированный, воплощенный модус какую-то меру авторского со-переживания, проявляясь как модальность переживания.

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1, с.

<sup>2</sup> *Силантьева И.И.* Шаляпин, каким его знали книги. – М.: Сфера, 1997. – с. 230-231

<sup>3</sup> *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции, с. 244

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. Исповедальный монолог П.И. Чайковского в письме к Н.Ф. фон Мекк открывает певцу тайну характера не только упомянутых персонажей, но и концепцию таких загадочных, романтических фигур, всегда вызывающих разночтение, как Онегин, Лиза, Мазепа. «Уже одно то, что мы страдаем с Вами одной и тою же болезнью, сближает нас, – пишет композитор своему адресату. – Болезнь эта – мизантропия, но мизантропия особого рода, в основе которой вовсе нет ненависти и презрения к людям. Люди, страдающие этой болезнью, боятся не того вреда, который может воспоследовать от козней ближнего, а того разочарования, той тоски по идеалу, которая следует за всяким сближением. Было время, когда я до того подпал под иго этого страха людей, что чуть с ума не сошел. Обстоятельства моей жизни сложились так, что убежать скрыться я не мог. Приходилось бороться с собой, и единый бог знает, чего мне стоила эта борьба»<sup>1</sup>.

Авторский модус проявляет себя в каждом произведении, таким способом связывая корреляционно всех героев своих сочинений 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, Милославский).

Закон художественной литературы распространяется на оперный жанр: 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>2</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,

---

<sup>1</sup> Письмо 65. Н.Ф. фон МЕКК. Москва, 16 марта 1877 // П.И. Чайковский: Избранные письма / Сост. и комментарий Н.Н. Синьковская. – М.: Музыка, 2002. – с. 48

<sup>2</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания, с. 186

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>1</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 интонации. 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>2</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 взывающие к театральной выразительности характеры, чередуются фабульные модуляции и происходит быстрая смена модусов. То же относится и 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>3</sup>.

Качества и свойства голоса можно расценивать как внешний и весьма жесткий фактор, управляющий образностью пения. Тембр как природная данность, уже было сказано, имеет статус

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции, с. 240-241

<sup>2</sup> *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции, с. 240

<sup>3</sup> *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – с. 80



амплуа и организует партию-роль, являясь посредником между композитором, избравшим его 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 партии 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, непременно задается модус, организующий поток сознания исполнителя. Характерен прием, которым пользовался М. Дальский, тренируя подвижность персонажного сознания молодого Ф. Шаляпина, 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 – 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?» Затем он резко менял обстоятельства и повелевал существовать в них новому персонажу – бедному поэту, Макару Деушкину, 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 Шаляпина стала необыкновенная гибкость интонационного самовыражения творимых им оперных персонажей.

---

<sup>1</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре, с. 81

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 не только ее содержание, но 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 рефлексивного мышления исполнителя.

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 поверхностный 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>2</sup>.

Столь же сильным фактором модальности персонажной интонации представляется **эмоция**, которая, благодаря чувственному воображению, расцветает множеством чувств и ощущений. Переживания, организованные воображаемой логикой персонажного мышления, рождают в исполнителе неисчислимое богатство тончайших оттенков психических состояний, переходящих в интонацию. Множество этих модальностей контролируется исполнителем – единственным носителем сенсорного опыта.

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

---

<sup>1</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции, с. 241

<sup>2</sup> Беседа с Г.А. Писаренко 6 января 2006 г.

дикция дает слову плоть, сообщает объем, звуковую красочность. Автором диссертации было проведено исследование образности речи Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова, испытывавшей влияние различных модусов; в результате обнаружены смыслы и образы, модулирующие интонацию в вокальной партии и речитативе. Материалом для анализа послужила запись 1931 года «Сцены с курантами» из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» (*нотный пример 3*)<sup>1</sup>.

Первое впечатление подсказало, что в заранее и 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 Шаляпина 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.

Первая фраза «Уф, тяжело» сопровождается интонацией вздоха «эБэ» и завершается на «фа» вопреки авторскому решению, чтобы на следующей фразе «дай дух переведу» коротко передохнуть («Бп» 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 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» Федор Иванович интонирует по-своему: заполняет проходящим звуком «си» уменьшенную кварту; это делает мотив более угловатым, «исковерканным», короткий взрыд и тремолирующее, взволнованное «и» приготавливает 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. Воскликание «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; эту интонацию справедливо было бы назвать интонацией «больной совести».

---

<sup>1</sup> См. Приложение 1, с.

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, сменяются «вольным» интонированием в хроматическом ладу: Федор 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 диссонансирующие интервалы падают отрицательно-эмоциональным смыслом исполненные слова: «единое», «душит», «да некуда» (увеличенная кварта); «завелось» (уменьшенная квинта); «беда» (уменьшенная септима); «и тяжко» (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 Федор Иванович делает на словах «беда!», «бежать». Горькая насмешка над собой слышится в словах Годунова «Б’Да, ба’ ежели Б’ в тебе пятно единое...»; он повторяет умоляюще, подчеркивая жестко «е» – «й’единое», затем облегченно, оправдываяюще произносит «случайно», быстро и безлично – «завелось»... 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. Шаляпиным из пушкинского текста. Восклицание сменяется отчаянно скандируемым: «и ррр-ад бе-жать», – звериный страх дал себя знать; и снова горестный возглас: «да не-е-куда»; Шаляпин живописует голосом: воображение рисует стоящий за интонацией жест – Годунов развел руками.

Федор 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 угасающего 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 «чуранием» 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, бессильно соскальзывает с «соль-бемоль» на «фа-бемоль», – живым трепетом наполняет Федор 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-Би-са!»).

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 психофизического (в том числе певческого) 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 образотворящего актера – выявить причинность рождения и переживания интонации как высшего принципа персонажной выразительности, обнаружить соотношение управляемого воображением потока виртуального сознания персонажа с его актуализацией в интонации. Более подробно приемы образно-смыслового интонирования будут рассмотрены в следующей, Третьей главе на примере эталонного, для подавляющего большинства оперных певцов, искусства Ф.И. Шаляпина.