

Переживание персонажа как внутренняя форма действия и его музыкальное выражение

Театральное действие включает в себя не только передвижение по сцене или физически выполненное зримое и осязаемое движение; действие также осуществляется в психической сфере исполнителя и проецируется во внутренний мир персонажа, далее разрешаясь в объективных сценических формах. Внутренней формой действия можно считать процесс трансформации сознания, эволюцию личности персонажа, что сценически выражается через поступок как отражение характера (видимое), драматическую и вокальную речь (сказанное), оркестровый комментарий, систему лейтмотивов, тематическое переразвитие (несказанное).

Психологами установлено, что человек не только представляет, как будет выглядеть внешняя форма действия, но и испытывает ощущения будущего движения. А. Запорожцу принадлежит вывод о том, что «ощущаемость движений является не только обязательным спутником их произвольности, но и необходимой их предпосылкой. Прежде чем превратиться в произвольно управляемое, движение должно стать ощущаемым»¹. Более важным для исполнителя является принадлежащая М. Бахтину идея внутреннего переживания движения в момент свершения действия², если распространить понятие движения на эмоционально-чувственную материю, причем путь свершения действия – исключительно внутренний и внутренне непрерывный. В контексте метода психологического перевоплощения исполнителя автор называет такой акт **проживанием-переживанием** каждого момента персонажного бытия как целого.

То, что в эмоциональном переживании присутствует действие, обусловлено природными механизмами работы психики. Рассуждая о действии и страсти в терминах внешней и внутренней форм, В. Зинченко апеллирует к афоризму Декарта, что «страсть в отношении к чему-либо есть всегда действие в каком-либо другом смысле», и находит в страсти признаки внутренней формы, а в действии, ею вызываемом, усматривает внешнюю форму³.

В отличие от драматического актера, который может незаметно от зрителей на некоторое время выйти из персонажного состояния, певец-актер не может этого себе позволить, постоянный музыкальный ток заставляет его эмоциональную сферу постоянно реагировать, и это очевидно на сцене так же, как и пустой взгляд певца, переживающего оркестровую интерлюдия. Невозможно себе представить и допускаемую в драматическом театре страсть как внешнюю форму действия, за которой не стоит ее внутренняя форма – эмоциональное движение. Переживание как внутреннее действие от лица персонажа, как эмоциональный, мыслительный, чувственный процесс необычайно важно в исполнителе, так как способствует психологическому

¹ Цит. по: *Зинченко В.* Мысль и Слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000. – с. 160

² *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. – Киев, 1994.- с. 121

³ *Зинченко В.* Мысль и Слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000. – с. 50-51

перевоплощению и сохранению персонажного самочувствия в протяжении всего музыкального акта и даже антракта, если эмоциональность музыкального материала глубоко захватывает артиста, а это значит, что и коррелирующая с ней внешняя форма сценического действия цепко держит исполнителя. Благодаря письмам Н.А. Будкевич можно судить о том как переживание управляло интонацией Собинова-Ленского, в свою очередь, сообщая ей действенность: «Можно ли звуком голоса нарисовать пейзаж так, чтобы мы ощутили его колорит, характер, его неповторимую прелесть? Оказывается, можно. Собинов сделал это в только что приведенной фразе “Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый! В нем так уютно!”. Уже первое восклицание, порывистое и восторженное, рождало какую-то идиллическую настроенность. А вторая речитативная фраза с ее плавно восходящей мелодической линией рисовала пейзаж, тургеневский по поэтичности описания, по мягкости звуковой окраски»⁴.

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. Шаляпин выразил феномен в формуле «движение души», у М. Чехова родился «психологический жест», Вл.И. Немирович-Данченко использовал сравнение «эмоциональное зерно», К.С. Станиславский ввел несколько понятий, в том числе и «внутреннее тепло», которым эмоционально насыщается внешний прием выразительности. Певец А. Иванов нашел опору в опыте работы Станиславского над оперной партией, усвоив идею присутствия в каждом физическом действии скрытого внутреннего действия – переживания⁵.

В изучении психофизической природы артиста Шаляпин придерживался мнения, что в союзе духа и тела инициатива принадлежит «музыканту», играющему на телесном инструменте. Он опирался на научные изыскания своего современника физиолога А.А. Герцена⁶, согласно которым, если дух (сила) является причиной движения, а движение может быть вызвано только другим движением, то дух (сила) не что иное как движение интимной природы; подобное всем прочим явлениям природы, оно осуществляется в протяженной, оказывающей сопротивление сложной среде. При психофизической деятельности приносящий нерв и чувствующий центр отзываются на некий импульс — первородное начало, желание, рождение которого скрыто от науки, как и тайна зачатия мироздания. Поэтому Федор Иванович и писал о творческом процессе, овладев его сознательной стороной: «Тайны его мне неизвестны, а если иногда в высочайшие минуты духовного подъема я их смутно ощущаю, выразить их я все-таки не мог бы»⁷. Из эстетики

⁴ Леонид Витальевич Собинов. Письма. /Е.М. Гордеева. – М.: Искусство, 1970. – Т. 1. – С. 37

⁵ Иванов А. О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968. – с. 87

⁶ Герцен А.А. Общая физиология души. – СПб., 1894

⁷ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М.: СТД, 1990. – с. 65

своего друга, слушателя Московского университета В. Гольцева⁸ певец заимствовал понятие образа как «одухотворенного ощущения»; образ одухотворен его создателем и поэтому зависим от человека, вызывающего и видоизменяющего его по собственной воле.

На основе смежных знаний у Шаляпина складывается следующая концепция: в образе движения заложено стремление стать действительностью: образ движения становится причиной настоящего движения, нечувствительное движение руки является результатом определенного напряжения мысли. Это особенно ярко проявляется, когда какой-либо образ исключительно захватывает душевную жизнь человека. Именно в этом отношении образа к духу и движению и заключается зародыш искусства. Шаляпин говорит об этом по-своему, передавая опыт и секреты мастерства молодым артистам: не нужно копировать предметы и усердно раскрашивать, делать эффектными — это не искусство; «во всяком искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи»⁹. Со временем пришло к артисту понимание выражения М.В. Нестерова, с которым он подружился и сотрудничал в Мамонтовском театре, что живой дух творит форму и стиль.

Персонаж как личность наделен композитором всеми человеческими переживаниями, возможно даже, в силу канонов искусства, эстетически гипертрофированными. Образ эмоционально-чувственного переживания в музыке отражает внутренние, психические движения-действия персонажа.

Музыка осуществляет роль внутреннего действующего, совершающегося как мыслительный процесс или душевное движение персонажа, порой не осознаваемого им, но ясно объективируемого композитором ради полноты выражения идеи образа. Выразительные усилия композитора направлены на то, чтобы содержание и смысл, составляющие суть личности персонажа, были поняты и адекватно истолкованы слушателем и исполнителем. Музыкальными средствами композитор подсказывает певцу-актеру то, что должно в данный момент составлять предмет его внутренней деятельности — мышления и чувствования и опосредованно, через интонацию и пластический образ становиться достоянием внешнего мира.

Органичность переживания движения в музыке доказывает Б. Теплов, исходя из того, что каждый исполнитель с первых шагов в музицировании или пении испытывает «переживание интервала», то есть «переживание качественно-своеобразного соотношения звуков по высоте», «переживание движения в определенном направлении»¹⁰. Благодаря установленным образным

⁸ Гольцев В.А. Об искусстве. Критические заметки. — М.: Русская мысль, 1890

⁹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. — М.: СТД, 1990. — с. 54

¹⁰ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд. Академии педагогических наук РСФСР, 1947. — С. 86-87

эквивалентам и сюжетному контексту, исполнитель может соотнести выразительность интервала с переживанием, которое заложено в нем композитором. Очевидно, что диссонансы свидетельствуют о растерянности, душевной нестабильности, консонансы – об умиротворении, ясности мышления; узкие интервалы свидетельствуют об интимности переживания, широкие – об их экзальтации, чистые квинта и октава – об особой открытости миру. Взять несколько примеров из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»: архетипическая необъятность и простота переживания любви в природе заключена в теме Весны; две нисходящие малые секунды в мотиве, завершающем сцену таяния Снегурочки, вызывают к глубокому и сложному переживанию прощания, умирания, сожаления, просветления; увеличенная секунда в восходящем мотиве Мизгиря при словах «Сломился я теперь» говорит о гордом переживании преодоления гнета страсти, уменьшенная квинта, не раз мелькающая в сцене погони Мизгиря за призраком, вызывает переживание бесплодных усилий, недостижимости.

Вопрос о приемах выражения внутренних психических процессов музыкальными средствами был затронут в беседе с З.Л. Соткилавой. Певец отозвался: «Вот я иногда пою сцену смерти Отелло в концерте. Понимаете, как это страшно? Сцену смерти петь на публике. Ты ходишь, как по лезвию бритвы: чуть-чуть не то движение или взгляд – и будешь смешон. Нужна очень большая чуткость, чтобы не впасть в комическое состояние или не чересчур драматизировать. А я всегда помню, как великолепно сказал мне Борис Александрович Покровский, мой главный учитель: “Зураб, не плачь – музыка за тебя плачет. Плачь на улыбке”. Гениальные слова! С тех пор я даже в концертном исполнении на внутренней улыбке играю, как мое лицо выглядит, я не знаю – никогда не открываю глаза. А выражение чувств идет через звук, голос выносит ту задумку, которая композитором заложена»¹¹.

Стенания, мучительные переживания, сердечный плач слышатся в широкой мелодической каденции заключительной арии Сусанина; комическим страхом переполняет М. Глинка переживания незадачливого Фарлафа, заставляя мелодию толочься на месте да к тому же перебивая скудные звуки икотой; смех – редкое эмоциональное переживание в музыке – удалось передать в звуках Н. Римскому-Корсакову: он слышится в репликах Снегурочки, обращенных к Лелю: «За поцелуй поешь ты песни?» или «и целовать тебя не стану, Лель!». В мелодико-гармоническом и ладотональном оформлении эмоциональных переживаний ведущая роль отводится ладу, но при этом большую выразительность имеют оркестровые тембры, регистры, темпоритм, фразировка, фактура.

Разнообразные смыслы переживаний передает оркестровое тремоло, предупреждая исполнителя о наступлении некой пограничной ситуации, приближении кризиса, предрекая испытание. Тремолирующая тоническая мажорная терция сопровождает речитатив Самозванца (М. Мусоргский «Борис Годунов»), предвкушающего свидание с прекрасной Мариной, раскрывая

¹¹ Беседа с З.Л. Соткилавой 2 февраля 2006 г.

внутреннее переживание светлой любовной взволнованности; на фоне тремоло происходит диалог Лизы и Маши (П. Чайковский «Пиковая Дама»), выдавая крайнее, долгое, едва сдерживаемое душевное напряжение, которое прорывается в слезах («откуда эти слезы, зачем оне?»); в эпизоде ссоры Ленского с Онегиным (П. Чайковский «Евгений Онегин») посредством тремоло fortissimo передается все более сгущающаяся атмосфера переживания, которая объемлет всех действующих лиц и предвещает беду, как и в сцене дуэли, в которой это эффект передаст высочайшую интенсивность переживаний Ленского и Онегина в последние мгновения перед роковым выстрелом и после него; в эпизоде, предваряющем сцену свидания Татьяны и Онегина в саду, тремоло буквально передает вещей трепет сердца героини; благодаря тремоло слушатель узнает, что «храбрый витязь» Фарлаф переживает такой ужас, что у него буквально поджилки трясутся.

Тревогу и беспокойство Германа, проникшего в спальню к Графине, выдает остиная фигура в басу; переживанием необратимой утраты охвачен Онегин в последних тактах оперы, – об этом повествует многократное утверждение тоники, обретающей значимость органного пункта. Интересен пример двуплановости переживаний в музыке в том случае, когда композитор показывает сочетание эмоциональных состояний двух персонажей одновременно; так, Герман, переживая крайнюю степень волнения, возбуждения, негодования, отчаяния, выраженного откровенно твердыми, настойчивыми мелодическими ходами в пределах октавы, пытается силой вырвать тайну у Графини, а та, онемев от ужаса, агонизирует, и этот процесс умирания передан в оркестре посредством прихотливых ритмических сочетаний, имитирующих сердечный сбой, замирание, последний трепет. Долгим, мрачным аккордом оркестр передает затаенное ожидание Германа, нахлынувший испуг. «Пиковая дама», так же как и «Евгений Онегин», воплощает один из принципов оперного творчества П.И. Чайковского, а именно – не стремиться к внешней действительности, а перевести ее во внутреннее – душевное движение; об этом композитор писал брату: «Какая бездна поэзии в “О н е г и н е”. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере»¹².

Интенсивность, богатство переживаний героя, особенности внутреннего течения мыслей и чувств передается в музыке частой сменой темпов, ритмических фигур, подробными указаниями динамических оттенков. Так, обилие нюансов в фрагменте арии Ленского подсказывает, какое нервное, томительное состояние владеет юношей, как неизменно присущее поэтическое состояние внезапно покидает его, и мысль о неизбежном перебивает высокий слог. «Ах, Ольга, я тебя любил», – буквально бормочет про себя поэт, переживая по поводу измены своей избранницы; но тут же вспыхивает в нем свет первого чувства, и из молчания ферматы, на piano постепенно рождается чудесная строчка будущего стихотворения: «Сердечный друг, желанный друг, приди,

¹² Письмо 70 М.И. Чайковскому. Москва, 18 мая 1887 г.// П.И. Чайковский. Избранные письма. / Сост. и комментарий Н.Н. Синьковская. – М.: Музыка, 2002. – С. 54

приди,»; и вот вдохновение вспыхивает в нем, и торжественно, как гимн, как заклинание, ликующе fortissimo звучит «Желанный друг, приди, я твой супруг, приди, я твой супруг»; восторг остыл – нахлынула действительность, в которой, осознает Ленский, не придет Ольга и не услышит его, наверное, последнего поэтического слова. Поэтому хроматически искажается никнувший на ritenuto молящий призыв «приди, приди!», и, думается, полон отчаяния, осознания безответного усилия возглас «Я жду тебя...».

Рассуждая о важности осмысления исполнителем значения частой смены темпов, А. Иванов привел в пример арию Роберта из оперы Чайковского «Иоланта» и рекомендовал тщательно проанализировать смену душевных движений, которые воплотил композитор: «Певцы большей частью поют эту арию в одном быстром темпе – vivace (виваче) – 120, как это указано в партитуре для первых трех тактов вступления, Однако Чайковский предлагает после такта fermato (фермато – задержание) перемену темпа - moderato (модерато); через пять тактов темп ускоряется – più vivo-80 (пью виво); еще через шесть тактов снова замедление – moderato assai-66 (модерато ассаи) и так далее. На протяжении всей арии темп меняется 16 раз! Такое замедление и ускорение создает в сочетании с изменением нюансов многокрасочную палитру и предоставляет исполнителям богатейший материал для выявления образа»¹³. Смена темпов в партии вызывает к размышлению исполнителя, в каких случаях с этим приемом скрывается смена состояний, мыслей, действий, ощущений, настроений и прочего, а также разобраться в мотивации этих внутренних перемен и выяснить для себе те причины, по которым возникла та или иная реакция переживания.

Н.А. Будкевич оставила описание приемов, какими Л.В. Собинов объективировал процесс переживания в сцене объяснения Ленского с Онегиным: «...речитатив не мелодизированный, но плавный и поэтому допускающий известную распевность (...) давал Собинову повод с удивительной психологической правдивостью раскрыть в пении сдерживаемые, но с каждым произнесенным словом растущие раздражение и гнев. “Онегин! Вы больше мне не друг!” Эти слова звучали у Собинова с горячностью, как подлинная кульминация сцены. Предельное волнение проступало в каждом его жесте, движении, шаге. Оно сквозило в ритмике речитации, нервной и напряженной, в судорожной смене risoluto (я... презираю вас!) и molto agitato (в più mosso, на словах “тогда зачем же ты ей руку жал, шептал ей что-то?”), в сопоставлении сухого, раздраженного parlando! (“Я требую, чтоб господин Онегин мне объяснил свои поступки! Он не желает этого...”) со звонким и сильным волевым возгласом “Принять мой вызов!”). Благодаря внутреннему неуклонному переживанию-движению в интерпретации Собинова теноровая партия выступала крупным планом в финальном ансамбле сцены бала», – заключала Будкевич¹⁴.

¹³ Иванов А. О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968. – С. 37

¹⁴ Леонид Витальевич Собинов. Письма. В 2-х т. / Е.М. Гордеева. – М.: Искусство, 1970. – Т. 1. – С. 39-40

Внимание к непрерывно совершающейся в оперном спектакле душевной деятельности персонажа со стороны исполнителя чрезвычайно важно в силу стоящей перед ним творческой задачи объективации скрытых переживаний, движений души, которые диктуют певцу-актеру пластическое выражение в сценическом, внешнем действии и движении.
