

Внутренняя словесная форма музыкального образа

(к проблеме вокально-сценического перевоплощения)

О действенности слова на театре впервые заговорил в 20-е годы минувшего века 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 *действием*, и суть не что иное, как чувственно-данные моторно-симпатические формы актерской экспрессивности», – заключил он¹. Вл.И. Немирович-Данченко, владевший даром красноречия, хорошо понимал действенность слова в застольных беседах с актерами, когда в результате многочасовых разговоров из этой «руды» рождалось одно или несколько полновесных, совершенных по смыслу, образу, интонации, драгоценных слов роли. Отмечалась метафорическая точность и ёмкость режиссерского слова Немировича-Данченко, которое неизменно побуждало к действию внутреннюю природу актера. Убеждение, что в драматическом театре исключительно все содержание процесса творчества должно исходить из слова и в конечном итоге воплощаться в слове, режиссер воплотил в кристальной формуле: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических и пластических»². К.С. Станиславский испытал идею действенности слова в теоретической и практической театральной жизни. Его ученик и сподвижник Н. Горчаков зафиксировал, каким смыслом наполнял режиссер понятие действенности слова, как самого мощного, по его словам, средства воздействия: текст – словесное действие роли; мысль – слово – действие нераздельны в едином творческом процессе перевоплощения; «мысленное действие» должно помочь овладеть актеру и словесным действием, и, что самое важное, логикой мышления в образе; логика мышления в образе подразумевает не только понимание актером всех мыслей персонажа, но и умение этими мыслями действовать; не все мысли высказываются вслух, но они проходят в сознании непрерывным потоком³. Это и называл Станиславский действенным мышлением, рассматривая словесное действие как предшествующее мыслительному и последующее.

Внутренний словесный образ также сообщает действенность и живописному изображению. Известный художник, ученый-психолог, теоретик искусства Н.Н. Волков в начале XX столетия впервые вскрыл внутреннюю связь картины со словом, показав, как предметное строение сюжета определяет композицию и организует внешний образ «изнутри». К примеру, о полотне «Св.

¹ Шпет Г.Г. Театр как искусство. // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 47

² Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952. – С. 213.

³ Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. М.: ВТО, 1958. – С. 169

Себастьян» Антонелло де Мессины он пишет: «...«мы видим страдание Себастиана и остро выраженное одиночество (состояние, внутреннее действие)... Фигура Себастиана занимает почти весь первый план и обращена лицом к зрителю, чтобы ярче звучал монолог страдания»⁴. Слово сообщает действенность, дление обнулеванному времени существования героя, разворачивающемуся согласно логике внутреннего действия, и картина благодаря этому предстает мизансценой, обретает в воспринимающем сознании театральность. «Я думаю, что самую глубокую основу композиции, во всяком случае, композиции сюжетной картины, составляет не внешняя гармония, не “мелос”, и не внешняя построенность, (...) архитектоника, а “логос” – “слово”, “рассказ” (изобразительное единство рассказа), – настаивал Волков на значимости скрытого слова, добавляя, что «предметное содержание согласуется с пространственной формой, наполняет пространство жизнью и выражает сущность действий (...), *требуя* данной пространственной формы, выражает вместе с тем смысл действия»⁵.

Предметное содержание, выраженное в слове, формирует 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 переживание, первичный образ, предшествовавший сотворению поэтической и музыкальной форм и в слове донести его до сознания певца.

Занятия со студентами над вокальным произведением показали, что наиболее успешно внутренний образ действия создается посредством метафорической речи, которая, как установлено, беспрепятственно воспринимается сознанием и будит ассоциативные связи. Возбужденное посредством наставнической речи, душевное движение исполнителя переходит во внешнюю форму вокального действия-высказывания и выносит в слове и пении 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 будет осуществлено исполнение.

Иллюстрацией создания внутреннего словесного образа в музыкальном произведении может служить фрагмент работы со студентом над романсом С. Рахманинова на слова И. Бунина «Ночь печальна». Биографические моменты, связанные с эмиграцией композитора и поэта

⁴ Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977. – С. 171-172

⁵ Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977. – С. 169

подразумеваются, но намеренно исключены, так как цель педагога в общении со студентом – добиться понимания и присвоения персонажного состояния, заставить отчетливо и ярко вообразить предполагаемые обстоятельства, возбудить в исполнителе глубокое личное сопереживание, вызвать неповторимую реакцию его психофизической природы, руководимой сознанием героя романса, а не одного из его авторов. Отсюда – обращение к исполнителю во втором лице: беседа на «ты» с героем произведения, пребывание с ним в потоке его сознания. Только тогда осуществляется перевоплощение, возникает интерпретация образа и неповторимая в своей образно-смысловой выразительности вокальная интонация. Не менее важна задача педагога ввести исполнителя в состояние сопричастности событию, происходящему в произведении, – совмещение реального и художественного хронотопа приводит певца к ощущению всего происходящего «здесь и теперь», побуждая к деятельности его экзистенцию⁶.

*Ночь печальна, как мечты мои...
Далеко в глухой степи широкой
огонек мерцает одинокий...
В сердце много грусти и любви.
Но кому и как расскажешь ты, что зовет тебя,
чем сердце полно!
Путь далек, глухая степь безмолвна,
ночь печальна, как мои мечты.*

«В этом романсе есть образ движения. В сиюминутном переживании героя – теперь это твоё переживание – угадывается его прошлое, настоящее и будущее. Ты вспоминаешь, мечтаешь и одновременно движешься по ряду переживательных мгновений: перед тобой разворачивается дорога, и это дорога в ночь. Здесь присутствует высокая философская нота: нельзя дважды войти в один поток жизни, он единожды и необратимо несет нас, мы в нем не вольны. Эту необратимость движения жизни сейчас, ночью, во тьме кромешной, надо почувствовать.

Человек так устроен, что на фоне общего настроения его сознание постоянно принимает впечатления, и в нем возникают все новые и новые мыслеобразы, меняются состояния, – любой импульс извне или из глубин памяти способен изменить их: камушек на дороге попался – экипаж тряхнуло, и сознание твоё это отметило.

В романсе отражен поток твоего сознания – река твоей жизни, бурный ток которой миновал, и сейчас она едва струится: в далекой деревне мелькнул один-единственный огонек, и ты об этом начинаешь думать, и ощущение возникает неуютное: как же он далеко, а мне-то здесь как темно, ни зги не видно, и конца этой темной дороге нет.

⁶ Воспроизводится запись индивидуального занятия И.И. Силантьевой в рамках курса «Психология вокально-сценического перевоплощения» в МГК им. П.И. Чайковского. Ноябрь 2004 г.

Поэтому, я сейчас тебя попрошу: ты расслабь плечи, опусти их, сунь руки в карманы, подними воротничок пиджака – холодно... Ночь холодная. Едешь ведь в открытом экипаже: повозка, а то и телега. И у колокольцев холодноватое позвякивание. Улови это состояние и попробуй воспроизвести в себе. Тогда в пении не будет фальшивой страстности. Дорога однообразная, трясучая. Какие уж тут всплески страсти! Твоя страстность получается фальшивой именно из-за того, что нет предмета страсти сейчас – это переживание о переживании. Это воспоминание о страсти: было, а сейчас нет, а что будет потом – лишь мечта. Единственная реальность – дорога...

Кто ты, путник? Какое событие перевернуло твою жизнь? Может быть, ты был знатен и богат и все потерял? Может быть – ссылка? Может быть, ты бежишь от душевной боли, думая, что она утихнет с расстоянием? Сколько вопросов, и на все надо подробно себе ответить. А таких подспудных вопросов в романсе – множество. И с каждым ответом все весомее, осмысленнее содержание каждого пропетого слова, все полнее – звучание голоса, осмысленнее – фразировка и нюансы.

Поэтому, наверное, образ: карета, а скорей – телега, на ней сидит человек – едет, зная, что торопиться некуда и не к кому. Наверное, ты поднял воротник, потому что холодно, роса села; запахнулся поплотнее, сунул руки в карманы, потому что пальцы зазябли; август, наверное, судя по всему, – ночи тёмные уже, туманы, к осени дело...

Фокус в том, что когда разгадаешь образ, он начинает сам за тебя работать, достраиваться внутри тебя, словно притягивать к себе правильные, точные детали, о которых ты будто догадываешься.

В каждом поэтическом тексте, на который написана музыка, обязательно есть одно главное слово, от которого идет настроение романса, состояние исполнителя, восприятие слушателя. Какое же слово дает ключевой образ в этих рифмованных строках? Если «печаль», чувство, которым объято человечество, то это некая «размытая» эмоция. «Ночь» – неизвестно, как оформить это понятие в живое человеческое переживание? Возможно, «тишина», «даль» или «мечты»? Нет: это, скорее, это среда, в которую погружен герой. Наша же задача – найти слово, созвучное с внутренним самочувствием. Это – *одиночество*. И слово, несмотря на фразу большого дыхания, требует выделения при помощи психологической, мысленной цезуры между ним и предшествующим словом «мерцает», – так обособится и выделится «о», усугубив смысл слова «одинокий».

Через это ключевое слово брезжит внутренний образ романса, через который можно прийти к нужному состоянию: уж село солнце давно. Глухая степь отдала на закате все свои пряные запахи; ночь, даль – все *разъединило* героя с привычным миром; где-то огонёк *одинокий*, кажется, сколько ни едешь, до него не доедешь; дорога непроглядно темная, кусты как призраки мелькают; тёмное небо нависает; может быть, где-то за степью – плещет тёмное море, которое

даёт о себе знать солоноватым запахом, так? И ты – один среди всего этого. Зябко. Но ты отрешен от этого мира, он не прорывается в сознание, а сосуществует как параллельная реальность, а твой мир глубоко в тебе сосредоточен. Твои мерцающие мечты похожи на таинственный огонек и так же далеки и нереальны, они теплятся, но не согревают.

Вот от этого образа одиночества, состояния одиночества, надо идти. Поэтому никому ничего не отдавай, окутай себя своими переживаниями, размышлениями, вся энергия сосредоточена внутри, и посыл вовне происходит редко: вряд ли стоит всему свету объявлять о сокровенном, тихом течении мыслей: все равно услышать некому. При этом – внутри нарабатывается, нарастает такая мощная эмоциональная энергия твоего состояния, что излучение ее в голосе произойдет без нарочного усилия.

Во фразе «Ночь печальна, как мечты мои», несмотря на паузы, требуется психологическое преодоление цезуры, и оно достигается мысленным объединением сопоставления ночи и мечты; они неуловимо едины: ночь – как мечта, далекая и прозрачная, а мечта – как ночь темная и холодная. И печаль холодной непроглядной ночи не должна быть фиктивной, ее надо пережить самому, вызвав воспоминание и усилив его воображением.

Вдруг в непроглядном будущем «огонёк мерцает», - светлая точка, может быть, это крошечная звездочка в разрыве облаков, может – лампада в избушке. Тем не менее, этот свет просит отражения в пении. Его надо увидеть внутренним зрением, и если это произойдет, тебя к нему внутренне потянет, оттенок пения сам получится. Огонек – символ едва теплящейся надежды, но он все равно – «одинокий». И в этом слове – тоска по уюту, теплу, отдыху, его нельзя спеть формально. Увидь его и потянись к нему всем своим существом.

Фразу «В сердце много грусти» нельзя эмоционально перегружать, ведь человек сейчас наедине с собой, вряд ли он сообщает ямщику: «У меня так много грусти!», – кому это теперь, в степи интересно? Поэтому мысль течет без экспрессии, плавно, словно герой свыкся с этим состоянием. А еще в его сердце много любви, но какой-то усталой, смиренной. Очень важен ответ на вопрос: герой уехал от своей любви или приедет к ней? Скорее всего, возлюбленная покинула его, – произошло нечто печальное, что разлучило любящих, но не угасило чувств героя. Фраза «В сердце много грусти и любви» рождается из дорогих воспоминаний, которыми герой, возможно, еще долго будет жить, пока едет по далекой дороге его «телега жизни».

Теперь о жесте: сейчас у тебя родился жест: рука словно душу прикрыла; если рука вытянулась – значит, ты кому-то что-то сейчас отдал. Не отдавай. Наоборот, еще больше сосредоточь состояние. Сложность необходимого состояния в том, что при огромной эмоциональной концентрации должна быть выдержана прекрасная простота высказывания, а экспрессия пусть будет внутренняя, «подкожная».

А там, где речь идет о «степи широкой», памятуя шалапинские уроки, эту широту надо создать мимически – щеками, губами показать на фоне «о» (я не касаюсь приемов

звукообразования); такого же приема требует и слово «далеко», – тогда создается образ пространства, в котором затерян человек.

Романс заканчивается так, как начинался, обнажив перед нами несколько текущих мгновений внутренней жизни: «Ночь печальна, как мои мечты». По замкнутому, безвыходному кругу движутся мысли, неизжитые чувства. Образ одиночества усугублен в конце романса: безнадежно «глухая» к переживаниям героя, «степь безмолвна», безответна; из этой безнадежности рождается смысловое многоточие финала».