

Маркова Е. Н., Андросова Д. В.

Режиссёрский аспект вокального исполнительства оперного артиста

Статья посвящена выявлению комплексно-артистического фактора исполнения оперного артиста, исходящего из типа вокализации, что называем режиссерским аспектом оперного пения.

Ключевые слова: вокал, оперный артист.

Актуальность исследования. Многофункциональный смысл музыкально-профессиональной деятельности определяется онтологически и исторически исполнительством, понимаемого как мастерство освоения-преподнесения материала в целостности авторской композиции, но также как запечатление в звучании того, что свидетельствует о «надфизическом» свойстве человеческого существа. Из данного положения о высшей предназначенности музыки проистекает представление о внутренней смысловой сложности-иерархичности музыкально-исполнительского акта, в котором эстетическая, ноэтическая, игрово-комбинаторная, суггестивно-экстатическая и др. функции логично выходят на *режиссерскую* (от лат. *rego* – «управляю» [8, с. 576]) составляющую как *направляющий* это сложное взаимодействие выразительных компонентов фактор.

В музыкальной справочной литературе, шеститомной Музыкальной энцикло-

педии [6], Музыкальном энциклопедическом словаре [7] и др. термины «режиссер, режиссура» не выделены, что определено, судя по всему, их смыслом – «управления» постановкой спектаклей, фильмов, эстрадных и цирковых программ, то есть *зрелищных* по своей природе акций. Режиссерская работа трактуется как деятельность на основе «творческого замысла» («истолкования произведения»), *объединяющего* «работу над постановкой всех участников – актеров, художников, композиторов <...> в кино и оператора» [9, с. 1109]. Во всех вышеперечисленных видах творческой деятельности, охватываемой единством режиссуры, на первом месте стоит видеоряд, который существенен и в опере, но который от эпохи Венского классицизма, и особенно в романтическом XIX в., утверждался под эгидой *музыки и музыкальности*.

«Антиоперная» – кантатно-ораториальная («сценическая кантата – сценическая оратория») метажанровая

направленность XX в. в музыке [5, с. 122-137] раскрепостила в необарочном устремлении искусства минувшего столетия постановки оперных спектаклей, в которых видеоряд накладывается на симфонически-оркестровые, ариозно-ансамблевые эпизоды, а сценическое костюмно-постановочное обновление общего вида спектакля, в противовес композиторским ремаркам, стало стереотипом режиссерского подхода в оперном деле. Это – специальная тема, которая заслуживает специального же исследования и в которой, как всегда в искусстве, талантливость автора концепции становится решающим аргументом в оценке самых парадоксальных версий. В данном случае акцентируем ту музыкальную органику режиссерского подхода к вокальному исполнительству, который фиксируется в постановочной работе великих дирижеров, бравших на себя соответствующие постановочные обязательства, как это осуществляли Г. фон Караян, Е. Колобов, Б. Покровский, Б. Афанасьев. В их режиссуре, идущей от главенства звуково-музыкального ряда в спектакле, при значимости иных составляющих оперного синтеза, выделялся режиссерский ракурс исполнительской работы вокалиста, который и является *предметом анализа в данном сообщении.*

Режиссер, как должность и профессия, есть автономизация-персонификация существенной стороны исполнительской специальности, подобно тому как компо-

зиторская работа вычленилась из фактуро-творчества профессионального исполнительства дискантистов-ропсодистов XII-XV вв. В первых операх риторически образованный певец представлял не только композиторские умения, но также и режиссуру, поскольку риторическая выучка и этика церковного «ангелопения», перенесенная в оперу, направляла пластику, жест и способ сценического обнаружения главных персонажей в мужском героическом качестве носителей идей Подвига и Подвижничества.

И вплоть до искусств «оперного реализма» [2] в романтическую эпоху 1830–1840-х гг. сценическая режиссура оперного певческого наполнения спектакля всецело направлялась пластикой «ангелоподобного» надобыденного движения-жеста певцов, соответствовавшего героическому-возвышенному статусу персонажей оперы барокко и классицизма. Эта органическая режиссура от певческого статуса оперного исполнителя сохранялась и в романтическом, реалистическом театре XIX ст., поскольку издержки «жизнеподобия» музыкальной драмы решались индивидуальной волей певца/певицы, осознававших свои возможности в соответствии с пожеланиями композиторов и выразительными послылками композиции [2].

В инструментальной сфере музыка, бывшая в эпоху Нового времени театрализованной абстракцией композиции тонов-

звучаний, сопрягала композиторские и исполнительские умения в режиссерском единстве выступления, в котором жест-пластика оказывались прямым продолжением смыслов звукообразований-тембров. Особую страницу составляет в исторических описаниях «сцено-режиссура» Н. Паганини, у которого черты романтизма диктовали не только тип техники и приемы выразительности игры, но также и «демоническую» внешность и соответствующую жестовость [4].

Салонная «женственность» игры Ф. Шопена на «легких» фортепиано, как и «атлетический/мужской» тип игры Ф. Листа на фортепиано-роялях с тугой и широкой клавиатурой, запечатлевали органику «фортепианно-исполнительской режиссуры» совокупного артистического выступления, воплощавшего тип идеального артиста через *сценический* облик актерствовавшего автора. Но так или иначе режиссерский – организующий целое выступления – аспект решался с опорой на исполнительский план творчества (как и композиторский статус вышеназванных музыкантов жестко направлялся их же исполнительским проявлением в игре *собственных* произведений).

В инструментальной сфере исполнительская режиссура была впрямую запрограммирована фортепианными произведениями Э. Сати, чьи фортепианные опусы все более получают спрос, а минималистский принцип специально

описывается в литературе [12]. Но совсем недавно характеристика Сати в музыковедческих пояснениях обращалась вокруг такого рода тезисов: “...странная причудливая, неподдающаяся классификации фигура... Одержимый фантаст и пронизательный наблюдатель...” [10]. Очевидно абсурдистское «внедрение» у Сати словесно-речевых комментариев в игруемую музыку как таковую. В его сочинениях используется пародия, но не в разоблачительном пафосе романтиков, обличавших внеидеальные реальности, а в острающем и одобрительном одновременно любовании *отличиями* предмета и персоны, независимо от того, существенны или случайны сложенные ассоциации.

Рассматриваем пьесу № 1 из сочинения “*Avant-dernières pensées*” (“Предпоследние мысли”), составляющего трехчастную композицию: I “*Idylle*” (“Идиллия”) – “à Debussy”, II “*Aubade*” (“Утренняя серенада”) – “à Paul Dukas”, III “*Meditation*” – “à Alber Roussel”. Пьеса, озаглавленная «Идиллия» и посвященная К. Дебюсси, содержит явные стиливо-интонационные цитаты из Дебюсси, что обусловлено программой, но трактованные <...> репетитивно [1]. Словесные комментарии, подписанные композитором под нотные строки, чрезвычайно поэтичны; в духе символистской прозы М. Метерлинка выделены парадоксы совмещения в поэзии техницистского и интеллектуального, наивно-изобразительного и психологической

проникновенности в смысл: «Бассо легато, что ты об этом думаешь?» – «И что ты видишь?» – «Ручей такой мокрый» – «а лес сух и огнеопасен как хворост» и т.д.

Соответствующая режиссура пианиста, *читающего* эти строки *между* играемыми фрагментами, либо *накладывающего* произносимый текст на звучание, встающего из-за фортепиано для большей отчетливости подачи парадоксальных строк, – это все компоненты исполнительской режиссуры. И в ней, на наш взгляд, содержится существенная *quasi-оперная* составляющая: «*овокаленное*» произнесение этих реплик образует резерв умиленно-поэтического выразительного целого – и наоборот.

Примером же чистоты режиссерского обнаружения трактовки оперной партии является исполнение И. Козловским роли Юродивого в «Борисе Годунове» М. Мусоргского. Эта роль признана лучшей в ряду созданных этим певцом удивительных концепций-образов, *воплотивших* идею ухода в монашество, занимавшей будущего певца в молодости, но отказавшегося от богослужебного деяния в пользу Служения Искусству. В записи на DVD документально зафиксирована ссылка на этот факт артистической биографии Козловского, а также приведена запись фильма-оперы 1970-х гг., в которой, вопреки редакции самого М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова и в расширение редакционных правок Д. Шостаковича,

опера заканчивается *укрупненным* показом *апокалиптических* вещаний Юродивого [3]. Удивительно точное, глубоко *вокальное* исполнение этой роли Козловским отодвинуло в финале на второй план игровое действие его партнеров, срежиссировав народную музыкальную драму Мусоргского в план *символистского мистериального действия* *Ожидания Преображения* (фильм 1996).

Комментаторы исполнительской деятельности Козловского указывают и на оригинальную режиссуру певца, выставляющего ариетту Герцога из 2-й картины I действия «Верь мне любовь – это солнце, отрада...» в качестве *лирической кульминации партии*, тогда как, всем известно, для большинства исполнителей кульминирующей оказывается знаменитая Песня Герцога из III акта. Песня же в исполнении Козловского явно «остранена» от сиюминутной сценической ситуации, она обличительна и лишена того радостного упоения, которое щедро вкладывают в этот удивительный номер большинство великих и рядовых певцов.

И такой выбор великого представителя «русского *bel canto*» обусловлен его этическими принципами, он неспособен был поднять на щит греховную браваду любовным наслаждением-кражей. Даже внешне Козловский вживался в облик «бедного студента», а остальное в облике Герцога – «отодвигал» от полноты игрово-экспрессивного наполнения. Романтичес-

кий обаятельный демонизм Герцога для Ивана Козловского в корне неприемлем – его исполнительская манера выстроена церковным «сладким» пением, диктовавшем и скупость костюмированного появления певца в данной роли.

Сравним с лирическим же акцентом исполнения Герцога С. Лемешевым, у которого Баллада из I картины I действия «Та иль эта...» оказалась опорным моментом партии, демонстрируя юношескую игровую легкость в качестве главенствующей идеи партии, но никак не воинствующую силовую ложь, эстетизируемую в Песне III акта. Соответственно, внешний облик певца Лемешева в этой роли был юношески инфантилен, приятен, но, опять-таки отнюдь *не жесток*, как часто у других великих певцов, в том числе у Л. Паваротти, Герцог поразительно *красиво жесток*.

Режиссерская сторона исполнительской интерпретации осознается при прослушивании записей, например, исполнения «Человеческого голоса» Ф. Пуленка, Д. Дюваль (запись 1959 г.) и З. Юреновой (запись 1978 г.). Наличие только аудио-ряда совершенно не снимает «наглядности» в представлении сценической реалии озвучивания партии первой (Дюваль), внешне в сохранении *оперной* версии композитора, тогда как вторая (Юренова) явно тяготеет к «сценической кантате», в которой несуществен аксессуарный-костюмный декор. И этот режиссер-

ский почерк в исполнении осуществлен в органике выхода *певческой* интонации Дениз Дюваль, которая с первых тактов вокализации партии задает *множественную* гамму интонаций, *по-театральному* демонстрирующих контрасты речеворечитативных и псалмодически-ариозных фрагментов.

В исполнении Дюваль первая, наивысшая, тесситурно, кульминация оперы (третье do), оказывается исключительно выпуклой, порождая выраженность *лирического* принципа драматургии с кульминацией типа «вершины-источника». Однако с момента «второй экспозиции» этой оперы Д. Дюваль отстраняет «говорные» выходы в интонировании, подключает мощно самое вокальность в звучании и, тем самым, *укрупняет* финальную кульминацию (достигающую лишь второго la), наполняя её *эпическим размахом*. Певица наглядно-вокально осуществляет эпическую двукульминационную структуру - высокий–низкий акценты (*арсис – тезис* в лингвистической терминологии), выстраивая *пассионно-мистериально* действие об *Искупительном смирении* пути героини Корто-Пуленка.

Замечательное в своем роде пение З. Юреновой обращено на нежность «капельных» звучаний речитатива-псалмодии партии, отчего ее первая, решающая в концепции целого, лирическая, вокально выстраиваемая кульминация «снижает», ее «замещает» в лирической драматургии це-

лого в оркестре сонорно-выпукло данное начало сочинение, создающее ассоциации с внемузыкальными заставками ораториальных композиций (см. модели этой немзыкальной заставки в ораториях «Царь Давид» А. Онеггера, «Царь Эдип» И. Стравинского и др.).

В качестве итоговых наблюдений «режиссуры через интонирование» предлагается характеристика исполнения роли Фигаро в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник». Политическая символика этой оперы, определяющая драматургию и особого рода тонус Благого Ожидания эпохи Реставрации, в наши дни не может недооцениваться. Ведь полнота выражения этого рода идеологии определяет оригинальную версию россиниевской оперы «по Бомарше», но совершенно не «согласное с Бомарше», как это было у Моцарта на аналогичный сюжет-образ. Идеологический фантом Реставрации составил табуированную до последнего десятилетия тему наследия Россини, и она же определила смысл «ренессанса Россини», который наблюдаем в мировом оперном искусстве в начале XXI ст. [11, с. 79-90].

Предлагается сопоставление исполнений чрезвычайно разных, 1959, в Мюнхене, в Баварской городской опере, дир. Й. Кайльберт (J. Keilberth) - и 1974, в театре La Scala, под управлением К. Аббадо (C. Abbado). Объединяющим эти временно и художественно-стилистически разные версии оперы великого Россини выступает

партия Фигаро, которую поет один и тот же артист, немец Г. Прей (H. Prey), ясно, что в разных возрастных позициях и на разных ступенях певческих возможностей и опыта.

Первая из названных постановок – по-немецки драматична (это удивительно «вытянуто» дирижером из тематического наполнения увертюры), вся сценическая раскладка ориентирована на «комедию положений», принятую в традиционных сценических решениях этого произведения. Герман Прей великолепен в своем роде – в блеске молодости, виртуозного размаха пения (Каватина – в очень быстром движении). На сцене много пластически-мимических комедийных детализаций. Но, главное, артист поет ведущую партию, «играя» совершенно согласно *словесного ее наполнения* (спектакль – на немецком языке).

Поражает обильная и даже избыточная жестикуляция актера, согласованная с его разнообразной ритмической программой пения: контрастной, состоящей из сопоставлений речитации, ариозности, пародийных и пафосных произнесений соответствующих текстовых фрагментов.

И совершенно вокально по-другому этот же певец исполняет Фигаро в постановке La scala, где дирижирование Клаудио Аббадо задает торжественно-радостный тон в увертюре, «снимая» в интерпретации все драматические предпосылки ее звучания, подчеркивая

экстатические ноты радости-упоения Надеждой. И этот тип выражения сказывается в «храмовом» решении завершающей сцены, вынесенной на нарядное уличное пространство, с горящими фонарями, как свечи в храме. Ясно, что *дирижерская режиссура* Аббадо расставила необходимые смысловые акценты, вызвав к жизни глубинный стержень оперы: «время больших ожиданий» для Италии. Отсюда – отнюдь не комикование, но этапы лирических-гимнических «остановок» действия ради прочувствования великолепия финального Приближения Радости.

Г. Прей поет партию Фигаро значительно медленнее, чем это освоено было им еще смолоду, удивительно торжественно-ритмично (как и его итальянские партнеры, которые чувствовали – осознавали славильный подтекст «комедии ошибок» Россини). И снова жест-мимика оказываются «продолжением» типа вокализации, не склонной «размениваться» на бытовые контрасты, но сосредоточенной на уверенно-созидательных, торжественно-радостных звучаниях *богатой кантилены*. Сценическая пластика движений Прея – принципиально иная, жест сдержан, тогда как в немецкой постановке явно сделана была ставка на воспроизведение «итальянской возбужденной жестикуляции».

Выводы. Обобщение этих и иных (например, постановки «Евгения Онегина» в разных странах, в том числе «на Д. Хворостовского» в главной роли в Мет-

рополитен-опера, др.) наблюдений приводит к определенным позициям выводов о режиссерских обнаружениях оперного интонирования партий певцами-актерами:

1) избегание бытовизмов в сценическом движении и облике, демонических проявлений греховной радости страдания/несоотрадания совмещается у выдающихся певцов с этическим пафосом проявления *чистоты кантиленных звучаний*, обнаружение которых в полноте проявления не всегда совпадает с драматически кульминирующими фрагментами, но сообщает мистериальную торжественность этим эпизодам, становящихся постановочно решающими;

2) театральное закон контрастности и жизнеподобного разнообразия в сценическом проявлении оказывается производным в игре-исполнении певцов от контрастов речево-говорного и псалмодически-ариозного сопоставлений, в определенных случаях дающих различия общего жанрового решения (ср. мистериальные постановки с И. Козловским в главной роли и музыкально-драматические решения в иных ситуациях, эпический принцип в исполнении Д. Дюваль монооперы Ф. Пуленка и др.).

Зрительно даваемый режиссерский план пения-игры в опере, если сохраняется оперная же иерархия синтеза, вершиной и системообразующим качеством которой выступает *вокализация*, интересен в этом качестве *производности от певческой Ис-*

полнительности Высокого. Возможны другие выходы – но с явным отступлением от оперной природы, что в комбинаторике художественного поиска совершенно естественно, хотя профессиональные предпочтения оставляют музыкантов на стороне сакральных истоков оперного исполнительского искусства, всеобъемлющий смысл которого избыточно режиссирует аудио-ряд спектакля.

Литература

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. / Д. Андросова. – Одеса : Астропринт, 2008. – 126 с.
2. Горович Б. Оперный театр. / Б. Горович. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с.
3. «Иван Семенович Козловский. Воспоминания об артисте. Фрагменты выступлений»
4. Лихачев Д. Стиль как поведение / Д. Лихачев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., 1974. – С. 191-192.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 182 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 672 с.
7. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш // Т. 1-6. – М. : Издат.Советская энциклопедия, 1973-1982. – Т. I, А-Гонг, 1973, 1072 с. Т. II, Гондольерна-Корсов, 1974, 960 с. Т. III, Корто-Октоль, 1976, 1104. Т. IV, Окунев-Симович, 1978, 976 с. Т. V, Симон-Хейлер, 1981, 1056 с. Т. VI, Хейнце-Яшугин, Дополнения А-Я, 1982, 1008 с.
8. Словник іншомовних слів / Ред. О. Мельничук. – Київ : Голов. ред. Україн. Радян. енциклопедії, 1977. – 776 с.
9. Советский энциклопедический словарь. – М. : Сов.энциклопедия. 1984. – 1599 с.
10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.
11. Grempler M. Rossini e la patria. – Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. – 241 S.
12. Strickland E. Minimalism : Origins. – Indiana University Press, 1993. – 312 p.

Стаття присвячена виявленню комплексно-артистичного чинника виконання оперного артиста, що виходить з типу вокалізації, що називаємо режисерським аспектом оперного співу.

Ключові слова: вокал, оперний артист.

The article is dedicated to discovery a complex-artistic factor of the performance of the opera actor, which coming from type of vocalisation, that named by producing aspect of the opera singing.

Key words: vocal, opera artist.