

Психологические факторы музыкального исполнительства (на примере оперной вокально-интонационной драматургии).

Феномен «психологического театра»

В психологическом театре, в театре «переживания», актер занимает, без всякого сомнения, центральное место. Если актер так вжился в свою роль, что она стала его плотью и кровью и вторым «Я», если актер почувствовал своих партнеров, как самое себя, если текст роли стал «своим», то все чудо и магия театра переживания, театра психологического, осуществится во всей полноте, вовлечет в процесс эмпатии и артистов и зрителей, соединит их в единое целое.

Поэтому работа актера над ролью – серьезнейший и важнейший процесс в ходе создания спектакля, можно сказать, фундамент спектакля. «Система» Станиславского призвана помочь артисту найти тот необходимый арсенал средств актерской техники, собственной техники, жизненного опыта, интеллекта и памяти для создания убедительного и правдивого образа, которому поверит зритель и будет ему сопереживать.

«Система» – это школа актерской техники, она включает в себя и процесс работы актера над ролью, и процесс работы актера над собой. Оба процесса очень тесно связаны между собой и дополняют друг друга. Подчинены же они только одной цели – полного вживания актера в роль, абсолютного слияния его (актера) личности с персонажем, его характером, мыслями, логикой поступков и т. д.

Актеру очень важно увидеть в своем воображении прошлую жизнь персонажа, чтобы четко представить себе его сегодняшний день.

Для великого актера М. Чехова, ученика Станиславского, воображение и внимание, их совместная работа – первый способ репетирования. Более того, он считал, что образы, созданные воображением, живут самостоятельной жизнью. «Они (образы) вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начинаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье или несчастье. Вы с волнением следите за этими откуда то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами «становитесь одним из них» [178, с. 348].

Хорошо развитое воображение актера, его богатая фантазия увлекают его во внутреннюю и внешнюю жизнь образа. Увлеченный своим воображением, актер получит подсказку не только, касающуюся характера персонажа, его задачи и цели, но его отношения с другими действующими лицами, его взаимосвязь и взаимодействия. А в самом конце этого процесса актер поймет и в чем главная идея пьесы, ее квинтэссенция. Для того, чтобы удержать перед своим внутренним «Я» нужный актеру образ, ему необходимо обладать достаточной силой своего внимания.

Внимание – это один из главнейших актерских элементов, т. е. элемент актерской техники. Практически все люди обладают вниманием и умением его сосредотачивать на каких-то действиях, но природа внимания актера совсем иная. Об ее особенностях очень точно написал М. Чехов: «Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случилось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течении дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую – внутренне деятельную и напряженную, что бы вы ни делали, куда бы вы ни шли, о чем бы не говорили – вы непрестанно представляли себе ожидаемое событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали с ним связь. Внутренне вы были в непрестанном деятельном состоянии. Эта деятельность и есть внимание. В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания, во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него. Все четыре действия, составляющие процесс внимания, совершаются одновременно и представляют большую душевную силу» [178, с. 351].

Для внимательного актера в роли и на сцене нет мелочей, он всегда с большим интересом относится ко всему, что и как он делает сам и к тому, что делают окружающие его люди, а если актеру интересно – то и зрителю будет интересно следить за актером на сцене, и таким образом актер обязательно «заразит» зрителя своими действиями.

О важности и взаимосвязи внимания и воображения, очень интересно высказался К. Станиславский: «Если ваше внимание тесно и гибко связано с воображением, то как только внимание зафиксировалось на чем то, воображение начинает сейчас создавать вам, внутри вас, ряд образов, видений, оно толкает в работу ваше сердце. И внимание ваше становится уже не сухим наблюдением, а теплым, согретым чувством. Оно заставляет вас определить ваше собственное отношение к каждому образу, заставляет думать и решать, чего вы хотите от каждого созданного видения, зачем, когда и где оно вам нужно логически последовательное звено всей линии ваших видений.

Другими словами воображение складывает ваш ряд картин не безразличных для вас, а таких, где и внимание, и воображение, толкая сердце, толкают и вашу мысль, и вашу волю вперед. Они будят ваше «я хочу», без которого вообще нет жизни человека.

Вниманию артиста приходится иметь всегда дело с психическими и физическими состояниями, ибо все, что переживает артист на сцене, есть отражение самой жизни человека, а это и есть «непрерывная» цепь «я хочу» или «я не хочу», все психические движения – как бы сложны, или просты они

не были, могут быть понятны другому человеку через внешнее поведение и речь, т. е. через действия чисто физические» [9, с. 21].

Элементы внимания и воображения относятся к процессу работы актера над ролью, и к процессу работы актера над собой. Во время подготовки роли внимание и воображение играют ключевую роль, так как будят в актере эмоциональную память, возбуждают нервы артиста, приводят в действие его психофизический аппарат. Чем глубже внимание, тем сильнее погружение актера в образ, его проживание, и соответственно, воздействие на зрителя.

Найти логику физических действий в роли (под физическими действиями подразумеваются психофизические действия) – непременно условие для успешной подготовки роли.

Не ответив на вопрос «Чего я хочу в каждой сцене и во всей пьесе, актер не поймет, что он должен играть и как ему надо действовать. Слово «драма» по-гречески означает *действие*, т. е. без действия на сцене не происходит ничего. Разбивая пьесу на части, разделяя по сценам, актер ищет, прежде всего, свою действенную задачу, а также действенную задачу партнеров. Постепенно выявляя действенные задачи каждой сцены, он поймет и «сверхзадачу» всего спектакля и свою собственную. Он, как бы охватит всю целостность произведения и замысла автора.

Из точного знания своих сценических действий в каждом эпизоде, он выявит и «сквозное» действие во всей пьесе, т. е. главную цель и задачу его персонажа. Актер пишет партитуру своих физических действий. Только после этой проделанной работы, когда он точно знает, что ему надо делать в том или ином эпизоде, он может выходить на первую сценическую репетицию.

Не менее важно и оправдание найденных сценических задач, т. е. каков внутренний мотив или побуждение заставляют данный персонаж действовать так, а не иначе. Углубившись в авторский замысел, актер, включая свое воображение, интуицию и фантазию, добьется оправдания любой сценической задачи, малой или большой, найдет мотивацию любого поступка своего героя. Кстати, хороший актер найдет и подтекст или второй план роли, весьма, нужный для придания своему персонажу многогранности, глубины душевных переживаний.

Для того, чтобы проверить верность найденной логики физических действий и оправдания сценических задач, первые сценические репетиции проходят в форме этюда. Этюд – это вольное исполнение какой либо темы, в данном случае, темы или тем репетируемой пьесы. Актеру важно проверить точность своей партитуры физических действий, их мотивов и причин. Текст обычно идет «от себя», темпоритм еще не найдет, поэтому актеру предоставляется прекрасная возможность, без суеты и спешки, проверить логику физических действий, логику отношений его персонажа со всеми участниками ансамбля.

Важность и значение этюда состоит в том, что актер создает скелет роли, тот фундамент, на котором он сможет начать процесс перевоплощения в своего героя. То есть, он уже знает, что он будет играть, теперь ему нужно узнать, как он будет это делать.

По выражению В. Немировича-Данченко, надо отыскать «зерно» роли. «То состояние, в котором находится действующее лицо и есть его «зерно» характер, с которым он родился, влияние на него среды, в которой вращается, влияние данных ближайших обстоятельств – все это суть условия, определяющие его зерно» [178, с. 224].

Следующим важнейшим элементом в процессе подготовки роли является умение общаться со всеми действующими лицами на сцене.

По большому счету актер играет не только свою роль, но и роли всех своих партнеров, только в этом случае на сцене будет ансамбль, а театральная спектакль – искусство коллективное.

Актер обязан воздействовать на «живой» дух партнера (выражение М. Чехова), который ему в свою очередь отвечает своим «живым» духом. Старые Мхатовские актеры так говорили о сценическом общении: «Я ему петельку, а он мне крючечек». Заразить партнера своим самочувствием, понять, чем живет в данную минуту сам партнер, сильно «захотеть» или «не захотеть» чего-либо от него, подхватить это и ответить ему – вот самый небольшой перечень обязанностей в работе над сценическим общением.

Актеры, «любящие себя в искусстве», часто губят сценический ансамбль и замысел автора. Умение гармонично играть в ансамбле, точно взаимодействовать с партнерами, при этом выполняя свою действенную линию и «сверхзадачу» – высочайшее профессиональное качество настоящего артиста.

«Театральное искусство» как театральное действие предъявляет к определенному актеру определенные требования. Как бы ни был талантлив актер, он не может в полной мере развернуть свое дарование, если внутренне изолирует себя от коллектива. Он должен развить в себе способность коллективной импровизации, восприимчивость к творческим импульсам других, повышенную степень творческой активности и чувство стиля» [178, с. 418–419].

Как правило, хорошие артисты, сыграв спектакль, прекрасно помнят игру своих партнеров в отличие от своей собственной, что и является показателем верного проведения линии роли.

Еще один важный элемент, найденный К. Станиславским – темпоритм, который присутствует в каждой сцене, и в каждом спектакле в целом» кроме того, каждый персонаж обнаруживает собственное качество темпоритма.

Темпоритм роли рождается от внутреннего состояния героя, от его действенной линии и сценических задач, хотя возможно и обратное воздействие, когда изменение внешних условий, порядка действия меняет с его темпоритмические показатели.

Сценическое действие – это центр оперного спектакля. В. Немирович-Данченко подчеркивал: «Композитор приносит нам не симфонию, а музыкальное произведение для театра» [89, с. 258–259].

Оперная драматургия предусматривает те же слагаемые, как и любая театральная пьеса: конфликт, сюжет, завязка, развязка, кульминация и т.д. Не случайно многие оперные произведения в своей сюжетной основе опираются на литературно-драматические композиции, а данные композиции входят в память культуры в ином музыкально-сценическом качестве и часто глубже «запоминаются» именно в данной трансформации (достаточно вспомнить «Бориса Годунова», «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», «Сказку о царе Салтане» А. Пушкина, «Демона» М. Лермонтова, «Фауста» и «Вертера» И. Гете, «Свадьбу Фигаро» и «Севильского Цирюльника» П. Бомарше, «Отелло» и «Фальстафа» В. Шекспира, «Дон Карлоса» Ф. Шиллера и многие другие. Настоящая литература вдохновляла композиторов насыщенным действием, глубиной и силой характеров, великими идеями и поступками).

Но, несмотря даже на самую лучшую литературную основу, опера – это замысел композитора, потому что он рассказал нам драму музыкальными средствами. Именно созданная им музыкальная драматургия будет задавать основной тон в оперном театре. В музыке уже есть «зерно спектакля», все психологические ходы, все характеристики персонажей, их взаимодействия, конфликт, действенная линия, атмосфера происходящего, темп и ритм действия и т.д.

Опера – жанр синтетический еще и потому, что здесь должны гармонично соединяться между собой в единое целое несколько исполнительских искусств – вокальное, художественно-сценографическое, оркестровое, хоровое, танцевальное, наконец, режиссерское. В этом заключается сложность исполнительской формы данного жанра, но это является и причиной значительности, и социальной востребованности оперного воздействия.

«Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев преобладает музыка, композитор, а потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера. Это, конечно, не означает, что музыкальная сторона спектакля, во главе с дирижером, должна задавить сценическую часть во главе с ее руководителем – режиссером. Это означает, что последняя часть, то есть сценическая часть, должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснить их сценической игрой. Поэтому ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для предстоящего пения, вместо того, чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы» [139, с. 404].

Этим словам Станиславского почти сто лет, но актуальность их очевидна. Главный ориентир в оперном театре – музыкальная драматургия произведения, созданная композитором. Партитура оперы – жизнь «человеческого духа», композитор выразил ее в музыкальных звуках инструментов оркестра, вокальной линии главных, второстепенных персонажей и хора, в темпах, ритмическом рисунке, паузах, тональностях и т.д. Поэтому изучение и анализ партитуры – обязательное и необходимое условие для всего творческого ансамбля, создающего оперный спектакль. После анализа и тщательного изучения партитуры и либретто, каждый участник спектакля должен знать свою «сверхзадачу», свою действенную линию, сквозное действие, полную картину логики сценических действий.

Основная задача режиссера оперной постановки – выявить главную идею автора и найти «зерно» всего спектакля. В работе с певцами-артистами он должен помочь им раскрыть характер их персонажей, психологию, логику поступков, нащупать действенную линию, выстроить точное сценическое общение, найти «зерно» роли.

Основная задача дирижера оперной постановки – найти музыкальное «зерно» спектакля, действенную линию в музыке, определить ритмические, темповые и тембральные нюансы каждого музыкального фрагмента оперы, добиться такого звучания солистов, хора и оркестра, которое полностью соответствует характеру исполняемой сцены.

Основная задача певца-артиста оперной постановки – найти верные музыкально-вокальные и сценические средства в своей художественной палитре, которые позволили бы ему полностью перевоплотиться в создаваемый им персонаж, выразить ту идею автора, ради которой создавался этот персонаж, обозначить его смысловую нагрузку.

Эталонным образцом оперного певца-актера, в чьем творчестве реализуются все необходимые стороны оперной поэтики, раскрываются все семантические возможности оперного воздействия, является Федор Шаляпин.

В истории оперного театра имя Федора Ивановича Шаляпина стоит на особом месте. Его уникальный дар певца-артиста открыл новую страницу в исполнительском искусстве – он стал первым певцом искусства психологического оперного театра. Как артист Шаляпин обладал настоящим трагическим темпераментом, как певец – голосом, способным выразить все оттенки душевной жизни человека.

«Одно *bel canto*... большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот, знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент сделать и громко, и тихо, *piano* и *forte*, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слога и слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют? Поет такой певец красиво, берет высокое *do* грудью, и чисто, не срывается и даже, как будто, вовсе не жилится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не

отличается от другой. О чем бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Надо быть таким исключительным красавцем по голосу, как Мазини, Гайяре или Карузо, чтобы держать внимание музыкального человека и вызвать в публике энтузиазм исключительно органом... Интонация! ...Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актеров? Ведь кто же умеет в опере просто, правдиво и внятно рассказать, как страдает мать, потерявшая сына на войне, и как плачет девушка, обиженная судьбой и потерявшая любимого человека?... А вот на драматической русской сцене хороших актеров очень, очень много. После разговора с Дальским..., я с еще большей страстью занялся изучением милой «Блохи» и решил отныне учиться сценической правде у русских драматических актеров. В мои свободные вечера я уже ходил не в оперу, а в драму. Началось это в Петербурге и продолжилось в Москве. Я с жадностью высматривал, как ведут свои роли наши превосходные артисты и артистки. Савина, Ермолова, Федотова, Стрельская, Лешковская, Жулина, Варламов, Давыдов, Ленский, Рыбакль, Макшеев, Дальский, Горев и, в особенности, архигениальнейшая Ольга Осиповна Садовская» [184, с. 268–269].

Интуиция гениального артиста подсказала Шаляпину направление, пойдя по которому, ему всегда удавалось в любой роли найти верную «интонацию» или «зерно», по-настоящему захватить публику и держать ее в напряжении на протяжении всего представления.

О своем творческом методе Шаляпин написал сам в своих книгах и можно сказать, что метод его работы над ролью совпадает с «системой Станиславского». В этом нет никакой случайности, ведь Константин Сергеевич был огромным поклонником таланта Шаляпина. Наблюдая на сцене Шаляпина-артиста, он всегда был потрясен его перевоплощением в оперную роль, его сильнейшим темпераментом, богатством вокальных красок, тем удивительным художественным воздействием на публику, которое присуще всем великим артистам. Более того, Шаляпин был для Станиславского настоящим оперным артистом, соединивший в себе те творческие качества, которые необходимы оперному артисту.

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой – преимущество его творческой работы. Трудность – в самом процессе изучения трех искусств, но, раз что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие – мешать этому воздействию, то результат получится нежелательным. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они – певцы, а не просто драматические актеры. Однако это не мешает восхищаться Ф.И. Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене.

Большинство певцов думают только о «звучке», как они сами называют хорошо взятую и пущенную в публику ноту. Им нужен звук – ради самого звука, хорошая нота – ради самой хорошей ноты.

При таких взглядах на оперное дело у большинства певцов музыкальная и драматическая культура находится в первобытной дилетантской стадии» [139, с. 402].

Как и для Шаляпина, так и для Станиславского, оперный певец, прежде всего, это – артист, действующий в спектакле по законам сценического искусства, черпающий суть и правду исполняемого образа в музыке произведения и выражающий внутреннее состояние своего героя вокально-психофизическими средствами.

Сценическое внимание позволяло Шаляпину полностью контролировать не только свое актерское самочувствие, но и управлять им по его желанию. На сцене он был предельно чуток и внимателен, а следовательно абсолютно свободен. Только в таком самочувствии артист способен импровизировать и играть роль по-новому, т.е. находя в ней новые краски, ритмы и чувства. Натурализм был органически чужд Шаляпину, поэтому бытовые бессознательные жесты и посылы он подвергал справедливой критике. Можно добавить, что подобные бессознательные порывы наблюдаются у артистов, которые не владеют актерской техникой, сильно «зажаты» и находятся в полубоморочном состоянии. Как правило, они плохо «видят» и «слышат» своих партнеров, быстро впадают в «штамп» и навевают на публику скуку. А еще, если они вдруг «просыпаются», то могут действительно ранить партнеров или сделать им больно физически. Словом, сценическая подготовка таких артистов оставляет желать лучшего. Самое интересное, что в вокальном и музыкальном плане такие артисты так же, как правило, не оставляют большого впечатления о себе.

«Я собственной натурой почувствовал, что надо ближе прикинуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников – искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...» [184, с. 313].

Искусство Ф. Шаляпина стало новаторским, так как оно открыло новые приемы в оперном исполнительстве, более того, оказало, как уже отмечалось, огромное влияние на К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, которые применили свой актерский и режиссерский опыт в постановках музыкальных спектаклей.

«Необходимо отметить, что Немирович-Данченко и Станиславский хотели не просто научить актеров «хорошо играть», то есть механически перенести приемы драматической, зачастую трафаретной игры в оперу, а помочь им свободно «жить» в образе в пределах, диктуемых музыкой и опускаемым пением. Потому-то опыт Шаляпина, к тому времени им еще не обобщенный (Шаляпин в некоторой мере сделал это позднее в книге «Маска и душа»), глубоко их интересовал как прекрасный и завершенный образец правды в оперном искусстве. В эти годы Шаляпин еще выступал на московских оперных сценах, ..., в «Борисе Годунове», «Русалке», «Севильском цирюльнике» – в ролях им в то время наиболее часто исполнявшихся. Синтез вокального и сценического мастерства, глубокое постижение зерна роли, яркость сценического выражения, завершенная пластичность помогли Шаляпину в достижении высот трагедийного пафоса и сильнейшего сатирического обличения» [89, с. 63].

Ф. Шаляпин был не только исполнителем, но и режиссером своих работ. Режиссерский подход к оперной роли и был тем оперным новаторством, которое последовательно осуществил Шаляпин.

Как уже было сказано, психологический театр родился именно с новым пониманием значения режиссерской профессии и благодаря ей. Поэтому можно утверждать, что Шаляпин был предвестником нового понимания роли режиссера в оперном театре, режиссера, для которого психологическая правда оперного спектакля станет главной целью его работы, а задачей – достижение этой самой правды.

Появление режиссеров-новаторов такого масштаба, как Станиславский и Немирович-Данченко в оперном искусстве стало не только закономерным, но и дало импульс к абсолютно новому пониманию оперного жанра как такового. Оперный спектакль понимался мхатовскими мэтрами как явление музыкальной драмы, причем драмы психологической, требующей постижения сути и логики сценического действия, характеров всех персонажей, их внутренней жизни и взаимоотношений. В таком оперном спектакле стал особенно важен ансамбль, гармония взаимодействия главных, второстепенных персонажей, хора, оркестра. Стиль, атмосфера, сценография постановки также приобрели большое значение. И конечно, одна из главнейших задач – воспитание нового мышления, нового подхода к своей роли у артиста-певца. Впрочем, воспитание артиста-певца другого склада, стало и так первостепенной задачей и в студии Станиславского, и в студии Немировича-Данченко. Как и для своего детища МХАТа, где они сначала воспитали артистов чутких к их театральной эстетике, к их художественному мировоззрению и этическим нормам, так и в своих музыкальных студиях два мастера настраивали своих оперных артистов на «свой» особый, мхатовский лад.

Таким образом, принципы «психологического театра», которые сформировались на основе системы К. Станиславского, обусловили новые

системные предпосылки в отношении к художественным задачам музыкального театра, оперного творчества. Определение тех художественных актерских задач, которые предусматривали К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, позволяет выделять в качестве необходимого фактора вокально-исполнительской интерпретации *темпоритм и синтез* всех элементов технологического и смыслового образно-ролевого решения, а также выделять несколько основных положений, приобретающих значение исполнительской семантической основы создания оперного образа, следовательно и интерпретативного оперного интонирования.

Прежде всего, основная задача певца-артиста оперной постановки – найти верные музыкально-вокальные и сценические средства в своей художественной палитре, которые позволили бы ему полностью воплотиться в создаваемый им персонаж, выразить ту идею автора, ради которой создавался этот персонаж, обозначить его смысловую нагрузку.

Во-вторых, в интерпретации оперной партии творческими первоисточниками становятся партитура и либретто; либретто – как партитура физических действий, это предлагаемые обстоятельства, сценические положения и задачи всех действующих лиц, время и место происходящего, литературный текст – слово, которым нужно овладеть как инструментом художественного воздействия; партитура – как своего рода музыкально-тематическое либретто, в котором артист-певец находит интонационную фабулу собственного образа и главные музыкально-образные интенции создаваемой роли.

В-третьих, то, что теоретические положения данного подраздела подтверждаются путем определения ведущих сторон творческого метода Ф. Шаляпина, позволяет прийти к выводу, что создаваемая Шаляпиным вокально-исполнительская концепция обладала значительным семантическим потенциалом, не только во всей полноте охватывала драматургические возможности исполняемой им роли, но и предвосхищала, направляла взаимодействие основных психологических планов оперного действия. Поскольку «психологический театр» был генерирован новым пониманием значения режиссерской профессии, можно сказать, что Шаляпин был предвестником нового режиссерского оперного вокально-исполнительского интонирования.

Личностный тезаурус исполнителя как основа оперного вокального интонирования

Мария Каллас – Примадонна assoluta (Primadonna assoluta) XX века, еще при жизни ставшая легендой, удивительная и уникальная артистка, которую восторженная итальянская публика назвала «Божественной». Мария Каллас обладала не только выдающимся голосом большого диапазона, прекрасной вокальной техникой и редкой музыкальностью, она была великой трагической актрисой прошлого века.

Благодаря великому дару трагедийности Каллас сумела донести в своем исполнительском искусстве тот высокий драматический потенциал, оперного интонирования, который заложен в оперных произведениях, драматизм страдания человеческой души и сердца.

Рассуждая о таком явлении в искусстве, как Мария Каллас, невозможно пользоваться стереотипными выражениями и фразами типа «это она спела ровно и выразительно», а «это она немного форсировала» или еще что-нибудь в этом роде. Каллас не пела свои партии, она проживала их, а ее вокал был следствием ее внутренней сценической жизни, в которой каждая нота, каждое слово было согрето чувством ее сердца. Поэтому палитра красок ее голоса была невероятно многообразна: нежный, яростный, светлый, мечтательный, отчаянный, темный, мягкий, резкий, патетический, любящий, разгневанный и т. д.; каждый звук голоса был отголоском состояния души.

Репертуар Каллас огромен. Ей были подвластны партии, написанные как и драматического сопрано, так и для колоратурного. Она чувствовала себя уверенно в операх практически всех стилей и эпох.

Сама Каллас считала себя «драматической колоратурой» и представительницей романтического стиля *bel canto*. Известно, что в операх стиля *bel canto* в вокальной линии существует множество вокально-мелодических фигур – стаккато, группетто, трель, рулады, гаммы, каденции и т. д.; исполнялось это, по устоявшейся исполнительской традиции, как комплементарный мелизматический план – украшение основной вокальной линии, позволяющее демонстрировать техническое мастерство певца. К действию оперы такой подобного рода вокально-исполнительские фиоритуры не имел существенного отношения. Для Каллас весь арсенал голосовых украшений служил раскрытию психологического состояния персонажа, средством сценической и вокальной экспрессии; никогда ярко проинтонированная нота или виртуозно спетый пассаж не были самоцелью или исполнительской ценностью, но подчинялись смысловой задаче, включались в процесс построения образа.

Сложный художественный синтез, который обнаруживается в основе оперного образа, предполагает интегративное начало, то есть наличие *особого качества интерпретации*, обеспечивающего единство всех творческих условий и усилий создания данного образа. Это качество определяется как интонационно-ролевое, непосредственно связанное с личностным тезаурусом оперного исполнителя, с его не только профессиональными, но и индивидуально-психологическими возможностями.

Особый интерпретативный подход Марии Каллас к образу Виолетты в опере Дж. Верди «Травиата» позволяет выделять понятия индивидуального вокально-исполнительского стиля, интерпретативной идеи, трагедийно-катартического качества интерпретации оперного образа и экспрессивного пения. Кроме того, интерпретация образа Каллас выявляет главные свойства

характера не только оперной героини, но и исполнительницы, формируется на пересечении двух «смысловых программ» и личностных концепций – условно-возможной, задуманной композитором, и жизненно-действительной, репрезентированной певицей.

Оперу «Травиата» Джузеппе Верди написал в 1853 году. На создание этого произведения его вдохновила написанная Александром Дюма-сыном драма «Дама с камелиями», шедшая в то время с огромным успехом на европейских сценах. Но был у Верди и личный мотив, связанный с его женой, певицей Джузеппиной Стреппоне. Дело в том, что аристократическое общество закрыло перед Джузеппиной все двери, так как она была артисткой, человеком низкого сорта. Верди был уязвлен таким отношением к своей жене, подавлен, и как у многих художников его переживания нашли творческий выход в создании в «Травиате».

Хотя, по словам Александра Дюма-сына, Дж. Верди обессмертил его «Даму с камелиями», премьера «Травиаты» прошла с редким неуспехом.

Приведем весьма убедительную характеристику сложившейся вокруг премьерной постановки «Травиаты» ситуации: «Если пьеса Дюма, послужившая источником «Травиаты», была вызовом буржуазному зрителю на парижской драматической сцене, то тем более разительное впечатление произвел ее сюжет на оперных сценах. Сам Верди чувствовал опасность предпринятого им шага. Его либреттист Пиаве, великолепно знавший законы оперной драматургии, всеми способами пытался завуалировать остроту темы. Он выдвигал на первый план чувствительные стороны романа Дюма и, поскольку было в его силах, лишал бывшую Маргариту Готье, а теперь Виолетту, подчеркнутых и ярких черт куртизанки. Более того, следуя еще не опровергнутым в то время оперным традициям, он сознательно перенес действие в более отдаленную эпоху, хотя она никак не оправдывалась остросовременными положениями пьесы...

Сама музыка Верди, достигшего в «Травиате» одной из своих вершин, не отвечала всей своей сутью началу XVIII века. Она была так же современна, как и сюжет, и так же говорила о сегодняшней Италии, как и основной сценический конфликт пьесы. Верди говорил современным ему музыкальным языком о близких, волновавших его чувствах. Вся его трогательно простая, предельно человеческая, психологически глубокая музыка не имела ничего общего с придворным Парижем начала XVIII века...

...Причина первоначального решительного неуспеха «Травиаты» у обеспеченных зрителей первых представлений лежала во вторжении в пределы оперы типичных для буржуазии социальных взаимоотношений, которые оперный театр ранее остерегался затрагивать: во внедрении предельно близких современных чувств, которыми была проникнута музыка Верди.

Впоследствии Верди победил – но какую ценою! Формально восторжествовала его музыка, но отступила на задний план волновавшая Верди тема пьесы. ...Зрителя занимала не столько потрясающая по

чистоте трагическая судьба «продажной», измученной женщины, сколько трогательные страдания двух влюбленных и их примирение. ...Трогательное примирение Альфреда и Виолетты отодвинуло на второй план трагическую тему огромной и всепоглощающей любви оскорбленной и опозоренной женщины – вплоть до того, что даже название оперы «Травиата» – отверженная, падшая – потеряло свой первоначальный смысл, а единение отца с сыном над трупом примиренной Виолетты, по существу, зачеркивало всю остроту драмы» [89, с. 158–159].

Цитата, приведенная выше, взята из главы исследования В. Маркова, посвященной постановке «Травиаты» Вл. Немировича-Данченко в Музыкальном театре в 1934 году. Как можно заметить из этой цитаты, Немирович-Данченко рассматривал «Травиату» как произведение реалистическое, более того, как социальную драму буржуазного общества, а Виолетту как трагическую героиню, образ которой Верди создал с глубоким состраданием.

«Травиата», поставленная Лукино Висконти в «Ла Скала» в 1955 с Марией Каллас в главной роли концептуально очень напоминает замысел Вл. Немировича-Данченко. Для Висконти «Травиата» – социальная драма, в которой слышны мотивы «утраченных иллюзий». «Сила оперы Верди – в том драматическом конфликте, который он с потрясающей силой вскрывает во взаимоотношениях Альфреда и Виолетты на блестящем фоне легкомысленно-задорной жизни и душевного безразличия окружающего их общества. Здесь – в трагической судьбе Виолетты – и лежит подлинная правда произведения» [89, с. 162].

Для Висконти центром спектакля стала также судьба Виолетты и ее образ. Есть знаменитое выражение Немировича-Данченко о том, что режиссер должен умереть в актере. Это целиком и полностью относится к принципам работы Висконти над этим спектаклем. «Я поставил «Травиату» только для нее одной, не для себя. Я это сделал ради служения Каллас ибо такому художнику как Каллас надо служить. Лила де Нобили (сценограф спектакля) и я, мы изменили время происходящего, перенесли действие в конец века, в 1875 год. Почему? Потому что в костюмах этого времени Мария выглядела бы потрясающе. Она высокая и стройная; в платье с узким, длинным лифом, кринолином и длинным шлейфом она стала бы воплощением красоты. Что касается моей режиссуры, я попытался сделать из нее немного Дузе, немного Рашель, немного Бернар. Но больше всего, конечно, я думал о Дузе» [198, с. 79].

Элеонора Дузе, прославленная итальянская драматическая актриса, была одной из лучших исполнительниц «Дамы с камелиями». Она создала такой трогательный, нежный, страдающий и трагический образ Маргариты Готье, что публика, по словам очевидцев, дышала и рыдала вместе с артисткой. Кстати, об этом писал и Немирович-Данченко: «... «Травиата»... у Верди сентиментальна как стиль. Да, это произведение – сентиментальное, по содержанию сентиментальное. В этом произведении возбуждение

жалости, сочувствия к образу переходит границы очень строгого отношения к героине. Верди старается возбудить сочувствие и слезы даже средствами музыки, средствами, которыми он владеет в гениальной степени. Это сентиментальность, но это не есть сентиментализм. Я сам буду говорить, пусть это сентиментально, но Виолетта должна возбуждать слезы» [89, с. 163].

Поэтому для исполнения этой партии, кроме голоса, способного верно исполнить все ноты и виртуозные певческие построения, требуется еще и настоящее артистическое обаяние, умение передавать различные состояния душевной жизни и, безусловно, трагический темперамент.

Поскольку Каллас не оставила мемуарных воспоминаний и описания своего метода работы над партией, сделаем попытку проанализировать *аудиозапись* спектакля и воспоминания очевидцев этого события.

В первом акте Виолетта принимает гостей после болезни. Вечеринка обещает быть бурной, на ней происходит встреча Альфреда и Виолетты. Визуально сцена по замыслу Висконти и Нобили выглядела поверхностно роскошной, детали декоративного решения выглядели иллюзорно-ирреально.

Дирижер Джулини вспоминает: «Когда открывался занавес, мое сердце начинало замирать. Я был подавлен той красотой, которая была передо мною. Такого наполненного чувством и смыслом оформления сцены я никогда не видел в своей жизни. Каждая деталь необычных декораций и костюмов, созданных Лилой де Нобили, давала мне понять, что я попадаю буквально в другой мир – мир другой реальности. Иллюзия искусства или даже искусственности (в конце концов, театр – мир искусственности, ненатуральности) растворялась в воздухе. Я ощущал это, всегда, когда дирижировал этой постановкой, а продирижировал я более 20 раз на протяжении двух сезонов. Для меня существовала только одна действительность – на сцене. То, что было сзади меня, публика, зал, «Ла Скала», казалось искусственным. Только то, что дышало на сцене, и было реальностью, правдой – это была сама жизнь» [198, с. 79].

Художник-сценограф Сандро Секки описывает так свои впечатления: «Висконти заставил нас верить той правде, которую он, как бы, «профильтровал» через театральность. Все, что в его «Травиате» казалось совершенно правдивым, на самом деле было иллюзорно правдивым. Для большинства театральных деятелей, Лиля де Нобили была большим мастером своего дела и обладала чудесным качеством полностью кристаллизировать атмосферу спектакля. Ее работа передает иллюзию правды, как картина художника с чувством и смыслом поэтической отстраненности. Она умеет создать атмосферу, которая выходит за границу действительности. Я вспоминаю об огромных люстрах в первом акте, которых в реальности не было, они были нарисованы и отделаны шелком, блестками и тюлем. Как только они загорались, они превращались в живую картинку. То же самое касается китайских ваз и занавесок, созданных ею для этой сцены – не было ни одной точной идентичной китайскому орнаменту

детали на этих вещах. Но никто, смотря на это не мог даже усомниться в их подлинности. Вся постановка носила отпечаток декадентства, и это было правильно задумано. Висконти и Нобили поставили призрак «*belle époque*» [198, с. 81].

Другой сценограф Пьерро Този вспоминает следующее: «Первый акт Нобили сделала в черном, золотом и темно-красном траурных цветах, в этом ощущалась атмосфера скорого конца Виолетты, ее смерти. Висконти дал каждому хористу резко очерченный характер, каждой куртизанке – образ. Гастон был аффектированным гомосексуалистом. На сцене царила та оживленная суэта, обычно сопутствующая подобным вечеринкам, носящим полуприличный, балаганный характер. Декорация павильона на заднике сцены позволяла удаляться гостям Виолетты ужинать и совершенно естественно возвращаться. Во время дуэта «*Un di felice*» влюбленные оставались одни, Каллас была одета в черное сатиновое вечернее платье, в руках, одетых в длинные белые перчатки она держала маленький букетик фиалок. В то время, когда Альфред делал ей любовное признание, она медленно поворачивалась от него и шла к авансцене... Ее руки, сложенные за спиной и державшие букетик, полные осторожности были вытянуты по длине. Вдруг, Альфред обнял ее сзади и букетик выпал из рук в этот момент. Незабываемо трогательно. Театральная красота... После того, как гости разъехались, все выглядело как на кладбище – огромные букеты увяли и были смяты, стол выглядел как поле после сражения, салфетки и веера валялись на полу, стулья были опрокинуты. После прихода Аннины, которая гасила свечи и светильники, Каллас садилась в кресло возле камина, куталась в шаль и только каминный огонь освещал ее фигуру. Она снимала свои украшения, вынимала шпильки из волос, рассыпавшихся на ее плечах и начинала петь «*Ah, fors'è lui*». На финальную кабалетту она поднималась, шла к столу, садилась на него, запрокидывала назад голову и сбрасывала свои туфли – это была Нана из произведения Золя. Тогда голос Альфреда внезапно прерывал ее пение. Она не понимала, что это за звук, откуда он. Звучит он в ее сердце или в ее мечтах? Или это в действительности? Безрезультатно ищет она источник, откуда льется этот голос, спешит к веранде. В этот момент все чувствовали биение ее сердца» [198, с. 82].

Цитированные высказывания очень хорошо воссоздают атмосферу и действия главных героев и хора в первом акте спектакля. Теперь рассмотрим действенную линию главной героини, ее «зерно» и интерпретацию Каллас.

Поскольку Виолетта появляется после болезни впервые в обществе куртизанок и бонвиванов, задача героини – скрыть свою болезнь или, по крайней мере, скрыть серьезность ее последствий, поэтому состояние у Виолетты приподнято-веселое, она находится в предвкушении предстоящего вечера. Каллас поет полным звуком, на *forte*, придает своему голосу оттенок возбуждения, легкой фривольности и кокетства.

В застольной Виолетта отвечает на страстные реплики Альфреда сильно и горячо – красивый, молодой и пылкий влюбленный юноша ей

начинает нравиться, и в голосе Каллас слышна неподдельная страсть. Но вдруг ей становится дурно, реплики «*nulla, nulla*» Каллас произносит слабо, еле слышно, безжизненно, она передает контрастное состояние Виолетты, врывается мысль о всей серьезности ее положения; оставленная гостями, ушедшими танцевать, Виолетта вдруг ощущает себя такой одинокой, что на пылкие реплики Альфреда, находящегося рядом она отвечает отстраненно, подтекст абсолютно явен: «Кто ждет от куртизанки настоящего чувства?» На горячий призыв Альфреда «*Di quell'amor*», она нежно смеется «*Solo amistade io v'offro*»; но в заключительной каденции Каллас снова придает своему голосу прежнюю силу, оправдывая приглашение Альфреда, который произвел на нее огромное впечатление. Всю свою финальную арию Виолетта-Каллас проводит во внимательном воспоминании о его словах и о нем самом. Начало монолога «*E strano*» выражает удивление, почти недоумение. Каллас поет этот речитатив очень сдержанно, каждое слово словно отчеканено из драгоценного металла. Вспоминая восторженного Альфреда, Виолетта погружается в мечтательное состояние: она ждала такой любви, глубокой и искренней. Сила голоса Каллас переходит от мечтательного *mezzo-forte* к *forte* на повторении мелодии любви Альфреда, темы любви «*Di quell'amor*», которая теперь звучит как гимн любви. Но вдруг эти иллюзии разрушаются: о какой любви может мечтать одинокая, больная куртизанка, живущая на содержании богачей? Боль, отчаяние и безнадежность такой любви Каллас передает в каденциях, взлетая на верхние ноты, как бы на пределе отчаяния. Не для любования голосом написал Верди эти виртуозные пассажи – это кульминация противоречивых чувств Виолетты, ее борьбы с самой собой, заставляющей искать мучительное решение. Каллас передает экзистенциальный конфликт героини, в котором проявляется незаурядность и глубина чувств, проявляются полярные качества внутренней жизни: от фривольной, оболстительной куртизанки до глубоко переживающей сильной и страстной личности.

Вспоминая о работе над спектаклем Джулини писал: «В спектакле она пела и играла с такой легкостью, как будто она была действительно Виолеттой, находящейся не в театре, а у себя дома. Это было жизненно важно для нашего замысла, для нашего видения образа Виолетты, так как публика должна была безоговорочно верить всему, что она делала. В первом акте Каллас была одета как и остальные куртизанки, в ее пластике не было чего-то особенного, что отличало бы ее от других куртизанок; только одно отделяло ее от других – какая-то окружавшая ее таинственная аура. Это происходило не потому, что на нее был как-то специально направлен свет или она совершала какие-то иные сценические действия – она обладала каким-то необъяснимым личным магнетизмом. Задолго до того, как я приступил к музыкальным репетициям с солистами, хором и оркестром, до того, как начал Висконти свои репетиции с артистами на сцене, мы с Марией огромное количество времени работали втроем. Вместе мы намечали основные точки в ее интерпретации, абсолютного соединения Слова, Музыки

и действия. У Висконти есть особый дар (кроме того, что он – настоящий гений театра), он очень своеобразно чувствует романтическую итальянскую оперу. Каждый отдельный жест Марии он развивал только исходя из музыкального материала. Особенное внимание мы посвящали душевному состоянию Виолетты, мы пытались проникнуть в психику этой маленькой, нежной женщины и находили там тысячи тончайших нюансов. Я уверен, что, тот, кто хоть раз увидел Каллас в «Травиате», никогда не смог ее забыть в роли, точно так, как невозможно забыть красоту Гарбо в «Камелии». Каждый был возбужден и тронут. Что касается ее пения... Внутренне очень глубокое и такое нежное. Когда мы втроем шли шаг за шагом в нашей подготовке, она находила новые краски в своем голосе, новые выразительные средства – все в соответствии с новым пониманием образа Виолетты. Все принимало законченный вид. Я могу отметить только одно – это была долгая, изматывающая, тяжелая работа не ради желания дешевого успеха у публики, а для лучшего понимания театра и его особенностей глубочайшей выразительности» [198, с. 80–81].

Во втором акте «Травиаты» трагическое напряжение нарастает. Счастье Виолетты было коротким; как роковой вестник появляется отец Альфреда, заставляя ее расстаться с ним. Цитируем слова Джулини: «Блеск эгоистичной куртизанки с ее жадной желаний и развлечений, которыми Каллас играла в первом акте, превращался во втором акте в тихую радость очень трогательной влюбленной женщины. Этот контраст чувств мы искали во время бесконечных репетиций. Все свои вокальные, музыкальные и драматические средства выразительности, которыми обладала Каллас, она употребила для раскрытия сути личности Виолетты, заключающуюся в ее способности отдать всю себя без остатка, пожертвовать собой ради другого и отказаться от единственного, что у нее оставалось в жизни – своей первой и последней любви. Было невероятным, сколько переживаний и настроений нашла Каллас в этой длинной вокальной партии. Это было слышно и я слышу это снова и снова, как она поет фразу «Ah! Dite alla giovine»; нет, не поет, больше шепчет, и как ее голос угасает, страдает, уходит в себя и в то же время наполняет зал. И перед моими глазами встает картина горя и отчаяния» [198, с. 82].

Сцена с Жермоном занимает центральное место в опере. Своими требованиями расстаться с Альфредом Жермон разрушает счастливый мир иллюзий Виолетты.

В начальном речитативе Виолетта безмятежна и умиротворенна, несмотря на то, что становится известно о ее стесненных финансовых обстоятельствах. Каллас поет этот короткий речитатив светлым звуком, в котором слышна немного отстраненная, как бы созерцательная интонация; такой же эмоциональный характер она придает первым репликам с Жермоном.

Чуть удивленная его приходом, несколько испугавшаяся его грозного упрека, тем не менее, она все еще в собственном эмоциональном мире. С

большим воодушевлением ее голос взлетает на верхние ноты во фразе «e Dio lo cancellò»: она убеждена, что прошлое забыто, она переменилась и имеет право на свое счастье с Альфредом. Поэтому всю сцену дальше Виолетта просит, умоляет Жермона не разлучать ее с Альфредом, она пытается отстаивать свою любовь перед этим прагматичным человеком, которому небезразлично только его собственное счастье и счастье его семьи.

Но Жермон нашел ее самое уязвимое место, тем самым нанеся удар Виолетте прямо в сердце. «Ma volubile sovente e l'uom». Эта фраза надламывает Виолетту; действительно, она забылась в своем счастье настолько, что потеряла чувство реальности: Альфред может в любую минуту оставить ее, ведь в сущности она для всех – куртизанка, продажная женщина, которой не прощают прошлого, игнорируя желание жить иной, праведной жизнью.

После понимания этой горькой истины Виолетта прекращает борьбу за свою любовь и начинает медленно внутренне угасать. Приведу слова Л. Висконти: «В этот момент Виолетта словно мертва. Когда она следила за столом, она повторяла в точности все то, что мы нашли на репетициях – рыдания Виолетты, движения ее бровей, как она обмокает перо в чернила, как держит руку во время письма, словом все до последней мелочи. Мы репетировали без пения, только на фоне оркестровой музыки. В публике многие рыдали, когда Каллас проводила эту сцену» [198, с. 83].

В самом деле, смена актерского самочувствия здесь, в этой сцене, происходит на больших контрастах, более того, сложность заключается в том, что после состояния Виолетты во фразе «Ah! Dite alla giovine», при пропевании которой она уничтожена, подавлена, исполнительнице надо найти и так распределить силы, чтобы начать новую волну к кульминации «Amami, Alfredo, quanto'io t'iamo». Каллас развивает эту кульминацию исподволь, ей удается спеть все фразы до ухода Жермона с особой краской голоса – от темной и безвольной до наполненной горем и печалью, в ее голосе слышны рыдания; но она не рыдает в полном смысле этого слова, она пользуется голосовой краской, в которой слышны рыдания.

Для Виолетты – это внутренняя смерть, конец ее счастья, ее любви, ее иллюзиям, ее жизни. И в этот предсмертный момент она обращается в последний раз к Альфреду, вкладывая в это обращение всю силу своей любви. Фраза «Amami, Alfredo, quanto'io t'iamo» – это предсмертная клятва Виолетты и исполнительское откровение Марии Каллас. Последний раз звучит голос певицы так мощно, так страстно. На прекрасно спетом легато Каллас выделяет каждое слово, каждый звук, сознательно усиливает напряжение голосоведения и достигает грандиозной кульминации оперы, сцены и жизни героини.

Хочется особенно отметить, как Каллас пользуется в этой сцене дикцией и паузами. Слово – критерий всех средств выразительности драматических артистов; музыкально проинтонированное слово – критерий всех средств выразительности оперных исполнителей. «Музыкальный смысл

может выявиться только через ясность текста, слов и даже отдельных слогов. Каллас находится, подобно великому оратору, каждый момент в состоянии аффекта, не идя на поводу у эффектов, в котором она выявляет внутренний смысл фразы и выразительность каждого слова только музыкальными приемами – тембральной окраской голоса и нюансами в *Rubato*. Тем самым она выполняет важнейшее требование экспрессивного пения, которое Шарль Гуно сформировал так: «Во время произношения нужно обязательно следить за двумя вещами. Оно должно быть ясным, чистым и правильным. На слух каждое слово должно звучать уверенно. Оно должно быть выразительным, что означает: сказанное слово должно быть наполненным силой воображения и внутренним чувством. Что касается чистоты, ясности и точности, произношение получает значение такой артикуляции, главная задача которой заключается в том, чтобы сохранить неизменной внешнюю форму слова. Все остальное – вопрос экспрессии. Она наполняет слово мыслями, чувством, страстью. Одним словом, доминирование артикуляции – это форма и интеллектуальный элемент. Именно артикуляция ответственна за чистоту и экспрессию во фразе» [198, с. 197].

Выразительность каждого произнесенного слова для Каллас – это нечто само собой разумеющееся. Слова роли передают смысл действия, музыка окрашивает их только эмоциональным смыслом. Акценты на определенном слове или слоге в музыкальной фразе она делает только исходя из внутренней логики телесных сценических действий. Точно так же она пользуется и паузами, служащими ей для оценки ситуации, реакции на слова партнера, на принятие решения, вытекающего из ее внутреннего монолога.

Интересно, что остановки на определенных нотах, фермато, для Каллас не способ показать свое дыхательное мастерство, а род звучащей музыкальной паузы: в это мгновение мысль задерживается, становится крупнее и значительней.

Третий акт «Травиаты» приближает развязку оперы. Веселье и бравурная атмосфера бала у Флоры резко контрастирует с душевным состоянием Виолетты, приехавшей на бал со своим бывшим покровителем и любовником бароном. Она вернулась туда, где ее место. Виолетта еле жива, боль от разрыва с Альфредом подкосила ее, перед глазами туман, она не видит лиц, красок, Флору, барона. Вдруг она понимает, что здесь Альфред, она повторяет несколько раз слова «*Che fia? Morir mi sento.*», в которых слышны ее отчаяние, боль и страх.

Каллас поет эти фразы очень сдержанно, как протяжный стон, отчего они звучат даже немного обреченно. Видя, как зажглись ненавистью и ревностью глаза барона, Виолетта уже в страхе не за себя, а за жизнь Альфреда. Наверное, барон – известный парижский дуэлянт, на совести которого имеются жертвы, более того, дуэлянт, не знающий пощады. Виолетта умоляет Альфреда уехать, ее мольба покинуть бал – крик души. Хочу отметить, что диалог Альфреда в исполнении Джузеппе ди Стефано и Каллас – шедевр общения двух персонажей в оперном театре. Диалог

происходит в стремительном темпоритме, в котором внутреннее находятся и Виолетта, и Альфред, причем для нее такой темп продуцирует чувства страха за любимого, а для него – чувства гнева и ревности. Оба исполнителя феноменально пользуются дикцией, буквально чеканя каждое слово, что сразу придает невероятную возбужденность музыкальному действию. Альфред доведен до бешенства. Чтобы сделать как можно более любимой женщине, он, потеряв всякий контроль над собой, жестоко оскорбляет и унижает ее, бросая ей деньги за ее услуги.

Измученная, униженная, оскорбленная Виолетта настолько потрясена поступком Альфреда, что буквально немеет от этого. Александр Сахаров, театральные режиссер, помнящий еще легендарную Сару Бернар в роли Маргариты Готье, был потрясен тем, что в сцене оскорбления Альфредом Виолетты Каллас играла так же, как и великая Бернар: она каменела на глазах, превращаясь в монумент скорби. Обращение к Альфреду – «*Alfredo, Alfredo, in questo core*» – Каллас поет болезненным, болезненным голосом, в нем уже безжизненность, от страданий и от горя, он обессилел и померк.

Обратимся к словам самой Каллас: «Я попыталась дать голосу Виолетты болезненную краску, в конце концов она же больна, не так ли? Это вопрос техники дыхания и для этого требуется очень светлый звук в глотке, чтобы можно было выдержать и пение, и произношение. Критики написали: «Каллас устала; ее голос звучит устало...» но это было именно то впечатление, которого я добивалась. Как можно петь Виолетту полным круглым голосом, зная ее состояние? Это было бы смешно» [196, с. 171].

Чувство психологической правды, а также правды художественной, свойственное всем великим актерам, в этой короткой фразе Каллас выявляет с присущей ей бескомпромиссностью и смелостью подлинного художника.

В IV акте Каллас почти на протяжении всего сценического действия пользуется этим тембральным приемом. Для Виолетты наступил последний час. Одинокая, всеми забытая она смиренно ожидает смерть. Критик Този описывает IV акт так: «Когда открывался занавес, на сцене находились грузчики, выносящие мебель на распродажу. Каллас вставала с кровати и выглядела как труп, как развалившаяся восковая фигура из музея восковых фигур, почти уже не являющаяся человеческим существом, и в голосе ее звучит как бы одна струна, такая слабая, такая больная и такая душераздирающая... Она с огромными усилиями тащится к туалетному столику, за которым она начинает читать письмо Жермона и петь «*Addio del passato*»... Потом появляются огни карнавального шествия на улице. На заднике тени веселящихся на улице людей. Для Виолетты жизнь стала миром теней... В каждом жесте Каллас – дыхание смерти. Даже во время радостной встречи с Альфредом она такая уставшая, слабая, истощенная, что почти не может двигаться... После того, как влюбленные спели о своей мечте о счастье вдали от города «*Parigi, o cara*» Виолетту охватывают отчаянные мысли о том, что она должна немедленно бежать из этой могилы. Она зовет служанку и начинает ужасную борьбу со своей слабостью, мешающей ей

одеться... Потом наступает момент, когда она пытается надеть перчатки, ей это не удается, потому что пальцы уже затвердели и онемели из-за приближающейся смерти. Только в это мгновение Виолетта по-настоящему понимает, что больше нет спасения и от сознания этого из нее вырывается крик нечеловеческой силы: «Gran Dio! Morir si giovine!» В сцене смерти Висконти нужен весь актерский гений Каллас. В конце концов она смиряется с судьбой, отдает Альфреду медальон со своим портретом и начинает проговаривать заключительную сцену. Сияюще улыбаясь, говорит она любимому, что ее боль прошла, что к ней возвращается ее сила, что в ней пробуждается новая жизнь – и умирает со словами: «О, радость!», ее огромные глаза широко раскрыты, они бесчувственно застыли перед публикой. Когда опускался занавес ее мертвые глаза все еще смотрели в зал, выражая неподвижную пустоту. В этот момент все зрители чувствовали ужас и боль Альфреда» [198, с. 84].

Болезненный голос, обусловленный физической слабостью выражает, в сущности, «зерно» сцены и Виолетты в этот момент. Трагизм положения в том, что она еще борется за жизнь, тающую на глазах, она еще ждет Альфреда, в ней теплится надежда, и еще она искренне не понимает, за что судьба так жестоко поступила с ней и страстно, почти исступленно просит Бога простить ее. Любовь – великая сила, преображающая человеческую душу, выявляющая все лучшие качества человека, его способность на самопожертвование. Главная идея «Травиаты» заключается именно в передаче, в воссоздании силы такой высокой любви. И теперь становится ясным, какова «сверхзадача» исполнителей этой оперы – показать красоту любящего человека, его благородство и силу духа, несмотря на трагедийную развязку и даже, в известном смысле, благодаря ей.

Особенностью интерпретации Каллас, следовательно, индивидуальным качеством создаваемого ею, причем не только в этой опере, индивидуального вокально-исполнительского стиля становится трагедийная экспрессия: и как общая интерпретативная идея, связанная с созданием целостного образа одинокого и страдающего, прекрасного в своем страдании человека – любящей женщины; и как повышенный тонус (эмоциональный гипертонус) вокального интонирования, воссоздающий высокий музыкально-словесно-речевой стиль греческой трагедии, тот, который послужил историческим прототипом для трагедийной большой французской оперы, в период ее формирования Ж. Люлли.

В этом отношении Каллас вернула опере, вокально-исполнительской оперной семантике те катартические функции, которые изначально обусловили возникновение данной жанровой формы, одновременно с этим – вернула декламационно-речитативное своеобразие вокального оперного интонирования – как его наиболее показательную типологическую черту.

По наблюдению Д. Киреева [64], уже к середине XIX века в оперном речитативе четко обозначилось круг однородных явлений. Во-первых, речитатив глубже отражает процесс самосознания героя, будучи

своеобразным взглядом внутрь себя; во-вторых, он приобретает тематическую значимость и начинает играть все более весомую роль в интонационно-тематическом развитии оперы; в-третьих, он приобретает способность активно участвовать в решении высших задач оперного целого: становится средством выявления и раскрытия духовно-мировоззренческой идеи оперы.

Такой речитатив, отличающийся интонационно-тематическим и музыкально-смысловым содержанием, то есть *семантически организованный*, Д. Киреев предлагает называть *рефлексивным*. Автор в равной степени обращается к опыту и западноевропейской и русской оперы, но особенно его привлекает тип музыкальной драмы, которому присуще усиление средств создания образа рефлексивной личности и активное использование речитативно-декламационной сферы [64].

Образ рефлексивной личности – тот творческий результат, к которому приводит интерпретация Каллас, причем он в равной мере относится и к героине Верди, и к самой певице, а достигается путем заострения кантиленных, речитативных и декламационных стилистических слагаемых, способов вокального интонирования, повышения их внутренней психологической экспрессии, в том числе и путем гибкого перехода от одного способа интонирования к другому, как и предполагает музыкально-речевой стиль «большой» греческой трагедии.

Создателям спектакля «Травиата» 1955 года театра «Ла Скала» удалось целиком и полностью воплотить главные интонационные идеи автора этого произведения, которым в равной мере выступили Дж. Верди и М. Каллас. Усилиями главной исполнительницы Марии Каллас, ее партнеров Джузеппе ди Стефано, Этторе Бастьянини, режиссера Лучино Висконти, дирижера Карло Джулини, сценографа Лилой ди Нобили был создан спектакль, о художественном воздействии которого слагают легенды. Можно прийти к выводу, что успех этой постановки кроется в главной силе театрального искусства – в обнаружении *трагической правды* жизни «человеческого духа» (К. Станиславский).

В этом спектакле стала явью мечта К. Станиславского – слились в единое гармоничное целое все искусства, составляющие оперное искусство: вокальное, музыкальное и сценическое, а сам спектакль был задуман и осуществлен в соответствии с принципами психологического реалистического театра.

В целом, постановка «Травиаты» Л. Висконти в «Ла Скала» с Марией Каллас в главной роли является одним из наиболее ярких, показательных и для режиссера, и для исполнительницы, трагедийных подходов к сюжету и образу содержанию оперы Д. Верди.

