А. В. ТОЛШИН,
В. Ю. БОГАТЫРЕВ

ТРЕНИНГИ ДЛЯ АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Издание второе, исправленное

РЕКОМЕНДОВАНО
кафедрой драматического театра
Санкт-Петербургской государственной академии
театрального искусства

ЛАНЬ®
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET
• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335
Т 54

Толшин А. В., Богатырев В. Ю.

Т 54 Тренинги для актера музыкального театра: Учебно-методическое пособие. — 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 160 с. (+ вклейка, 16 с.). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1764-3 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-91938-165-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга посвящена проблемам воспитания певца-актера. Актуальность темы обусловлена тенденциями развития музыкально-театральных жанров: эстетикой современной оперы, популярностью мюзикла, необходимостью воспитания актеров оперетты, способных решать сложные задачи режиссерского театра начала XXI века. В пособии даны два цикла тренингов, дополняющих друг друга. В первой части методы воспитания актера, разработанные в драматическом театре, объединены с образностью и драматургией, заключенной в музыке. Во второй части разработаны принципы соединения вокальных упражнений, самого процесса певческой фонации и задачи театрального, драматического воспитания певца-актера. Пособие предназначено для студентов театральных училищ, институтов и академий.

ББК 85.335

The book is dedicated to the problems of musical actor education. This topic is important today because of musical theatre genres development tendency: contemporary opera aesthetics, musical's popularity, necessity of operetta actors education, who can solve difficalt problems of director's theatre of the beginning of 21 century. There are two series of trainings, supplementing each other. The first part combines drama theatre methods of actor education with vividness and dramatic art of music. The second part reveals principles of combining vocal exercises, the process of vocal phonation, and problems of musical actor theatrical education.

The textbook is intended for students of theatre colleges, universities, and academies.

Рецензенты:
И. А. БОГДАНОВ — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства;
Е. В. ОБРАЗЦОВА — народная артистка СССР, профессор.

Дизайн обложки: художник *Ксения Пасюра*

Для вклейки использованы фотографии из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014
© А. В. Толшин, В. Ю. Богатырев, 2014
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2014

ВВЕДЕНИЕ

Поводом для написания этой работы стали, во-первых: давняя любовь авторов к музыкальному театру, и особенно к опере, и, во-вторых: страстное желание внести свежую струю в процесс обучения актеров музыкального театра, в процесс постижения подчас не используемых в полной мере художественных инструментов певца-актера.

В основе современного спектакля могут лежать самые разнообразные музыкальные тексты, в сценическом воплощении смешиваться различные жанры, применяться приемы стилизации, пародии, монтажа и коллажа (в том числе стилей актерской игры). Вместе с тем нужно отметить, что многообразие выбранных приемов и способов игры не всегда обеспечивается глубокой проработкой ролей и выразительностью образов. Соответственно у зрителей возникает ощущение формальности применения пусть даже и хорошо разработанных ранее театральных приемов. Образная система спектакля страдает из-за того, что основную смысловую нагрузку несет оркестр, сценография, работа художника по костюмам, художника по свету, эффектное мизансценирование и т. д. Сценическая пластика: танец, движение, язык мизансцен часто выполняют иллюстративные, развлекающие, стилизационные, но не смысловые функции. Певец-актер отчасти перестал быть основным инструментом образного строя спектакля. Но увеличение компонентов внешней заразительности зрелища, поиски обязательной оригинальности, определяющей коммерческую ценность спектакля, не снимают проблем художественных: выразительности смысловой, психологической, поэтической, духовной.

В многообразии теоретических положений и практических разработках авторы стремились вычленить основополагающие принципы сценического творчества актёра музыкального театра. Разработанные тренинги основаны на хорошо известных и хорошо забытых принципах и приемах, которыми оперировали К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, М. А. Чехов, Ф. И. Шаляпин, Б. В. Асафьев, Б. Э. Жак Далькроз, Кн. С. Волконский, М. Калласс, Б. А. Покровский и другие педагоги и мастера музыкального театра. Некоторые положения методики, напротив, никогда комплексно не использовались в отечественной педагогике.

Книга тренингов состоит из двух частей, но представляет собой единый цикл упражнений. Мы рассмотрим две ипостаси творчества актера музыкального театра, которые можно определить двумя качествами пения и игры. Приоритет музыкальной образности для актера-певца очевиден. Музыкальный сценический образ имеет фундаментальное значение для воссоздания драматического конфликта. Музыка определяет сценическое поведение персонажа, выявляет последовательность чувств или эмоциональную линию жизни, расставляет смысловые акценты, проводит актера через кульминации роли. Вся гамма чувств, стремления и душевные движения персонажа реализовываются на сцене в реальном сценическом, жестком (музыкальном) времени, в непосредственном актерском взаимодействии, в процессе создания сценического образа.

Первенство вокала, таким образом, для певца-актера несомненно, без него не будет и музыкального театра. Но вспоминая Марию Калласс, которая, по словам Т. Челли, относилась к вокалу как инструменталист, заметим, что великая певица подчиняла технику музыкальной выразительности, вокальную красоту — драматической правде. Вспомним слова самой Калласс об искусстве певца: «Недостаточно иметь красивый голос — какое он имеет значение? Когда исполняешь роль, нужно иметь тысячу красок, чтобы изобразить

счастье, радость, горе, страх. Разве это выразишь, имея всего-навсего красивый голос? Можно петь и резко, как я часто делала, если это необходимо для выражения того или иного чувства. Так делать нужно, даже если люди этого не поймут!»[1]. О связи вокала и тем, что этот вокал выражает, писал и Ф. М. Шаляпин: «Если в актере беспредельно побеждает певец, то одновременно одерживает победу и то, что принято называть оперной условностью и рутиной». Разве мы не видим и сегодня оперную рутину и условность? Не можем не привести замечательные слова Валерия Гаврилина об истоках музыкального творчества: «Музыку нужно писать не о том, что видел и слышал, а о том, что стоит за тем, что ты видишь или что ты слышишь. Тогда получится Музыка, получится сочинение». Да, в музыкальном, в оперном театре своя сценическая правда, свои требования к «музыкальной органике». В обычной жизни, умирая, не поют длинные арии, как Борис Годунов или Дон Кихот. С точки зрения жизненной достоверности — это неправда. Но прав замечательный теоретик и педагог Кн. С. Волконский — «Опера не то, что не может быть реальна, а не должна быть реальна»[2]. Достоверность и подлинность в оперном театре понятия особые, загадочные. Как их сегодня разгадывать?

Этот сборник тренингов не претендует на охват всех тем подготовки певца-актера, для этого нужно более обширное теоретическое исследование существующих методик в широком диапазоне рассматриваемых тем. Авторы не исследует и технические аспекты вокальной подготовки. Две части этой работы: «Для актера-певца» и «Для певца-актера» отражают педагогический и театральный опыт авторов, смотрящих на ремесло актера музыкального театра с разных сторон, но исповедующих схожие во многом принципы.

Нас интересуют пути развития способности актера проживать динамичную музыкальную форму как

---

[1] *Кестинг Ю.* Мария Каллас / Пер. с нем. М.: Аграф, 2001. С. 57.
[2] *Кн. Сергей Волконский.* Человек на сцене. Издание «Апполона», СПб., 1912. С. 137.

сценический процесс. Мы обращаем внимание на умение актера во время пения быть физически и психологически свободным, на владение выразительной пластикой и окраской слова, на освоение разнообразия подходов в создании роли, непосредственность сценического существования. Существенным также является единство связи внутреннего и внешнего в процессе становления и реализации вокального образа, связь интонирования с образным содержанием, выразительностью слова, пластики и мимики, композиционное мышление, владение выразительным ракурсом или мизансценой. Казалось бы, все аспекты хорошо известны, но на практике требуют ремесленных, устойчивых профессиональных навыков и качеств. Поставленные задачи определяют круг методических приемов, которыми пользуются авторы пособия.

Воскрешение в сознательной практике подготовки актера давно знакомых театральному искусству элементов техники, но завязших в «условиях аморфной нечеткости натуралистической игры» (термин С. М. Эйзенштейна), позволяет по-новому взглянуть на волнующие воображение возможности актерской игры в музыкальном театре.

Андрей Толшин

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДЛЯ АКТЕРА-ПЕВЦА

ГЛАВА I

ДВИЖЕНИЕ И МУЗЫКА

Лирическая драма, по определению Рихарда Вагнера, существует как единство слова, жеста и музыки. «Ton-wortdrama» или «музыкально-словесная драма» характеризуется по определению С. М. Волконского тремя основными элементами: Музыкой, Словом и Движением. Движение на сцене должно быть согласовано с движением музыки в оркестре и может быть выражено только через актера. «Тело актера трехмерно»[1] и поэтому оно выражает себя посредством движения только в определенном объеме. Партитура оркестровая, разворачивающаяся в порядке временном, на сцене разворачивается в порядке пространственном и требует осмысленного, музыкально мотивированного движения. Музыка и движение, таким образом, приобретают пространственные характеристики.

Выдающийся швейцарский педагог Э. Жак-Далькроз справедливо полагал, что у певца нужно вырабатывать «rhytmische intelligenz» — ритмический разум. Он говорил о том, что у певца чувство ритма «должно, так сказать, наполнять весь организм дыхания и речи. Нельзя петь ритмично, если не умеешь ритмично дышать и говорить»[2]. Жак-Далькроз отмечал, что художник всегда видит связь между внешним проявлением и душевным аффектом. Мотивы движения, душевный процесс, их породивший, интересуют артиста больше, чем сам факт движения как таковой.

---

[1] *Таиров А. Я.* О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., ВТО, 1970. С. 160.

[2] *Жак Далькроз Э.* Ритм. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 32.

Внутренний мир идей и воли формирует соотношение между легкостью, быстротой, тяжестью и медлительностью актера на сцене.

По определению композитора и педагога Б. В. Асафьева музыка — «искусство обнаруживаемого в интонациях движения», искусство преимущественно моторное, осуществляемое во времени. Осознавая музыку как «звучащее движение в интонационно-ритмическом становлении организующих его сил», и мы будем в упражнениях опираться на живой процесс восприятия и выявления актером музыки.

В активности пластической памяти актера заложено огромное богатство пластических сил, определяющих жизнедеятельность организма. Известный театральный педагог Л. Ф. Макарьев полагал, что пластическая память хранит многообразное богатство знаний и умений, без которых было бы невозможно познание мира и его эстетическое освоение. Этот чувственно-пластический опыт оживляется в создании «сценического человека» как его образное отражение. Любопытно, что Макарьев определяет пластическую отзывчивость, как «живейшее расположение души»-актера. Оно органически питает пластическое мышление художника в искусстве драматическом и музыкальном. Вне пластического процесса формирования сценического образа невозможно достигнуть точности художественного содержания. Макарьев полагал, что такие поиски «требуют солидного логического аппарата мышления».

Пластичность актера-певца это, прежде всего, организация работы всего тела, а именно — непосредственный отклик тела на музыкальную тему, интонацию. Этот отклик превращается в процесс пластического ощущения движущейся мелодии, в восприятие музыкальной горизонтали как непрестанно изменчивой: «то утолщаемой, то утончаемой, то полно-, то малозвучной, то — подобно мускулу — испытывающей сокращения и растяжения, то однолинейной, унисонной, то дающей от себя ростки — “подголоски”, то

спокойной, то извилистой»[1]. Динамичное восприятие музыки возможно при легко управляемом теле, которое как хорошо настроенный инструмент, легко откликается и рождает ритмическую и интонационную составляющую музыки, воплощаясь в сценическом пространстве.

Уже на первых этапах обучения важно сочетать координацию движения различных частей тела с пластическим взаимодействием с партнером, развитие чувства мускульного контролера, и тренировку целесообразности мышечных напряжений и темпоритмических характеристик движения. Непосредственный пластический отклик студента на музыкальную тему, музыкальную композицию выявляет динамику, энергию, чувство ритма, выразительность движения и способность мыслить композиционно. В будущем соответствующая музыке пластика роли поможет формировать весь комплекс выразительных средств актера.

Первый комплекс задач связан с освобождением тела от всех непроизвольных зажимов, мускульных напряжений, выработка пластичности, мягкой походки, умения управлять руками и кистями рук. Эти задачи решаются при помощи ряда упражнений, которые сочетаются с музыкой. Это приучает певцов каждое движение делать не только свободным, но и музыкально-ритмическим. Тренировать пластическую выразительность можно не только в определенном классе-пространстве для тренинга, но и в разных пространствах, разнообразных ракурсах, на лестницах, поворотах, плоскостях, способствующих развитию чувства баланса, ощущения разнообразия поз ступней, общей мышечной возбудимости ног. Движения рук тренируются во всех возможных градациях скорости, энергии, первых импульсивных и последующих соотносящихся друг с другом движениях рук. Затем тренинг рук усложняется — руки одновременно начинают

[1] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1963. С. 200.

выполнять различные по форме движения, различные по характеру ритмы. Затем уже идет соединение жестов рук и ног при реакции на музыкальный ритм.

БИОМЕХАНИЧЕСКИЕ ДВИЖЕНИЯ

Первая часть тренинга основана на серии биомеханических упражнений, рожденных в студиях под руководством В. Э. Мейерхольда. Эти упражнения сочетают физическое расслабление, движение, импульсивный пластический и эмоциональный отклик на задание, работу с пластическими композициями и воображаемыми объектами. В этих упражнениях используется инструментальная музыка: не фоновая, а содержательная, несущая драматический сюжет. Говоря о выборе музыки для упражнений, стоит помнить о том, что опера вбирает в себя многие жанры театра — трагедию и комедию, мистерию, драму и водевиль, формируя их по-своему. Выбранные фрагменты должны отражать это разнообразие (В. А. Моцарт, Д. Россини, Ш. Гуно, Д. Верди, Ж. Бизе, П. И.Чайковский, Р. Вагнер).

Биомеханические упражнения Мейерхольда: «стойка боксера», «прыжок», «канатоходец», «жонглер», «лук», «ночной ход», «мячик», «расслабление» тренируют умение управлять телом, ощущать собственный центр тяжести. Очень часто естественный центр тяжести тела не ощущается актером вполне точно. В силу различных индивидуальных и социальных причин люди не знают, где их естественный центр тяжести и неосознанно смещают его. Например, подростки часто хотят казаться взрослее, выглядеть важнее. Для этого они выпячивают грудь, закрепощая плечи и шею, перенося туда воображаемый центр тяжести. Это начинает определять их походку, манеру держаться и т. д. Люди, переживающие психологически тяжелые события, переносят порой центр тяжести ниже своего природного — от этого начинают горбиться: верхняя часть тела склоняется к новому, психически мотивированному центру. Так через пластику природа реагирует

на обстоятельства жизни и непроизвольные команды мозга. Есть и более тонкие примеры таких явлений. Для актера очень важно определить, где находится его природный центр тяжести. От правильного ощущения своего центра тяжести во многом зависит скорость реакций, свобода, гармоничность движения, певческого дыхания. Если ощущаемый центр тяжести совпадает с природным, движение будет гармоничным, дыхание свободным, психические процессы, включая творческие, пойдут легче. Установка своего природного и определение «придуманного» центра тяжести персонажа помогают создать телесную жизнь играемого образа, выявить индивидуальные особенности походки, привычек, манеры поведения, физических реакций персонажа. Такого рода информацию о персонаже можно условно назвать «пластическим паспортом». Для актера это один из действенных способов исследования и себя и сценического характера.

Важным элементом пластического тренинга является освоение приема «отказа», который применял и тщательно разрабатывал Мейерхольд. Впервые явление «отказа» было описано немецким педагогом и писателем начала XVIII века Ф. Лангом. Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» в добавочных листах об актере также коснулся проблемы «отказа». По Мейерхольду отказ — это натяжение тетивы при стрельбе из лука. Упражнения «Лук», «Камень», «Прыжок на грудь» и другие используют такие моменты «отказа» — отхода перед движением вперед, замаха перед ударом, приседания перед подъемом и т. д. Режиссер и педагог В. И. Соловьев, перечисляя разделы курса сценического движения, писал о приеме «знак отказа» как преднамеренном усилении и подчеркивании того или иного сценического положения. Такое усиление и подчеркивание сценических движений одного или нескольких актеров, является, по мнению Соловьева, наилучшим средством театральной выразительности и служит необходимым условием для развития напряженности действия. Понятие отказа, по мнению С. М. Эйзенштейна, относится к сюжетному,

психологическому и эмоциональному противодвижению. Это «отказное движение» может протекать без всякого предварительного внешнего перемещения. Режиссер полагал, что «если отказный взмах нужен для удара по шляпке гвоздя, то для “удара” по психике зрителя, когда в нее надо “вонзить” тот или иной сценически выразительный элемент, действие ваше вынуждено прибегнуть к тому же принципу отказа и в той же принципиальной направленности (хотя, конечно, и в несравнимой качественности)». Явление отказа — частый прием в музыкальном театре.

Еще одно понятие, которое использовал Мейерхольд в тренинге актеров — «торможение» как задержание гармонического разрешения в музыке. Торможение имеет как собственное музыкально-философское значение, так и дает отдых от стремительного движения экспозиции или создает напряжение в средней части, так как приостанавливает разрешение конфликта, заявленного в предыдущей части «сонатного цикла» и тем самым, по закону контраста, облегчает восприятие финала или репризы.

Эмоцию можно рассматривать как систему предварительных реакций, сообщающих организму будущее его поведение и определяющих форму этого поведения; эмоция часто управляет поступками человека. Одним из основных моментов в искусстве актера является владение эмоцией, и так как эмоция имеет тенденцию к ослаблению, то актеру необходимо восполнить это ослабление соответствующими упражнениями. Не всякая эмоция, раз начавшись, находит себе выход и себя изживает. Эмоция может начаться, но под влиянием тех или иных возникающих стимулов может быть заторможена и достаточно самого маленького стимула для того, чтобы эта эмоция проявила себя и нашла для себя соответственный выход. Естественно, что на сцене под влиянием тех или иных стимулов эта заторможенная эмоция может выразиться в чрезвычайно убедительных и ярких формах и дать сильные и интересные выражения.

Для актера является чрезвычайно важным и существенным знать о законе заторможенной эмоции для того, чтобы иметь возможность ею пользоваться. Заторможенная эмоция иногда выливается с гораздо большей убедительностью и силой, чем вообще эмоция, и поэтому, строя свой образ, строя свою роль, актер может прибегать к моментам торможения эмоции именно потому, что это даст ему возможность в известные моменты, в моменты кульминаций, которые должны иметься в виду при построении роли, дать ей выход, и тогда эмоция зазвучит с особой убедительностью, с особой сокрушительностью, и тем самым подымет нужный момент до момента кульминации.

Многоплановое понятие торможение с подключением эмоций тренируется посредством движения и биомеханических упражнений.

ЭКОНОМНЫЙ ИМПУЛЬС

Задание

1. Лежим на полу. Глаза закрыты. Ощущаем собственное тело на полу. Воображаем, что тело покрывает большое пространство. Все пространство комнаты.

2. Представим, что хотим двинуть ногой. Только думаем об этом, но пока ногой не двигаем. Представим, какое движение хотим совершить, и сколько для этого понадобится усилий.

3. Попробуем послать слабый импульс — приказ ноге. Нога не двигается. Теперь усилим импульс до такой степени, чтобы нога двинулась. Проверим, какое минимальное количество энергии необходимо для движения ноги. Экономное движение —залог его точности.

4. То же проделываем с рукой, грудью, головой, стопой, пальцем руки, бровью, левой кистью, веками, бедром, носом...

5. Лежим на полу. Глаза закрыты. Тело занимает как можно меньшее пространство. Сжимаем его все более и более. Колени прижимаются к груди.

6. Пробуем, не открывая глаз, сесть на полу. Пробуем покачаться и найти баланс тела. Медленно встаем.

7. Не падаем и не заваливаемся. Нижняя челюсть свободная, спина мягкая. Ощущаем три условных треугольника, участвующих в оформлении звука: на уровне челюсти, груди, живота. Тело само рождает звук — мягкий, неформированный. Позволяем этому звуку вырасти, окрепнуть.

8. Слушаем одновременно голоса других студентов, находящихся в этой комнате. По ассоциации — это корабли в тумане, подающие сигналы друг другу. Чуть громче и тише... Дали себе возможность послушать, и подали свой звук опять.

9. Продолжаем подавать сигналы и двигаемся по комнате. Слушаем внимательно других, чтобы избежать столкновения. Стараемся держаться на расстоянии друг от друга.

10. Посылаем «Алло» и слушаем. Посылаем «Алло» кому-нибудь из партнеров и дожидаемся ответа. Пробуем снова и стараемся наладить контакт.

11. Если поняли, что партнер найден и контакт установлен, то можем сказать ему: «Ты». И получить такой же ответ. Перемещаемся по комнате, не теряя контакта с партнером.

12. Медленно открываем глаза. Ощущаем медленное возвращение зрения. Смотрим только на найденного партнера. Никакой игры. Спокойно изучаем партнера. Его лицо, прическу, одежду, пластику тела.

13. Представим, что дотрагиваемся до партнера. Попробуем это сделать, протянув руку, не касаясь его. Попробуем подойти и, не спеша, дотронуться. Сравниваем результаты ощущений от воображаемого и реального контакта.

ЧАСТИ ДВИЖУЩЕГОСЯ ТЕЛА

Одновременно с биомеханическими упражнениями Мейерхольда нужно проводить упражнения на разработку в движении отдельных частей тела актера для

включения этих движений в язык сценического взаимодействия. Для этого развиваются отдельные части тела, а потом работа приобретает комплексный характер.

ПЕРЕДАЧА И ПРИЕМ ИМПУЛЬСА

Упражнение проводится в паре. Расстояние от партнера 2–3 метра. Ученик одной частью тела подкидывает и ловит воображаемый мяч произвольной формы. Поиграв, отправляет мяч партнеру. Задача последнего — принять мяч той же частью тела, поиграть с ним, перекинуть мяч себе на другую часть тела и отправить назад партнеру. Допустим: принять грудью, поиграть мячом, перевести его на ногу, поиграть и отправить назад. Упражнение требует пластической фантазии, гибкости, умения подхватить темп движения, его энергетическую составляющую. Части тела могут быть и самые простые: стопа, колено, плечо, грудь, и сложные для выполнения задания: задняя часть икры, правая лопатка, левый висок, предплечье, язык и т. д. Важно подхватывать не только мяч, но и энергию броска партнера.

Вторая фаза этого упражнения сложнее. При приеме мяча определенной частью тела мяч «проникает в тело» и его движение происходит внутри тела. Энергетический импульс живет в одной части тела, переводится по мышцам и сочленениям в другую часть тела и передается назад партнеру. Важна точность восприятия импульса, точность его похождения по телу. Стараемся не повторяться. Все фазы упражнения должны быть отчетливо видны.

КООРДИНАЦИЯ ЧАСТЕЙ ТЕЛА

Первый этап упражнения — разминка и исследование возможностей и разнообразия движения части тела: рук, кистей, локтей, плеч, головы, спины, груди, бедер, коленей, стоп. Попробовать различную динамику движений — резкую и плавную: Moderato, Agitato,

Largo, Presto, Accelerando, Decrescendo, Feroce, Legato и т. д. При этом важно то, что импульс движения, создаваемый определенной частью тела, передается затем всему телу и энергия движения распределяется по всему телу равномерно.

Затем тренируется движение тела по классу, в котором выбранная ведущая часть определяет характер движения всего тела, заставляет его следовать за собой. Не делая сразу больших, сложных движений, развиваем «rhytmische intelligenz» или ритмический разум. Тело должно удивлять вас своими новыми возможностями. Дыхание свободное. Рекомендуем не повторять движения, все время заставлять себя рождать его новые формы, рисковать. Пусть часть тела «решает сама», как менять и развивать форму движения. Делая одно движение, мысленно готовим следующее иной формы и ритма.

Делаем упражнение, где сочетаются в движении две части тела (стопы и плечи, локти и колени и т. д.). Здесь тренируется умение распределять внимание и контролировать, сочетать и координировать движение различных частей тела.

На следующем этапе упражнения соотносим свои движения с движениями партнеров. Приближаемся к тому партнеру, кто близок нам по стилю и ритму движения. Концентрируем внимание на взаимодействии, на сотворчестве, на рождении совместного движения. Возникает свободный пластический диалог, в котором инструментом общения являются части тела. В этих упражнениях выразительность общения связана с пластическим воображением, чуткостью восприятия, способностью к общению, умению включать все части тела в движение и взаимодействие с партнером.

Пластическое взаимодействие партнеров под музыку. Выбирается отдельный музыкальный фрагмент, законченный по форме, например Ф. Шопена, Ф. Листа, В. А. Моцарта, И. С. Баха. На основе описанного выше упражнения (т. е. используя различные части тела) пара учеников делает пластическую импровизацию,

подчиняя ее музыкальному образу, характеру музыкальной темы и интонации с учетом содержащегося в ней драматургического развития и разрешения, «отказов» и «торможений» и обязательно финальной паузы. Выполнение импровизации обусловливаем заданием: начало, развитие и конец. По просьбе преподавателя студенты должны завершить импровизацию смысловым акцентом. Пластическое ощущение движущейся мелодии, ее направление, и динамику музыкальной горизонтали как непрестанно изменчивой можно выразить глаголами: завлекать, предостерегать, останавливать, возбуждать, умолять, проклинать, клеветать, мстить, открывать тайну, грубить, развращать, кокетничать, соблазнять, беспокоить, гореть нетерпением, утаивать, бояться, обманывать, попрошайничать, хвастать, самоуничижаться, защищать, нападать и т. д. Тогда музыка становиться действенна, динамична и это сценическое действенное начало может быть выражено пластикой. При выполнении импровизации с частями тела без музыки каждому исполнителю дается задание в виде действенных глаголов: один преследует, другой уклоняется, один издевается, другой нападает, один соблазняет, другой держит на расстоянии и т. д. Определяются и работающие в задании части тела.

МАРИОНЕТКА И ЕЕ ЧАСТИ

Начинается с паузы, во время которой марионетка замерла. Включаем музыку (А. Вивальди, В. Моцарт, Н. Паганини). Нужно уловить на импульсивном уровне энергетику музыки и бросить свое тело в движение. Реагировать на музыку сразу. Не следовать музыке, а подчиняться своему первому импульсу. Для этого требуется состояние готовности. Под музыку двигаются различные части тела, все суставы и сочленения, включая лицо. Лицо также может двигаться как отдельная часть тела. Могут быть задействованы язык, брови, глаза, уши, все мышцы лица.

По команде педагога блокируем все части тела, кроме одной названной. Она двигается. Проделать некоторое количество проб и исследовать такие центры движения, как кончик пальца ноги, части рук от локтей до кисти, плечи, бок, спина, колени, икры, голова. Некоторые из них очень трудны для освоения.

СТОП-КАДР

Двигаться по классу, по сигналу педагога замереть. Замерев, проверить все физические напряжения по частям тела: шея, плечи, грудь, бедра, руки, ноги, глаза, язык, челюсть, живот. Представить, что вышли из своего тела и смотрите на себя со стороны. Представить, что это статуя, которую вылепил кто-то другой. Мысленно обойти эту статую, осмотреть ее со всех сторон и дать название.

«Стираем» впечатление от тела, переключив внимание на контроль своего дыхания. Вторично проверяем эту позу, но теперь, обнаружив напряжение в какой-либо части тела, снимаем его. Прочувствуем разницу между первой и второй проверкой. Вторая всегда обнаруживает большую свободу тела. Сбрасываем напряжение и выходим из состояния «стоп-кадра».

Записываем возникшие зажимы в различных частях тела и название поз. Это важно для анализа своих пластических проблем и выработки подходов к индивидуальному тренингу. Обсуждаем понятие «физическое напряжение» в его отрицательном и положительном аспектах как необходимую и избыточную физическую энергию.

ТАНЦУЕМ ЛИНИЮ РОЛИ

Подготовительное упражнение

Приготовить фонограмму с различными музыкальными кусками длительностью от двух до пяти минут. Принципиально важно, чтобы ритмы соседних кусков

были противоположными (быстрый, медленный, ритмичный, аритмичный, нежный, очень громкий, живой, грустный и т. д.). Желательно, чтобы использовались различные музыкальные жанры: симфоническая и инструментальная музыка, опера и мюзикл, популярная и джазовая.

Задание

Протанцевать эмоциональную линию, заложенную в музыке. Каждая новая тема должна рождать ассоциации с реальными событиями, людьми, впечатлениями, идеями. Это рождение идет спонтанно, возникая от мелодии, ритма, интонации. Сначала начинает двигаться тело, а потом «припоминается» и возникает в сознании событие. В процессе развития темы меняются воспоминания и пластика актера. Добиваемся полной свободы пластического выявления музыкальной темы.

РАССКАЗАТЬ ЛИНИЮ РОЛИ

Рассказать ее подробно и последовательно. Продуктивен такой рассказ, в котором своими словами актер описывает видения персонажа, его внутреннюю речь, подлинные желания и устремления, линию поведения, то, что К. С. Станиславский называл: «Набивать внутреннюю линию роли, а не мускул языка».

Например, роли Яго в опере Д. Верди (либретто А. Бойто по одноимённой трагедии Шекспира). Рассказывать компактно, с соблюдением логики и последовательности событий, внутренних монологов, видений, желаний персонажа, идя по внутренней линии содержания либретто и партии. Пройти роль по намеченной линии. Видения персонажа рисовать по эпизодам. Задавать себе вопросы и отвечать на них, например: о чем мечтает Яго в сцене ожидания Отелло в начале оперы? О чем он думает, вглядываясь в бушующее море? Кого видит Яго в Кассио, ставшего капитаном? Как воспринимает Яго первую реакцию Отелло на то, что Дездемона неверна? Присоединяясь

к мавру в торжественной клятве отомстить Дездемоне и Кассио, что рисует себе воображение Яго? Что рисует воображение Яго, видя сомнения и мучения Отелло? Что позволяет Яго перейти в открытое подстрекательство Отелло к убийству? Для актерского воображения важны видения прошлой жизни персонажа и его «потребного» будущего, осознание процесса реализации данных видений в музыке, в интонациях, в динамике развития темы, в ее ритмической структуре. В этих упражнениях тренируется воображение актера, опирающееся на мотивы поведения персонажей, на музыку и чувство. Возникает понимание играемого образа, предпосылки к созданию и проживанию кульминаций роли.

Музыкальная форма создается и проживается во времени. Стало быть, видения, импульсы к действию, интонирование в музыкальном спектакле ритмичны. Эту ритмичность нужно передавать и при рассказе (для экспериментов с ритмом можно использовать метроном). При рассказе обращать внимание на дыхание — как оно живет в зависимости от ритма рассказа, от интенсивности возникновения видений.

ОСВАИВАЕМ ЛИНИЮ РОЛИ ЧЕРЕЗ ТАНЕЦ

Например, можно потанцевать эмоциональную линию роли Яго в опере Д. Верди. Различным эпизодам можно дать названия, например: «Зависть», «Устранение соперника», «Реванш», «Разжигание ревности», «Ловушка», «Смертельный удар». В задании может прозвучать только одна тема, но могут зазвучать и откликнуться и другие не звучащие, но известные актеру, танцующему жизнь конкретного персонажа. Еще Лукиан писал о том, что цель танца — изложить мысли в отчетливых ритмических фигурах, показать людские нравы и страсти, сделать ясным даже сокровенное.

Варианты упражнения предполагают выполнение задания и без фонограммы. «Музыка» движения, ритмы,

нарастание кульминационных моментов и их разрешение должны рождаться ассоциативно в связи с названной сценой или темой пластического высказывания, например: «Доверчивость Отелло», «Муки ревности», «Нежность Дездемоны», «Раскаяние» и т. д. Это более сложное задание, требующее хорошего знания либретто и партитуры. Цель упражнения: нерациональное постижение ситуации, роли, пьесы, сцены. Музыка возбуждает эмоциональную природу, организует темпоритмическое пластическое существование и дыхание. В результате должен возникнуть пластический «наговор» темы, конфликта, событий и обстоятельств роли.

В этом упражнении на определенном этапе можно соединять пластический и вокальный наговор: хочу танцую тему (роль, сцену и т. д.), хочу пою. Таким образом, можно пройти роль по ключевым моментам полутанцем, полувидениями, пластическим высказыванием. Закрыть глаза и посмотреть «фильм роли» про себя — пройтись по всей сюжетной линии. Соединение вокального и пластического «наговора» может очень помочь, потому что в столь острые моменты жизни мы не всегда можем сформулировать словами, даже бессвязными, обуревающие нас эмоции. Зерно роли включает в себя многоплановой ритм существования: ритм тела, мышления, дыхания, пения.

ЛИНИЯ ДЫХАНИЯ

Каждая мелодическая линия обусловлена дыханием (человеческого голоса или инструмента), т. е. неким коэффициентом, указывающим на максимум длительности и протяженности интонаций при данном запасе воздуха, данной длине смычка, плавного движения руки и т. д. (Шаляпин писал: «Есть интонация вздоха, — как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет»[1]). Дыхание также являет-

[1] *Шаляпин Ф. И.* Том первый. Литературное наследство. Письма. М., Искусство. 1976. С. 253.

ся темой тренинга. Соединяя движение и подчиняя дыхание мелодии, исполнитель создает партитуру дыхания данного музыкального куска. Почувствовав сопротивление материала, его драматическое содержание, энергию, осваивает дыхание, диктуемое автором музыки. Можно пройти отрывок, сцену, всю роль, создавая у себя в воображении партитуру дыхания. Вспоминая оперную партию, тренировать ее по линии дыхания.

РИТМ

Борис Асафьев писал, что для Шаляпина ритм — «не оболочка, не обложка, не тумба вдоль панели и не телеграфные столбы! Ритм включен во все элементы его искусства, он — и содержание и выражение»[1]. В органической природе Шаляпина ритм был не физиологическим фактором, а организацией всего его тела, поступи, рук, сочетанием пения и сценической пластики. Поэтому условный оперный жест Шаляпина звучал всегда естественно и правдиво. Ритмы говора и пения Шаляпина вызывали у Асафьева ассоциации с гоголевской прозой, особенно с «Мертвыми душами» — «ритм, который не охватить ни нормами метрики, ни механическими тактированием». Асафьев подчеркивает то, что всякое сценическое движение, проявленное не в ритме с окружающей сферой, — художественно мертво, ибо случайно, несконструировано и неорганизованно»[2].

Моторная сила ритма словно пронизывает всю мышечную систему артиста, все его существо. При вялых или пассивных мышцах невозможно передать энергию внутреннего ритма. Поэтому мышцы, принимающие участие в движениях артиста, должны быть свободными и послушными, эластичными и упругими, но отнюдь не вялыми, не тугими или перенапряженными.

---

[1] *Асафьев Б. В.* Шаляпин // Ф. И. Шаляпин. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство. 1979. С. 122.

[2] *Асафьев Б. В.* Ваятель жеста // Там же. С. 125–128.

Память на мышечные ощущения часто дает возможность артисту восстанавливать в своем сознании верный темпо-ритм. Так удачно игранную роль можно вспомнить по партитуре сценических движений. Верное ощущение моторной силы ритма воздействует на чувство исполнителя, являясь прямым, непосредственным, нередко даже интуитивным возбудителем эмоциональной памяти, следовательно, и верного творческого переживания.

Это прекрасно понимал К. С. Станиславский, не раз повторявший своим ученикам о том, что нельзя правильно чувствовать исполняемую роль при неправильном, не соответствующем темпо-ритме. Станиславский считал, что нельзя найти правильный темпо-ритм, не пережив одновременно соответствующего ему чувствования. Между темпо-ритмом и чувством, между чувством и темпо-ритмом нерасторжимая зависимость, взаимодействие и связь. Занимаясь с оперными певцами, Станиславский стремился ритмизировать действие. Ритмический рисунок схемы физических действий должен быть прост и четок, движения видны. Ритм нужно варьировать и соответственно менять мотивировку. Нужно помнить, что ритм — это то или иное количество задач, помещенных в какой-то определенный отрезок времени. В данном случае действия должны укладываться в заданный педагогом музыкальный ритм и рисунок.

СОЧЕТАНИЕ ТЕМПОВ И ДВИЖЕНИЯ

1. Группа студентов делится на две части. Каждая из получившихся групп двигается в своем заданном педагогом темпе, например: *Grave*, *Allegro*, *Largo*, *Moderato*, *Adagio*, *Vivo*, *Lento*, *Animato* и т.д. По знаку педагога группы меняются темпами и продолжают движение. Во время движения актер должен мотивировать свое движение именно в этом темпе. На ходу, сохраняя выбранный темп, участники здороваются односложным приветствием и продолжают движение.

2. Вторая стадия этого упражнения связана с сочетанием ритмов и темпов в одном действии (контрапунктирующие ритмы и темпы). Участники упражнения двигаются в первом заданном педагогом темпе, например, Grave. Спустя некоторое время группа меняет темп, например, на *Moderato*. Далее один из темпов (например *Grave*) становится внутренним ритмом, а второй (*Moderato*) — внешним темпом движения. Сочетание темпа и ритма мотивируется психологически. Студенты должны научиться мотивировать такие сочетания и уметь их длить. Тренируем самые разнообразные комбинации.

3. Выполняем цепочки простых бытовых действий в различных ритмах. Например: одеваться и раздеваться, писать и читать письмо, собирать вещи, готовить обед, перебирать фотографии под метроном либо под музыку, учитывая ее темп как внутренний душевный ритм. Соединяем один выбранный темп выполнения бытовых действий с несовпадающим ритмом.

РАЗВИТИЕ РИТМИЧЕСКИХ ОЩУЩЕНИЙ ЧЕРЕЗ ТЕЛО (ИЗ РИТМИКИ Э. ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА)

Обращаясь к теме движения и ритма, считаем нужным привести ряд упражнений Жака-Далькроза, который рассматривал понятие ритма как универсальное начало и пластики и музыки. Берущая свое начало в античной орхестике, система музыкального воспитания швейцарского педагога позволяет «видеть» музыку пластически. Ритм при этом воздействует на человека в целом, воспитывая и формируя его тело, развивая креативные и музыкальные способности.

Упражнения выполняются на основе ритмического шага. Основной единицей измерения является одна четвертая, ей соответствует один шаг. Шаг позволяет контролировать ритмичность движения, внезапные или постепенные остановки движения, дает возможность идти вперед или назад, прыгать, не выходя из

темпа, в пределах музыкального такта лечь на пол или встать — с наименьшей затратой силы, не теряя при перемене положения представления о временной единице такта. Ноги актера связаны с проявлением воли. Так, Вс. Мейерхольд, принимая учеников в студии, очень внимательно смотрел, как работают актерские ноги в сценических этюдах.

Упражнения

Для упражнений ученики выстраиваются в круг, когда учеников много — в два концентрических круга, которые движутся на встречу.

Ученики идут шагом и должны по команде Норр!: Остановиться и мысленно продолжать двигаться в течение нескольких тактов, потом — дальше.

Два ученика друг перед другом исполняют два разных ритма; по команде Норр! меняются движениями.

В течение одного такта идти вперед и назад, прыгнуть вперед, лечь и встать.

ДЕЛЕНИЕ РИТМИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

Каждую четвертную ноту ученик должен уметь по команде разложить на два шага (дуоли), на три (триоли), на четыре (квартоли) и т. д. Выполнение этого упражнения проходит эффективнее при ощущении телесного равновесия (ощущения центра тяжести тела) и ослабления лишнего напряжения в активно не задействованных мышцах. При пластическом воспроизведении синкопы шаг заменяется сгибанием колена.

Упражнения

1. Ученики маршируют четверти, по команде *Норр* — синкопы.

2. Маршируют четверти, по команде «два», «три» и т. д. исполняют дуоли, триоли и т. д. (шагами).

МЕТРИЧЕСКИЕ И РИТМИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Задача сводится к тому, чтобы ритмы, воспринятые слухом, моментально были переведены в пластические ритмы. Точность такого переложения обеспечивается прежде всего тем, что ученик уже научился возможно большее количество движений воспроизводить автоматично, то есть он овладел ими совершенно. Здесь нет времени анализировать музыку, которую слышишь: телодвижение реализует ее раньше, чем разум схватил и уяснил себе картину движения, — подобно тому, как во время чтения мы понимаем слова, не отдавая себе отчета в графической картине прочитанного слова. Нужно особое усилие нашего сознания, чтобы вызвать в себе представление о слогах или буквах услышанного или произнесенного нами слова. Совершенно с такой же автоматичностью тело будет реагировать на слышимую музыку.

Как только реализация услышанного ритма в телодвижении стала для ученика легкой и привычной, ему предлагается новая задача на концентрацию внимания: во время исполнения первого ритма он вслушивается во второй и, пока исполняет этот второй, вслушивается в третий и т. д. Этим путем вырабатывается автоматизм ритмических движений и умственные силы освобождаются для восприятия новых впечатлений, которые, в свою очередь, переходят в автоматические. Таким образом, в этом упражнении тело как бы пребывает в прошлом, в то время как ум схватывает и подготавливает будущее. Впрочем, в процессе чтения происходит то же самое. Пока мы усваиваем слово и предложение, глаз спешит вперед к следующему слову и предложению, чтобы их передать автоматическому восприятию.

Упражнение

1. Учитель играет ритм, ученики по команде *Норр!* его пластически осуществляют.

2. Пока ученики идут шагом под одну музыкальную тему, учитель переходит в другую, но ученики должны в течение двух или четырех тактов идти по первой теме. Устанавливается канон между учителем и учениками, между музыкой и телом.

3. Учитель импровизирует такт, ученики его исполняют сначала в пении, потом в движении шагом.

4. Один ученик импровизирует несколько тактов, другие исполняют их вслед за ним.

НЕЗАВИСИМОСТЬ ЧАСТЕЙ ТЕЛА ДРУГ ОТ ДРУГА

Подобно тому как на фортепиано одновременно одна рука должна играть сильно, другая слабо, так и правильная пластическая реализация музыкального ритма требует различной динамики в напряжении контрастирующих органов. Упражнения приучают ученика одновременно одну руку напрягать до крайности, а другую ослаблять до вялости. Можно разные временные единицы делить разными членами тела на неравные части: так, одну и ту же единицу времени — ногами делить на три, одной рукой на четыре, другой — на пять частей или, например, руками отбивать четыре четверти, а ногами в то же время — пять четвертей.

Упражнения

1. 4/4 отбивать в форме канона: левая рука вступает (то есть отбивает «раз»), когда правая отбивает «два».

2. Голова отмечает 2, руки — 3 и 4, ноги — 5 — одновременно.

3. Одновременно отбивание одной рукой — 2/4, другой — 3/4.

4. Одновременное отбивание рукой — 2/4, ногой — 3/4.

5. Деление одного такта на 2 и на 3: ноги отбивают 6, правая рука — 3, левая — 2; по команде *Hopp!* — перемена.

6. Шагать на 3, на 4, одновременно руками отбивая 4, 5.

7. Ладонями хлопать 2, одновременно идти шагом на три, по команде Норр! — перемена.

8. Идти шагом в синкопах, руками отбивать такт, по команде Норр! —перемена — такт в ногах, синкопы в руках.

ИСПОЛНЕНИЕ РИТМА В 2–3 РАЗА БЫСТРЕЕ ИЛИ МЕДЛЕННЕЕ.

Эти упражнения можно назвать подготовкой тела к тому, что в музыке называется разработкой темы. Достойно внимания, что композиторы в фуге всегда прибегают лишь к двойному или четверному ускорению/замедлению темы. Поэтому указанные ниже упражнения вводят совершенно новый ритмический элемент, требуя от ученика утроенного ускорения или замедления.

Упражнения

1. Восемь тактов идем шагом, ноги начинают piano и осуществляю crescendo, а ладони в то же время начинают forte и осуществляют diminuendo.

2. Ученики идут на синкопах и руками отбивают нормативный метр; на *Норр!* руки продолжают свое движение, в то время как ноги исполняют синкопы вдвое/вчетверо скорее.

3. Ученики идут на синкопах и руками отбивают нормативный метр; на *Норр!* ноги продолжают свое движение, руки — вдвое скорее или медленнее.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОНТРАПУНКТ

Упражнения на пластический контрапункт и полиритмию представляют собой не что иное, как перенесение обычных музыкально-технических упражнений в область телодвижений. Преимущество этих переложений в том, что они приучают тело одновременно воспринимать и ощущать. Нетрудно выдумать двойной

и тройной контрапункт, но интересно и полезно его действительно ощутить в себе, так сказать, пережить своим телом.

Упражнение

Учитель импровизирует тему. Ученики реализуют ее движениями рук и контрапунктируют четвертями, восьмыми, триолями, шестнадцатыми.

ПОЛИРИТМИЯ

Упражнения

1. Учитель одновременно играет два ритма. Ученики исполняют один руками, другой ногами.

2. Ученики реализуют трехголосный канон в пении, шаге и отбивании руками.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ УДАРЕНИЯ, ОТТЕНКИ СИЛЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ И РИТМИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Упражнения в выразительности должны пробудить темперамент ученика, заставить его жить с музыкой. Музыка определяет длину и длительность каждого движения, усиление и ослабление напряжений *(crescendo и diminuendo),* она приучает тело быстро переходить от одного выражения к другому, она пробуждает ту музыку, что дремлет в каждом из нас и проявляет ее вовне сообразно с нашей индивидуальностью. Эти упражнения стремятся установить общение и свободную передачу между органами восприятия и нервно-выразительными движениями, привести к гармоническому раскрытию духовных и телесных способностей и тем самым — всей нервной системы. Эта гармоничность в совместном развитии нашей внутренней и внешней природы позволяет по желанию или по требованию приходить в движение или предаваться полному покою. Короче говоря, эти упражнения стремятся установить непосредственную таинственную связь между музыкой вне нас и нашей

внутренней музыкой, той внутренней музыкой, которая есть не что иное, как эхо наших внутренних ритмов, наших душевных движений, наших волевых импульсов, нашей силы и наших грез.

Упражнения

1. Шгать 8 тактов: в ногах *crescendo*, в ладонях *diminuendo* .

2. Ученики шагают и отбивают $^{5/4}$, причем удлиняют последнюю четверть каждого такта на восьмушку и это удлинение отмечают усилением напряжения рук и всего тела.

3. Ритмическое *crescendo* всего тела с патетическими ударениями.

РАЗВИТИЕ ВНИМАНИЯ, СЛУХА И НАХОДЧИВОСТИ

Упражнение 1

В музыке дается известный повторяющийся сигнал, после которого ученик должен либо опуститься на колено, либо подняться на носки, смотря по тому, низкий или высокий аккорд следует за сигнальным звуком.

Упражнение 2

Данная педагогом тема дирижируется, по желанию слушателей, с различными оттенками в стиле, движении, выражении (например, Andante espressivo, Al1egro grazioso, Largo pesante, Allegro vivace, Allegretto miolto ritmato т. д.). Затем пластически в движении мы повторяем характер продирижированной темы.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Упражнение 1

Дирижер и инструмент. Упражнения на способность управлять партнером и способность ему подчиняться.

Один из партнеров является дирижером, другой — инструментом. Используя сначала одну руку, не касаясь инструмента, дирижер управляет им, навязывая ему формы движения, имеющие ритмическую структуру, окрашенные эмоцией. Партнер обязан безоглядно следовать за рукой дирижера. Дирижер меняет части тела инструмента, меняет мелодии и ритмы пластического рисунка по воле своего воображения. Это упражнение можно выполнять и с несколькими партнерами, которыми вы дирижируете правой и левой рукой. При использовании музыкального фрагмента «инструмент» обязан соединять волю дирижера и собственное эмоциональное представление от музыки.

Упражнение 2

Дирижер и оркестр. Чувство ансамбля. На площадке находятся 10–12 человек. Из их числа выбирается один «дирижер». Все остальные составляют «оркестр», подчиняющийся «дирижеру». Начало упражнения: «дирижер» движениями кистей и рук заставляет группу ходить, садиться, вставать, крутиться и т. д. Важен момент подлинного слияния пластического замысла «дирижера» и ответа группы.

Перехват инициативы. Когда кто-либо не удовлетворен действиями «дирижера», он перехватывает инициативу и сам становится «дирижером». В этом случае «оркестр» следует указаниям нового «дирижера». Стиль работы нового «дирижера» должен отличаться от предыдущего.

Преподаватель предлагает свободный перехват инициативы. Каждый участник может выбрать и завоевать «оркестр» по собственному желанию. «Оркестр» имеет право выбора того «дирижера», кто более убедителен и интересен. Студенты могут разбиваться на группы по 2–3 человека. Борьба за инициативу продолжается и там.

Начало упражнения «Дирижер» должно быть неспешным. Середина упражнения, особенно моменты перехвата инициативы, требует времени для их освоения.

Важно практически освоить умение вести за собой партнера или, наоборот, следовать за ним. «Дирижер» должен проявить выдумку и контролировать весь «оркестр». Наряду со вниманием (слежение за партнером) тренируется навык навязывания своей воли партнеру — аналог действия и контрдействия. Упражнение тренирует моментальное восприятие изменяющейся ситуации и способность мгновенно корректировать собственное поведение. Одновременно развиваются изобретательность, выразительность жеста и, что очень важно, его действенная направленность.

Это упражнение выполняется с музыкой. Теперь «дирижер» движениями кистей и рук заставляет группу инструментов ходить, садиться, вставать, крутиться, формировать группы, пластически взаимодействовать согласно музыкальной теме, ее развитию, кульминациям и акцентам. Важны моменты подлинного слияния пластического замысла «дирижера» с музыкой и живым пластическим «оркестром».

ГЛАВА II

МУЗЫКА И ЖЕСТ

Правильно, органично рожденный жест усиливает впечатление от речи и вокала, ему присущи яркие ритмические особенности, он всегда музыкален, как музыкальна мысль, которую он выражает. Многие исследователи творчества М. Каллас отмечали сочетание музыкальности, актерской игры и движения певицы. Так, в постановке «Травиаты» Л. Висконти каждый жест Каллас рождался из музыкального контекста, душевного состояния героини «Травиаты» — Виолетты. Это достигалось медленным, изнурительным, кропотливым трудом. Описывая специфическое чувство движения, присущее Каллас, итальянский режиссер С. Секуи сравнивает его со свойствами жестов, присущих Р. Нурееву, М. Плисецкой, М. Брандо или Л. Оливье. Говоря о выразительности рук Каллас в сцене ночных блужданий Лючии («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), он пишет: «Они были как крылья огромного орла, чудесной птицы. Медленно поднимаясь, они казались тяжелыми — не воздушными, как у танцовщицы, а именно тяжелыми. Затем она достигала кульминации музыкальной фразы, и ее руки расслаблялись и перетекали в следующий жест, пока не доходило до очередной кульминации... Была какая-то непрерывная линия в ее пении и в ее движениях»[1]. Секуи при этом утверждает, что пению и игре Калласс был «совершенно чужд реализм» и именно поэтому она была «величайшей из всех оперных певиц». Обратим внимание на это замечание, на различие между бытовыми, реалистическими жестами и жестами условными, несущими обобщенный смысл.

[1] *Кестинг Ю.* Мария Калласс / Пер. с нем. М.: Аграф. 2001. С. 137.

Можно сказать, что аналогично драматическому искусству, где выразительность речи, поэтическая интерпретация текста требуют точного и определенного жеста, в искусстве музыкальном точность и определенность жеста идут от драматургии музыкальной. Асафьев писал о том, что трудность оперной постановки обусловлена непониманием природы оперного жеста, а именно: «его медленного развертывания в сравнении с жестом в драме, пользующейся словом без музыки. В ней жест мельче, ибо слова мелькают быстрее. Но в опере выявляется музыкальная природа слова — интонация замедляется, замедляется с ней и жест, чему содействует развитие сложной оркестровой ткани, выявляющей уже не музыкальную природу слова, а музыкальное преломление драматического действия и эмоциональных состояний»[1].

Выдающийся музыкальный педагог Жак Далькроз полагал, что «каждое движение музыкального ритма, каждое чувство, выражаемое звуком, его окраской, отзываются в теле актера и определяют последующую выразительность исполнения»[2]. Конечно, не каждое слово в тексте и не каждый ритм в музыке вызывают необходимость отдельного жеста. Ритмическое разнообразие музыкальной темы и ее развитие пробуждают воображение актера и создают у исполнителя устойчивые видения, которые сопровождают рождение каждой роли. Эти видения и музыка, их порождающая, приводят в движение весь организм исполнителя, организуя жесты бытовые, душевные, характерные и мыслительные. Они образуют пластическое содержание роли, являются неотъемлемой частью сценического образа и требуют специального, осознанного тренинга.

Выдающийся драматический артист и театральный исследователь М. А. Чехов ввел в обиход театральной практики и педагогики понятие «психологического

---

[1] *Асафьев Б. В.* Ваятель жеста//Шаляпин Ф. И. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство. 1979. С. 127.

[2] *Dalcroze E. J.* Rhythm, music and education. The Dalcroze Society. Hazell Watson and Viney Ltd, Aylsbury, Bucks. GB. 1980. P. 114.

жеста». Чехов думал о жестах душевных, пробуждаемых душевной силой, которые являются основой, прообразами физических, бытовых жестов, стоят за ними и придают смысл, силу и выразительность речи. Чехов полагал, что найти психологический жест всей роли — значит, в сущности, найти роль. Для него игра с психологическими жестами была способом проникновения в пьесу, способом превращения литературного произведения в сценическое.

Размышляя о несомненных достоинствах театральных исследований М. Чехова, отметим, что все жесты человека — бытовые, душевные, условные и т. д. — психологические по своей природе. И поскольку речь в данной работе идет о природе возникновения, рождения жеста артистом музыкального театра термин психологический жест мы все-таки не будем использовать, так как это слишком общий термин. Думается, что продуктивнее уточнять природу, форму и содержание жеста, основываясь на системе задач, целей, обстоятельств, особенностей музыкальной драматургии и жанра спектакля.

ТРЕНИРУЕМ СПОСОБНОСТЬ РАЗЛИЧАТЬ И ФОРМИРОВАТЬ ЖЕСТ

Наблюдение за природными формами

Наблюдая различные природные формы цветов, растений, деревьев, животных, насекомых нужно задавать себе вопросы и стараться на них ответить:

1. Какие жесты то или иное природное явление несет в себе?
2. Каков характер жеста?
3. Какое чувство этот жест вызывает?

Пример. Ива белая сочетает в себе сильный ствол (жест) и тонкие, нежные, свисающие вниз ветви (жест). Шелковисто-беловатые листья ивы тревожно или нежно трепещут при малейшем дуновении ветра (окраска). Этот жест вызывает ощущение трепетности, ранимости,

легкого испуга. Отметим, что при этом жест ствола олицетворяет жизненную силу, стремление укрепиться.

Пример. Конский каштан — изящное высокое дерево, устремленное вверх (жест) с низко опущенной раскидистой тяжелой кроной (жест). Листья крупные, цветет большими белыми тяжелыми свечками (жест). Жест цветущего каштана широкий, сильный, он удерживает всю массу больших свечек, тянущихся вверх. Вызывает ощущение мощной, чуть холодноватой по цвету декоративной, экзотической природы.

Упражнение

Нужно попытаться своим телом воссоздать, прочувствовать исследуемый жест, найти его точный характер, окраску.

Наблюдение за архитектурными формами

Перейти к наблюдению архитектурных конструкций: лестниц, колонн, арок, сводов, крыш, башен, форм окон и дверей в постройках различных стилей. Они также могут вызывать в воображении сочетания известных сил и качеств, вести к возникновению определенных чувств.

Упражнение

Нужно попытаться воссоздать соответствующие архитектурным формам жесты, придавая им соответствующие окраски.

Пример 1

Александровская колонна на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. Сочетание устремленности вверх (жест), тяжести материала (гранит) и изящества, некоего парения над землей (об этом можно судить по ангелу, как бы летящему над площадью). В целом можно сказать, что впечатление «летящей колонны» можно воплотить в жесте-этюде.

Пример 2

Растральная колонна на Стрелке Васильевского острова в Санкт-Петербурге сопоставима с Александровской, но ей присущ жест иного характера. «Тело» колонны шире, высота меньше, она несет на себе тяжелые фрагменты кораблей. На вершине колонны не летящий ангел, а чаша для огня. Эти колонна не вызывают ощущение полета, ей скорее присуща некая декоративная монументальность, ритуальная праздничность, и в силу этого большая тяжесть, неподвижность. Допустим, такое видение также можно передать пластически.

Упражнение

Наблюдение за пространственными формами.

Перейти к наблюдению различного рода пространств: площадей, улиц, переулков, дворов, стадионов, лестничных проемов, закоулков, комнат, залов, аудиторий, кабинетов, ландшафтов и определять то, какие жесты они пробуждают в душе.

Пример. Старый, трясущийся при подъеме, плохоосвещенный узкий лифт. Вспомнить, какое впечатление на вас он производит и какой физический или душевный жест вызывает нахождение в нем.

Пример. Пространство цирковой арены, окруженное со всех сторон рядами поднимающихся вверх зрительских рядов, воздух, наполненный особым ароматом цирка, пересекающиеся высоко над головой канаты. Какие ощущения это пространство вызывает у вас, какие жесты пробуждает.

Упражнение

Нужно попытаться воссоздать соответствующие пространственным формам жесты. Можно тренировать и переходы от одного жеста к другому.

Наблюдение за скульптурными формами

Перейти к наблюдению различного рода скульптур, монументов, изображений человека в различных

культурах и эпохах. Кроме всего прочего это расширяет кругозор артиста, его знание о человеке, тренирует ощущение жанра, стиля. Определить какие жесты, заключены в застывших скульптурных формах, постараться определять вид жеста (бытовой, душевный, характерный и т. д.).

Упражнение

Нужно попытаться воссоздать соответствующие конкретной скульптуре жесты.

Упражнение

Попробовать найти жест:

1. Для лиц, известных из истории.
2. Для людей, хорошо известных вам в жизни.
3. Для персонажей из драматических и музыкальных произведений.
4. Для фигур, изображенных на картинах.

Жесты должны быть характерными для изображаемого вами лица, должны соответствовать эпохе, костюму, в случае художественного произведения — стилю автора и выбранному жанру.

ЖЕСТ БЫТОВОЙ И ЖЕСТ ДУШЕВНЫЙ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ПРЕДМЕТАМИ И КОНКРЕТНЫМ ПРОСТРАНСТВОМ)

Жест бытовой есть результат простого бытового действия, например: сидеть на стуле, стучать в дверь, искать потерянный предмет и т. д. Если мы делаем эти действия в разных задачах, то речь идет о добавлении душевного жеста: садиться на стул, чтобы давать показания, т. е. оправдаться; садиться на стул, чтобы ждать приема у начальника, т. е. решить важную для себя проблему; садиться на стул, чтобы подвергнуться врачебному осмотру, т. е. устранить неприятность; садиться на стул, чтоб перевести дух, т. е. набраться сил и т. д.

Делать простые действия в различных задачах

Сидеть: а) чтобы отдохнуть; б) чтобы спрятаться, притаиться, чтобы не нашли; в) чтобы слушать, что делается в соседней комнате; г) чтобы смотреть, что делается напротив в окнах, или чтобы смотреть, как бегут облака; д) чтобы ожидать своей очереди к доктору в приемной; е) чтобы караулить больного или спящего ребенка; ж) чтобы курить хорошую сигару; з) чтобы читать книгу, газету или чистить ногти, и) чтобы наблюдать то, что делается кругом; к) чтобы помножить 547 на 32, или чтобы вспомнить забытую мелодию, или чтобы мысленно проговорить и вспомнить стихотворение, роль.

Войти в дверь: а) чтобы повидать близких и друзей; б) чтобы познакомиться и представиться незнакомым; в) чтобы уединиться; г) чтобы скрыться от неприятной встречи; д) чтобы удивить и обрадовать неожиданным приездом; е) чтобы испугать; ж) чтоб незаметно подсмотреть, что делается в комнате; з) чтобы встретить любимую женщину или друга; и) чтобы впустить неприятного или опасного человека (врага, злодея, неизвестного, который стучится); к) чтоб понять, есть ли кто-нибудь за дверью или нет.

Поздороваться со всеми: а) чтобы гостеприимно приветствовать; б) чтобы показать свое превосходство; в) чтобы дать понять свою обиду; г) чтобы снискать к себе благоволение, чтобы подлизаться; д) чтобы, по возможности, не обратить на себя внимания; е) чтобы, напротив, показаться всем, обратить на себя внимание; ж) чтобы показать свою близость, интимность, запанибратство; з) чтобы рассмешить, развеселить, оживить общество своим появлением; и) чтобы выразить свое молчаливое соболезнование; к) чтобы поскорее перейти к делу.

Стоять: а) чтобы притаиться и не обращать на себя внимания; б) чтобы ожидать очереди; в) чтобы показать себя всем; г) чтобы никого не пропускать; д) чтобылучше видеть; е) чтобы дать себя сфотографировать; ж) чтобы наблюдать; з) чтобы уступить место для сидения

другим; и) чтобы не дать, сесть другим; к) чтобы выразить протест или обиду.

Ходить: а) чтобы обдумывать или вспоминать что-нибудь; б) чтобы скоротать время; в) чтобы прогуляться на станции при остановке поезда; г) чтобы считать шаги или проверять расстояния, размеры помещения и пр.; д) чтобы караулить (на часах); е) чтобы мешать соседу и жильцам внизу спокойно спать; ж) чтобы умерить нетерпение, гнев, волнение, пробовать успокоиться; з) чтобы согреться, и) чтобы взбодриться и не заснуть.

Вставать и садиться: а) чтобы приветствовать входящих почтенных людей или даму; б) чтобы обратить на себя внимание; в) чтобы подать свой голос при голосовании; г) чтобы уходить, а раздумав, остаться; д) чтобы показать свою легкость и изящество; е) чтобы показать свою лень и апатию; ж) чтобы подлизаться своим утрированным почтением; з) чтобы этим дать условленный заранее знак; и) чтобы протестовать; к) чтобы напомнить гостю или хозяину дома о позднем времени, что пора уходить.

ПРОСТЫЕ ДЕЙСТВИЯ В ОКРАСКЕ

Пробуем выполнить простые действия в окраске различных чувств, например: тихой радости, растерянности, азарта, раздражительности, воодушевления, безразличия, торжества, каприза, влюбленности, неизвестности, горя, гнева, гордости, отчаяния, озлобленности и т. д. Полезны уточняющие вопросы, проясняющие мотивировку действия. Простыми действиями может быть любое действие, например: войти в комнату, сесть на стул, взять со стола письмо, открыть его, прочитать, отложить. Важно как вы это делаете, форма выполнения одного и того же дела зависит от чувства его пронизывающего.

Эти упражнения дают нам практический опыт овладения сначала простым действием (логичным) в различных задачах и различных окрасках чувства. Мы научается понимать, а на языке сценическом — практически

воплощать телесную жизнь персонажа, порожденную задачей и окрашенную чувством, то есть «подтекстом» движения или душевным жестом. Отдельный жест подчеркивает, выделяет, усиливает значение внутренней жизни, выявляет эмоциональное состояние персонажа, транслирует эмоцию, реакции, мысль персонажа публике.

МУЗЫКА И ДУШЕВНЫЙ ЖЕСТ

Упражнение 1

Прослушайте музыкальный фрагмент. Создайте соответствующий ему душевный жест. Проделайте его. Задача: найти жест прослушанного музыкального фрагмента, отразив в этом свободном жесте свое впечатление от темы, интонации, динамики, окраски звука, темпоритма. Обсуждая результаты упражнения, определить, какой душевный жест заключен в музыке? Например: жест воодушевления и раскрытия, жест тревожного ожидания, жест, увлекающий вперед, жест остановки, быстрого укрытия, неистового экстаза и т. д.

Упражнение 2

Следующая задача: в простом бытовом действии (без музыки) сохранить душевный жест, идущий от музыки. Например: сидеть на стуле, встать, подойти к окну, посмотреть на улицу, открыть окно, постоять, выйти из комнаты.

Душевный жест, идущий от музыки, должен окрасить бытовые жесты, придав им драматическое содержание: жест воодушевления, радостного стремления вперед придаст простому бытовому действию иной смыл. Или жест испуганного сжатия; жест неуверенности — неуравновешенного качания из стороны в сторону; резкий и размашистый — свободный жест; жест осторожный — скупой, расчетливый и т. д. Следить за тем, чтобы жесты не принимали характер танцевальных. Они должны быть ясными и чистыми по форме.

Упражнение 3

Цепочку простых бытовых действий выполняем одновременно с музыкой. Музыка окрашивает действие тревогой, радостью ожидания, сомнением, ностальгией, азартом, ненавистью и т. д. В этом случае музыка дает драматический контекст — являет собой событие или отношение к нему. Одновременное следование цепочке простых действий и музыке позволяет находить совпадения акцентов пластических и музыкальных.

Упражнение 4

Прослушать музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких частей. Найти для каждой части свой душевный жест. Проделать жесты один за другим, обращая внимание на гармоничность переходов. Связать, таким образом, целый ряд жестов, созданных под влиянием конкретной музыки.

Упражнение 5

Продумать душевные жесты, соответствующие конкретной сцене из оперы, романсу, партии, всему музыкальному произведению или его частям. Вполне реальна созданная исполнителем партитура душевных жестов, их вариаций и сочетаний, основанных на музыкальной драматургии. Игра душевных жестов (желания, устремления, воля) может стать способом проникновения в пьесу или оперу: вы будете читать их сценически — превращая литературное или музыкальное произведение в произведение театральное.

Выберите для вашего упражнения одно из интересующих вас музыкальных произведений.

Делать упражнение на создание душевного жеста:

1. Для всего выбранного вами образа в целом.
2. Для отдельного момента того же образа.
3. Для отдельной сцены.

Следить за тем, чтобы душевный жест был ясным. Работать над ним так, чтобы он пробудил волю

и чувство. Тогда он сольется с вами, и не будет присутствовать в вашем сознании отдельно.

Ваши упражнения для речи или вокала стройте таким образом: сначала упражняйтесь только в жесте. Затем делайте жест и произносите (пропойте) слова (или слово) одновременно. И наконец, произносите слова, не делая жеста.

Упражняйтесь в обратном порядке: сначала сделайте полный, хорошо сформированный жест и затем начните воображать: какая сцена могла бы быть сыграна на основе этого жеста? Какой образ? Какой конфликт может выражать этот жест? Какая фраза могла бы быть произнесена или пропета?

Сделайте другой душевный жест и, усвоив его, начните импровизировать короткие сцены со словами (одни или с партнерами).

Проделав предложенные упражнения, попробуйте усвоить себе технику чтения пьесы, партитуры или либретто, одновременно создавая партитуру жестов. При этом не задерживайтесь слишком долго на том или ином моменте, выжидая, когда появится жест. Идите дальше, если он даже не появится сразу. В вас постепенно разовьется способность быстро улавливать вспыхивающие то тут, то там жесты. Помните, что цель ваша — выработать новую манеру чтения материала. Простота, экономия времени при усвоении пьесы и более глубокое проникновение в ее психологическое содержание будут результатом такого чтения или слушания.

УВЕЛИЧЕНИЕ СИЛЫ ДУШЕВНОГО ЖЕСТА

Жесты по М. Чехову говорят о желаниях (о воле) персонажа — «Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным»[1]. Слабый, безвольно сделанный жест не может в достаточной мере пробудить чувств. Но как сделать жест сильным?

[1] *Чехов М. А.* Литературное наследие. В 2 т. Об искусстве актера. М.: Искусство. 1986. Т. 2. С. 203–236.

Во-первых, сила душевного жеста, сила желания персонажа зависят от многих причин. Прежде всего от качества сценического конфликта, его порождающего. Природа конфликта может быть различной: социальной, возрастной, сексуальной, мировоззренческой, национальной и т. д. Чем контрастнее, сильнее обстоятельства, сценический конфликт, тем сильнее и душевный жест. Душевный импульс, желание, решение сделать то или иное движение есть душевная сила. Она продолжает жить в движении и вокале и после того, как движение сделано. М. Чехов полагал, что делая физическое движение, актер может или сохранить эту внутреннюю душевную силу, или истощить ее преждевременно. Чрезмерное физическое напряжение истощает ее. Наоборот, физическое движение без излишнего напряжения сохраняет ее.

Силу жеста можно увеличить путем излучения внутренней силы в направлении сделанного движения, несмотря на остановку физического тела. При этом исполнитель ощущает то, что его внутреннее движение выходит за пределы внешнего, физического, сила возрастает и тело освобождается от мускульного напряжения. М.Чехов считал, что это и есть та сила, которая — наполняет жест и будит чувства и волю. Воображая внутреннюю силу, исполнитель постепенно делает эту силу реальностью.

Перефразируя М.Чехова, можно сказать, что душевный жест только тогда будет полезен, когда путем упражнений исполнитель разовьет свою восприимчивость по отношению к нему до такой высокой степени, что малейшее изменение в жесте будет сейчас же вызывать реакцию чувств и воли.

ЭКСПРЕССИВНОСТЬ ПЛАСТИКИ

Так же как в вокале встречаются места, требующие наибольшей выразительности, так и в пластике спокойные жесты чередуются с жестами страстными, экспрессивными.

Упражнение

Выполняется в парах и отдельно. По заданию педагога нужно найти точное пластическое выражение эмоционального состояния: влюбленности, испуга, ненависти, раздражения, восторга, растерянности, задумчивости, смущения, подавленности, ярости и т. д. Первый участник начинает со слабейшего пластического выражения этого состояния и ищет соответствующую скульптурную позу. Второй обязан выйти на площадку, встать рядом и чуть усилить это выражение в своей позе. Не обязательно копировать пластику, нужно поднимать качество, темпо-ритм чувства. Далее упражнение развивается последовательно всеми участниками. Когда исполнители доходят до кульминации и сталкиваются с невозможностью продолжать упражнение, ведущий командует: «Стоп-кадр!» последнему исполнителю и задает зрителям вопрос: «Можно ли еще увеличить темпо-ритм этого состояния?» Если да, то дает любому желающему шанс сделать это. Далее участники обсуждают результаты. Обсуждая результаты упражнения нужно обратить внимание на сочетание яркой выразительности пластики с адекватной внутренней жизнью актера, необходимость ярких видений, помогающих актеру удерживать и развивать выразительность в органике и стоп-кадре то есть в статичности. Это очень полезно актеру музыкального театра. Это готовит весь аппарат певца к отклику на музыкальную тему, ее вариации и кульминации. Положительным результатом такой работы может быть изменение качества реакций, пластической и эмоциональной выразительности, смелости выразительных средств, умения уходить от клише и банальности, умения подхватить и развить то, что делал партнер.

ЖЕСТ МЫСЛИТЕЛЬНЫЙ (ВИДЕНИЕ, РАЗДУМЬЕ, ПРИНЯТИЕ РЕШЕНИЯ, СОЧИНЕНИЕ, СОПОСТАВЛЕНИЕ...).

Жест мысли, жест раздумья или возникновения мысли характерен моментам переломных событий

пьесы или либретто, моментам важных оценок персонажа или его рефлексии на собственное поведение. Эти жесты мысли осваиваются только на основе драматургии, драматургии музыкальной. Обращая внимание на моменты пауз, пауз музыкальных и пауз пластических (поз), стоит отметить, что пауза — это остановка еще не законченного или логически завершенного движения. По Далькрозу «Во всякой позе отражается, до известной степени, момент прошлого, настоящего и будущего — конечно, в разных пропорциях»[1]. Конечно, в опере целая партия может быть выражением мыслей персонажа по поводу сюжетных событий. Но и в этом случае партия имеет главный жест мысли, характерный всему монологу, и жесты, характерные течению этой мысли. Их сила, продолжительность, ритмичность зависят от музыкальной драматургии. Сложность в том, что актеру-певцу нужно уметь существовать в одном событии пьесы, а затем органично перейти к другому событию. В момент перехода и возникает особый, точный, порой очень скупой по форме жест, выражающий сложности психологической жизни персонажа.

Теперь, разбирая отдельную партию, роль, сцену, вы можете составить линию различных действий и жестов на основе простой схемы:

1. Линия мелодии (линия чувства — эмоционального строя развития роли) — жесты душевные.

2. Линия мыслей (музыкальная речь персонажа, паузы, моменты принятия решений, оценки) — жесты мыслительные.

3. Линия физических действий (физические действия персонажа в обстоятельствах сюжета) — жесты бытовые.

Это увлекательная, а главное — очень полезная работа, эффективно и точно приближающая исполнителя к освоению сценического материала роли.

---

[1] *Жак Далькроз Э.* Ритм. М., Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 91.

ФРАЗА И ЖЕСТ

Упражнение 1

Выбрать музыкальную фразу и спеть ее с различными бытовыми движениями и жестами: прохаживаясь по комнате, останавливаться; прислонившись к стене, смотреть в окно и отворачиваться; открывая и закрывая дверь, не входить в комнату; брать со стола и класть обратно предметы и т. п. Следить за тем, чтобы интонации произносимой вами фразы были органично связаны с характером движения и жеста, звучали в гармонии с ними.

Упражнение 2

Выбрать музыкальную фразу и спеть ее с различными душевными жестами и окрасками чувства: закрытия и горя, открытия и горя, уклонения и гнева, устремления вперед и гнева, неподвижности и отчаяния, метания и отчаяния, воодушевления и потери равновесия и т. д. Продолжайте, легко варьируя все тот же жест, прислушиваться к изменениям, происходящим в вас. Чем незначительнее изменения, тем тоньше восприимчивость. Упражняйтесь до тех пор, пока все ваше тело, положения и движения вашей головы, плеч, шеи, рук, пальцев, локтей, корпуса, ног, направление вашего взгляда и т. д. будут вызывать в вас душевную реакцию.

Упражнение 3

Проделайте предложенное упражнение в вашем воображении. Добейтесь реакции вашей воли и чувств, как если бы вы делали жест фактически.

Упражнение 4

Выбрать музыкальное произведение, определить цепочку душевных жестов и проделать их с музыкой и без музыки. Кроме тонкой восприимчивости к жестам, упражнения пробудят в вас чувство гармонии между внутренним переживанием и внешним его проявлением.

Упражнение 5

Угадать композитора, оперу и персонажа. Исполнитель, не называя имени композитора, названия оперы, имен героя или героини, проигрывает про себя выбранную мелодию и занимает позу, соответствующую звучащей в воображении музыке. Это может быть любой момент из либретто, это может поза, выражающая характер в целом охвате событий, поза отдельного значимого эпизода. Остальные участники упражнения угадывают композитора, название оперы, персонажа либо музыкальный стиль. Упражнение заставляет энергично думать и в сжатой, сценической форме отражать впечатление от музыкальной драматургии.

ЖЕСТЫ КОНТРАПУНКТИРУЮЩИЕ

Наряду с жестами душевными — жестами, которые идут за «метамузыкой» — ведущей и неизменной мелодией полифонического произведения, за недосказанным в музыке, жестами, «творящими поверх музыки, связанными с идеей композитора» есть жесты контрапунктирующие. Контрапункт игры может идти, например, как по линии углубления трагизма, так и усиления комического. Вс. Мейерхольд одним из первых сформулировал и провел в своей практике новые взаимосвязи между музыкой и движением актера: «Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к контрапунктическому слиянию тканей — музыкальной и сценической». Он начал рассматривать каждого актера как один из голосов, которые он полифонически вписывал в партитуру композитора. Это было великое завоевание музыкального и драматического театра. Актер, с одной стороны, сохранял свободу поведения (он не должен был акцентировать своим телом все ритмические изгибы музыки, ибо это была бы гимнастика, а не музыкально-сценическая игра), а с другой — он сопрягался с музыкой сложным ритмическим

контрапунктом. «Его движения могут быть “обратными” метру музыки,— писал И. Соллертинский в статье «Мейерхольд и музыкальный театр», — ускоренными или замедленными; однако и его статическая поза на фоне возбужденного движения в оркестре, и, скажем, убыстренная жестикуляция на фоне генеральной паузы в музыке должны быть строго закономерно обоснованы в режиссерской партитуре, задуманной как сценический контрапункт партитуре композитора». В режиссерской экспликации «Пиковой дамы» Мейерхольд обосновывал свои новые методы инсценировки. О сцене Германа в спальне графини Мейерхольд писал, что «движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, не его ход». Описывая момент смерти графини, Мейерхольд особо настаивал, чтобы «падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд». Исходя полностью из партитуры Чайковского, Мейерхольд дополнял ее «беззвучными нотами» движений.

В свою очередь музыкальный критик, композитор и педагог В. Г. Каратыгин отмечал контрапункты шаляпинской игры и музыки, то, что Шаляпин шел дальше создания пластики, которая находится в ближайшей связи с характером музыки («фономоторного ассоциационизма и парралелизма»[1]). Б. Асафьев называл характер таких жестов «конрапуктирующими голосами», когда все оттенки движений (отрицание, недоумение, вопрос, подтверждение и т. д.) находятся в контрапункте к заданиям, исходящим от музыки[2]. Жест, который возникает независимо от слова и выражает «чувствование параллельно слову»[3], — особенно интересен.

Тренировка построения контрапунктирующих жестов должна идти на основе конкретного сценического

---

[1] *Каратыгин В. Г.* Ф. И. Шаляпин / Шаляпин Ф. И. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство. 1979. С. 131.

[2] *Асафьев Б. В.* Ваятель жеста / Шаляпин Ф. И. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство.1979. С. 125–128.

[3] *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа / Шаляпин Ф. И. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство. 1976. С. 259, 260.

оперного материала. Этому упражнению близко построение сценических парадоксов или парадоксального мышления — сочетания трагического и комического, лирического и гротескового, драматического и фарсового.

Упражнение

Тренируем варианты игры против музыки (учитывая ее, но делая физические упражнения в ином ритме, в иной внутренней задаче, не совпадающей впрямую с музыкой). Задача: усиление комического эффекта, усиление трагизма, иронии, нежности, сатиры, философского размышления...

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ РУК

По выразительности рук человека можно многое сказать о его характере, возрасте, темпераменте, душевном состоянии, профессии, социальной принадлежности. Выразительные руки, особенно пальцы на картинах великих живописцев, надолго запечатлеваются в памяти и являются важной художественной составляющей портретной и сюжетной живописи. Особенно выразительны те руки, в мягкости или напряженности которых угадывается душевное переживание. Руки, не выражающие внутренней жизни, не выявляющие внутренней сущности человека, не соответствующие его переживаниям смотрятся неестественно, манерно, надуманно. Руки могут усиливать динамичность переживания в любом положении тела актера.

Участники сидят на стуле. Руки их на коленях. Следует серия заданий: «Ваши руки тяжелые, легкие, нежные, гневные, трепетные, нервные, испуганные, грубые, растерянные, сомневающиеся, влюбленные и т. д.» Воссоздавая пластическое поведение рук, студент подключает воображение, эмоциональную природу, видения, ограниченный сидящей позой и относительной неподвижностью, он должен превратить

характер пластического действия в пластичность душевного действия. Определив «что я делаю» — скромничаю, ласкаю, преклоняюсь, подольщаюсь, успокаиваю и т. д., студент ищет наиболее выразительную пластику рук, способную передать нужное действие души. При этом через минуту-две работы все тело должно быть включено в выполнение задания, вся актерская природа оправдывает создаваемую ситуацию. Но главной задачей является воссоздание информационно содержательной пластики рук. Это упражнение можно повторить, используя пластику ног, которая более сложна.

Вторая стадия этого упражнения — композиционная. Участники сидят на стуле. Руки их на коленях. Следует серия заданий: ваши руки нежные, ваши ноги наглые, лицо испуганное. Или, например: плечи игривые, лицо злое, ноги застенчиые.

Начинать можно с двух параметров. Требуется психологически оправдать задание и длить полученное состояние (т. е. воссозданную воображением ситуацию, в которой возможны противоречивые сочетания качеств жеста)

ХАРАКТЕРНЫЕ ЖЕСТЫ

Воображаемое тело

При свободном движении группы по классу предложит участникам упражнения выполнить ряд заданий: ваше тело легкое, тяжелое, узкое, широкое, медлительное, вертлявое, изящное, неуклюжее, крепкое, слабое и т. д. Участники изучают возможности предложенного воображаемого тела — как оно бежит, останавливается, садиться, встает и т. д. Далее участники выбирают один интересный вариант из уже изученных ими. Во второй части этого упражнения играется этюд «Приглашение на танец». Партнеры (мужчины и женщины) стоят на противоположных сторонах класса, распределившись вдоль стен. Звучит музыка и партнеры делают разнообразные попытки (не используя речь) выбрать

и пригласить на танец интересующего их партнера. Находясь в своих пластических «зернах» они танцуют и общаются с помощью пластики. Условие одно: во время танца сохранять пластический рисунок, связанный с найденной формой, сохранять центр тяжести, способ движения, качество реакций. Танцы заканчиваются расставанием и возвращением на место.

Характерный жест

Для выполнения упражнения составляется цепочка действий. Например: Некто пишет письмо. Обдумывает, как начать. Нашел начало. Начинает писать серьезное письмо. Отвлекается на летящую муху. Отмахивается от нее. Начинает писать снова. Вспомнил о грустном. Отвлекается на муху. Начинает писать о грустном. Замечает муху на столе. Осторожно поднимает руку, чтобы ее прихлопнуть. Бьет, но муха улетает. Хочет писать, но в голову пришла веселая мысль. Смеется. Пишет что-то веселое. Подписывается.

Теперь, выполняющему эту цепочку действий студенту дается задание. Этому человеку 90 лет, 15 лет, 40 лет. Этот человек брезгливый, неряшливый, неуклюжий, изящный, стремительный, медлительный и т. д. Это человек вспыльчивый, угрюмый, веселый, неуверенный, ироничный, страстный, влюбленный, униженный и т. д.

РАБОТА С ДЕТАЛЬЮ: ШЛЯПОЙ, ВЕЕРОМ, ЗОНТИКОМ, ПЛАТКОМ И Т. Д.

Шляпа

Это упражнение замечательно тем, что при кажущейся простоте, оно способно вызывать к творчеству весь актерский аппарат. Студенты выходят на сцену и поочередно примеряют на голову шляпу. Манера носить шляпу определяет качество создаваемого персонажа. В задачи персонажа входит надеть шляпу, пройтись по классу к стулу на противоположной стороне класса,

сесть на него, после паузы встать, вернуться на место, положить шляпу туда, где она лежала.

Важно оправдывать психологически каждый проход, поворот, возвращение на место. Важно ловить импульс от сиюсекундного, неподготовленного способа надевания шляпы, уметь развить полученный импульс в действии, видениях. Связываться со зрителем, если это нужно по заданию.

Различные позиции шляпы на голове меняют ассоциации, характер, жесты, ситуацию, способ мышления персонажа. Многовариантность и соревновательность в работе студентов позволяют расширить рамки привычных приспособлений. Расширяется актерский диапазон, развивается смелость в подходе к перевоплощению.

Возможные предметы для работы: плащ, книга, шпага, веер, трость, сигара, сумка и т. д.

На втором этапе этого упражнения идею или эмоциональное содержание движениям и жестам дает музыка. Сначала слушаем выбранный музыкальный фрагмент, затем без музыки выполняем предложенную схему, учитывая характер прослушанной музыки.

РАБОТА С ПРОСТРАНСТВОМ И РАКУРСОМ

Мизансцена

Перемена мизансцены всегда связана с переменой объекта или отношения к нему. Композиция зависит от предполагаемых отношений и поставленных задач. Определять какие чувства вызывает данная мизансцена, какой мизансцены требует данное чувство.

Ракурс

Актер должен на биологическом уровне знать где его видно хорошо, а где плохо, как ему встать так, чтобы публике было слышно и видно (ракурсы). Он должен уметь найти способ обращения к партнеру так, чтобы, участвовали в этом процессе пластика, лицо, глаза.

Важно ощущать «крупный план», акцентировки движений в крупных и общих планах.

Упражнение

1. Педагог устанавливает на площадке произвольно стул, выбирая разные ракурсы. Первому студенту предлагается занять любую позу, используя этот стул и замереть. Второй студент обязан завершить композицию, замерев во второй позе, которая по смыслу связана с первой.

2. Педагог устанавливает произвольно мизансцену из двух стульев. Первому студенту предлагается занять любую позу, используя эти стулья и замереть. Второй студент обязан завершить композицию, замерев во второй позе, которая по смыслу связана с первой. Стулья нужно использовать обязательно.

3. Оправдать мизансцену вдвоем, втроем (при трех стульях). Существенным является требование: отношения должны быть видны публике при любом ракурсе — это обязанность артиста. Композиция считается законченной, если отношения несут ясную мысль, некий конфликт, либо притяжение, одним словом партнеры связаны читаемыми зрителем отношениями, они транслируются через мизансцену и ракурс тела и головы актера. При необходимости педагог разбирает этюд, ищет название композиции и предлагает найти варианты более ясные и яркие.

Подобное упражнение полезно для работы с дуэтом, трио, речетативом, романсом, арией, каватиной, ариозо, где либо уже есть партнеры, предполагаемые сюжетом, либо они могут быть нафантазированы для того, чтобы был воображаемый партнер. Допустим, в песне А. Даргомыжского «Старый капрал» на слова П. Беранже партнерами могут быть солдаты, молодой офицер, старуха жена, вдова спасенного капралом сына. Мизансцены и ракурсы могут меняться, может меняться сценическое пространство, но смысл один — найти наиболее выразительные для раскрытия музыкальной драматургии жесты, мизансцены и ракурсы.

Мизансцена и ракурс

Умение распределяться в конкретном пространстве. Вся группа свободно двигается по классу, следит за расстояниями между партнерами (площадь класса должна равномерно распределяться между ними). Скорость движения задает преподаватель. Используем три скорости: спокойно, быстро и очень быстро. По команде педагога студенты должны резко остановиться. Требование одно — расстояния между участниками должны быть равными. То есть при остановке все они видны публике. Преподаватель проверяет равномерность распределения учеников по классу. Если на площадке много «белых пятен» — пространства, не занятого студентами, — происходит корректировка, и движение начинается заново.

На следующем этапе упражнения студенты останавливаются вместе самостоятельно. Важно вместе почувствовать этот момент и остановиться. По молчаливому общему согласию, без указания педагога группа начинает движение вновь. Требование одно — расстояния между участниками должны быть равными.

На следующем этапе упражнения группа, останавливаясь, имеет выбор: либо остаться стоять, либо сесть, либо лечь на пол. Важно вместе почувствовать этот момент и сделать одно одинаковое движение. В тренировке пластического взаимодействия вырабатывается навык мыслить и действовать в группе, пробуждается интуиция. Непосредственность восприятия развивается в мгновенной реакции на изменяющуюся ситуацию в классе и в спонтанных пристройках к партнерам. Так как процесс движения достаточно нагляден и очевиден, его можно легко контролировать как студенту, так и преподавателю.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТБОР ЖЕСТОВ

Художественный отбор жестов осуществляем при работе над конкретным музыкальным произведением. Отбор связан с жанром, сюжетом, характером,

обстоятельствами, сценой, мелодией и ее развитием, акцентами и эмоцией. Считаем важным обратить внимание на принципы формирования жеста в музыкальном театре, сформулированные Асафьевым. Прежде всего, это соритмичность музыке и соритмичность всех организующих элементов как статуарно-статических (костюм, грим, осанка), остающихся неизменными на более или менее длительном промежутке времени, и изменчиво-динамических, хотя и имеющих в себе обобщающие черты (тембр голоса, манера и характер интонации, мимика, походка, жест в частном значении этого понятия). Асафьев писал, что смысловая выразительность жеста тесно связана с музыкой, и потому различный характер жестов (подтверждение, отрицание, недоумение, вопрос, укрепление, наконец, вызывание забытой или вспоминаемой мысли) и все оттенки движений должны стать как бы «контрапунктирующими голосами» в отношении к заданиям, исходящим от музыки.

Важным принципом является *непрерывность жеста*. «Жест, соритмичный музыке, не есть буквальное воспроизведение ее рисунка: он должен быть контрапунктичным по отношению к музыке, то есть обобщать тематические и ритмические элементы, или, наоборот, данное музыкальное обобщение представить в пластике аналитически расслоенным. Взаимоотношение жеста и музыки должно быть таким, каким является в самой музыке взаимоотношение организующих ее элементов. Оно вовсе не должно иметь характера постоянного параллельного и сометричного выступления всех элементов. Оно не должно быть оркестром, в котором постоянно играли бы все голоса, выполняя один и тот же звучащий узор. Больше того — жест — может быть и напряженнее, сильнее музыки, так что может казаться, что жест вызывает музыку, а не исходит из нее»[1].

---

[1] *Асафьев Б. В.* Ваятель жеста// Шаляпин Ф. И. Т. 3. Статьи и высказывания. Приложения. М.: Искусство.1979. С. 127.

Еще один асафьевский принцип — *наполненность жеста*. Как пауза в музыке — лишь задержка в интонировании, так и неподвижность на сцене, будучи мотивирована, воспринимаются тоже как своего рода жест. Связывая движения отдельных актеров друг с другом и с музыкой, режиссер должен насытить (наполнить) жестом пространство так, «чтобы не было прорыва и не было обособленных движений». Тогда на сцене проявится и мелодика жеста, и гармония движений в параллель текучести музыки и в соответствующих ритмических отношениях со звучащей сферой. Надежный спутник при этом — экономия жеста (расчет на выразительность). «Жест в сфере вагнеровской музыки или в сфере музыки Римского-Корсакова глубоко различен и по рисунку и по размаху напряжения, будучи и в том и в другом случае непрерывным и заполненным».

ГЛАВА III

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА

Хорошая живопись — это музыка.

Микеланджело

Кестинг пишет, что многие жесты и позы, присвоенные М. Каллас и Ф. Корелли, при помощи режиссера Л. Висконти при подготовке оперы «Весталка» Г. Спонтини, были позаимствованы с полотен Кановы, Энгра и Давида в соответствии с неоклассицистским стилем оперы. Помимо этого Висконти отрабатывал с певицей характерные позы греческих и французских актрис, стремясь превратить ее в классическую актрису с красноречивой жестикуляцией, подобную великим трагическим актрисам. Как все гениальные актеры, М. Каллас без труда переняла манеру своих великих предшественниц, зато от Э. Стиньяни Висконти так и не удалось добиться ничего иного, кроме пары стандартных жестов.

В разной степени и живопись и музыка в свернутом виде представляют нам культуру определенного времени. Соотносясь с мыслями Шопенгауэра о музыке, можно сказать, что музыка, как и живопись, выражает внутреннюю сущность бытия, сущность явлений и саму волю. Музыка возвышает значение каждой картины действительной жизни и мира тем больше, чем более уподобляется ее мелодия внутреннему духу данного явления. Во времена поисков новых эстетических форм в музыке и живописи можно усмотреть схожие процессы. Асафьев считает, что в периоды кризиса интонаций ветшают лежащие в основании музыки эпохи «интонационные накопления», определяющие требования слушателей к музыкальному искусству и господствующие вкусы, и начинается борьба за новые интонации или новую выразительность. Борьба за новые стили в живописи имеет

схожую природу. И музыкальные и живописные формы определяют жанровые особенности оперного спектакля. Сегодняшний актер обязан владеть и разнообразием интонационных стилей, имеющих корни в музыкальной драматургии, и жанровыми особенностями пластики, обусловленной, если можно так сказать, живописным стилем спектакля. Не случайно Станиславский неоднократно подчеркивал связь оперы с живописью, живыми картинами. Поэтому и необходимо разнообразное включение живописи в тренинг актера-певца. Жак-Далькроз, указывая на единство чувства ритма, музыки и пластики, утверждал, что наряду с существованием органа, отмечающего и подражательно воспроизводящего звуки, существует орган, отмечающий и подражательно воспроизводящий движения, то есть способный воспринимать и воспроизводить ритм.

Одно из самых распространенных упражнений — оживление отдельной картины или скульптуры. Для этого ученики подробно изучают иллюстрации полотен выдающихся мастеров (портреты или сюжетные картины). Эти полотна позволяют анализировать такие важные элементы создания художественного образа, как мизансцена, пластика, мимика, выразительная игровая деталь, выразительный ракурс, которые уже отобрал художник для своей картины. Данная аналитическая работа позволяет вдумываться в идейное содержание изображаемого события или характера, сопоставлять название картины и полученный художественный результат, определять психологический жест или устремление воли героев картины, додумывать музыкальную, интонационную окраску изображаемых сюжетов. После этого можно приступать к воссозданию картины на сцене. Для этого могут понадобиться выгородка — для выделения необходимого пространства, создания атмосферы, подбор мебели и необходимых стилистически точно подобранных деталей. Актер должен приучать себя к мысли о том, что на сцене нет ничего случайного — каждая деталь должна работать на создание художественного образа. После того как создана

необходимая атмосфера, точно передающая оригинал, актеры становятся участниками исследуемого сюжета, в точности передавая эпизод, запечатленный художником. Особое внимание обращается на эмоциональное наполнение мимики, жеста, их внутреннего движения. Есть задания, при выполнении которых ученик должен сыграть этюд на воссоздание эпизода, предшествующего изображенному на картине, т. е. воссоздать событие, которое привело к моменту, запечатленному художником. Есть задания, в которых застывшая композиция «оживает», и нужно попробовать просуществовать некоторое время в найденных характерах и данной обстановке, домыслить возможную жизнь после изображенного момента.

Упражнения, основанные на живописи, развивают не только пластику, но и умение разобраться в нюансах взаимоотношений, идее картины, ее композиционных особенностях, воспитывают наблюдательность, воображение, способность додумать сюжет, развивают чувство юмора. Интересна и полезна работа с сюжетной живописью, созданной художниками различных направлений: Х. Рембрандтом, М. Караваджо, А. Ван-Дейком, В. Тицианом, А. Дюрером, Ж. Калло, Ф. Гойей, Э. Делакруа, У. Хогартом, Т. Гейнсборо, Э. Дега, Т. Лотреком, П. Пикассо, П. А. Федотовым, А. Н. Серовым, И. Е. Репиным, В. Е. Маковским и многими другими.

КОМПОЗИЦИЯ КАРТИНЫ

По репродукции какой-либо картины определяем в общей дискуссии идею, фабулу и сюжет, основное событие, запечатленное художником, отдельные человеческие действия, из которых складывается и в которых проявляется это событие (композицию действующих лиц). Рассматривая характеры людей, заостряем внимание на изменениях в их жизни под влиянием изображенного события.

Композиционное мышление включает в себя работу над тремя важными художественными элементами этюда — началом, серединой-«борьбой» и окончанием. Режиссер М. И. Туманишвили считал импровизацию удачной и законченной только в том случае, если она сложилась из этих трех элементов[1]. Вспомним схожие принципы музыкальной композиции — формы сонатного аллегро (экспозицию, разработку, репризу). Его принцип скрывает процесс: толчок — нарушение равновесия — восстановление равновесия. Исходная тема сонаты должна обладать «волей к развитию», содержать энергию большой силы напряжения. Тема в музыке, конфликтные обстоятельства в драме концентрируют в себе энергию движения и определяют его характер и направление. Тема или конфликт способны к метаморфозам, они являются выражением мысли автора, противоречие в ней — движущая сила.

В работе над учебным этюдом предлагается подумать и попробовать на площадке различные начала этюда, например:

1. Этюд начинается с какого-либо происшествия (разбивается стекло, и в комнату влетает камень, распахивается дверь, резко звонит телефон и т. д.). Этюд может начаться с выразительного музыкального акцента.

2. В начале этюда доминирует психофизическое состояние персонажа (болезнь, гнев, усталость, страх и т. д.).

3. Вначале появляется ведущий, который знакомит нас с местом действия и сутью происходящего.

4. Все начинается с монолога персонажа, для того чтобы мы понимали, что нам предстоит увидеть.

5. Диалог второстепенных персонажей с той же целью.

6. Этюд начинается с пустой сцены и тишины.

7. Привлекаем зрителей в начало этюда и т. д.

Динамика развития этюда должна быть ясна: начало своим развитием неизбежно вызывает другую часть

---

[1] *Туманишвили М. И.* Режиссер уходит из театра. М., 1983. С. 181.

как свой антитезис. Как и в развитии экспозиции сонатного аллегро, все может быть направлено к заострению неустойчивости все в более и более сильной степени.

Завершение этюда может быть:

1. Логическим разрешением конфликта или противоречия.

2. Неожиданным парадоксальным финалом. (Готовим зрителей к одному финалу, а делаем другой.)

3. Концом, который таковым не является.

4. Драматическим, комедийным.

5. Концом, который возвращает нас к началу (как заключительный такт музыкального периода служит вместе с тем и отправным тактом следующего).

6. Если сцена в начале была пуста, то в конце она заполнена персонажами, предметами и т. д.

7. Появляется ведущий, разрешающий проблему, и т. д.

Чтобы зритель как можно яснее понял задачи этюда, нужно быть убедительным и заразительным в сценическом действии. Для выявления наиболее убедительных моментов этого действия играем этюд, меняя места выхода на сцену и ухода с нее, экспериментируем с направлением движения и его темпоритмом, исследуем все разнообразие физических и психологических нюансов начала действия и его конца.

Развивая композиционное мышление актера музыкального театра, мы учим его умению преобразовывать «действенный замысел» либретто в творчески развитый драматургический вымысел, т. е. в сценическое поведение, определяемое творческими (художественными) задачами. По меткому выражению В. А. Сахновского-Панкеева, это происходит, «когда необходимо утраченную цельность сплава действенных или бездейственных элементов заменить иной — целеустремленностью единого действия». Чтобы развить композиционное мышление, нужно освоить понятия экспозиции, завязки (драматической ситуации), кульминации — катастрофы (развязки), эпилога или «всей цепи поединков,

успех в которых переменчив»[1]. Освоение, в данном случае, основано на сопереживании, динамичном, изменчивом проживании музыкальной или драматической формы. Рождая свободные ассоциации, подсознание актера устанавливает глубокие связи между понятиями и представлениями, событиями и чувствами, идеями и образами, актер начинает мыслить композиционно. Вспомним совет Асафьева инструменталистам читать партитуру, как бы читал ее композитор. Композиционное мышление дает возможность точно мотивировать действенные задачи каждого эпизода оперы исходя из общего замысла. Актер учится думать над структурой произведения, рассматривать определенную последовательность событий. Не случайно способность актера к сочинению роли (актер — композитор) Мейерхольд связывал с композиционным монтажом и речевой импровизацией.

В композиции структурные элементы эмоционального поведения человека позволяют выявить закономерности построения вещи. С. М. Эйзенштейн считал, что подлинная композиция в своих истоках неизменно глубоко человечна. Он полагал, что, используя строй человеческой эмоции, «композиция безошибочна к эмоции и апеллирует, вызывая комплекс тех чувств, которые ее породили»[2]. Поиски исходной схемы строя композиции лежат в первую очередь в эмоциональном отношении автора к изображаемому сюжету. Композиционное мышление имеет важный визуально-пластический аспект, выражаемый в мизансцене, форме и выразительности движения, а в музыкальном театре — в мелодическом и интонационно-ритмическом действии.

ЧУВСТВО ЦЕЛОГО

В целях развития чувства целого ученикам необходимо посмотреть на цветок, скульптуру, пейзаж,

---

[1] *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма; Конфликт; Композиция; Сценическая жизнь. М., 1969. С. 69.

[2] *Эйзенштейн С. М.* Психологические вопросы искусства / Под. ред. Е. Я. Басина. М: Смысл, 2002. С. 168–170.

архитектуру, явление природы и воспринять их как совершенное, прекрасное целое. Потом рассмотреть объект в деталях: структуру цветка — форму его лепестков, сердцевину, цвет, запах и т. д. Разобрав каждую деталь, опять взглянуть на объект, как на гармоничное целое. Понять, как возникает целое из деталей и детали из целого.

Особое «чувство целого», по М. А. Чехову, — это способность художника переживать свое произведение как единое целое. По описанию М. О. Кнебель, Чехову для плодотворной сценической импровизации необходимо было возникновение данного чувства[1]. Главным заданием для чеховской импровизации становились предлагаемые обстоятельства, которыми воображение «окутывало» сюжет этюда, смысловые начало и конец, стиль и жанр, в которых развивается предложенный сюжет, ощущение «зерна» или характерности роли. Опираясь на задание, обогащенный темой, раскрывающей сюжет, актер смело приступал к импровизации. «Чувство целого», подчиняясь художественной правде, диктует актеру его поведение на сцене. И тогда, по словам исследователя психологии творчества Н. В. Рождественской, «делается возможной импровизация, интуитивно возникают неожиданные приспособления, единственно верные детали, рождаются живые интонации, уточняется язык жестов».

СКУЛЬПТОР И ГЛИНА

Работа в парах. Партнер, играющий «глину», садится на стул, закрывает глаза, и скульптор лепит из его лица и тела все, что требуется по заданию.

1. Скульптор лепит лицо и тело. «Глина» должна стараться удерживать мышцами выражение лица, стараться угадать, чего от нее добивается скульптор. При завершении работы скульптор открывает глаза «глины». Дает название своей работе.

---

[1] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1967. С. 69.

2. Скульптор лепит только лицо. Педагог просит «глину» принять позу, соответствующую замыслу. Важно, насколько точно партнер, играющий роль «глины», почувствовал замысел скульптора и смог выразить его пластически, используя информацию, которую получил через мимику.

3. Скульптор лепит только тело. «Глина» затем оправдывает позу выражением лица. «Скульптура» произносит одну фразу, ту, что приходит в голову.

Упражнение развивает ощущение связи между лицом и телом, координирует мимику и пластику, развивает воображение и способность понять замысел партнера.

СКУЛЬПТУРА ПЕРСОНАЖА

Подобные упражнения можно проводить на основе скульптур различных стилей. Скульптура хороша тем, что дает объемное ощущение тела. В музее полезно изучить скульптуру со всех возможных ракурсов, понять ее пластическое решение, выделить волю и жест персонажа. Упражнения, основанные на скульптуре, проводятся в том же порядке, что и на основе живописи: оживление, сохранение и развитие найденной формы. Очень полезны додумки учеников в области нахождения соответствующей скульптуре музыки и попытки объединить музыку и движение скульптуры.

Поначалу оживление соответствующей оригиналу позы, обретение соответствующего психологического состояния проходит одновременно с подробным разбором психологии и пластики: регулировки работы мышц различных частей тела, поисками выразительности жеста, разгадки устремлений героя. Так, например, студентка Н. выполнила данное упражнение, используя изображение скульптуры П. Антокольского «Мефистофель». Причем начала она упражнение в позе, предложенной скульптором, а затем, оправдывая движение психологически, стала находить опорные позы данного персонажа в различных состояниях: торже-

ствующий Мефистофель, задумчивый Мефистофель, агрессивный Мефистофель и т. д. Польза таких поисков огромна. Любопытно продолжить работу с живописью и скульптурой, сопоставив результаты работы с ритмическим рисунком внутренней жизни конкретного персонажа, с речью и музыкой. Здесь возможны разнообразные пробы на соединение стилей живописи и оперной музыки. Ведь, по словам Асафьева, «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения»[1].

Лепка живой статуи требует соритмичности проявлений всех элементов, остающихся неизменными на более или менее длительном промежутке времени (костюма, грима, осанки) и изменчиво-динамических, хотя и имеющих в себе обобщающие черты (тембра голоса, манеры и характера интонации, мимики, походки, жеста в частном значении этого понятия). Такого рода соритмичность проявлений экспрессивных элементов и составляет некую единую сферу выражения. Процесс лепки образа опирается на соритмичность, протяженность или наполненность и непрерывность жеста. Асафьев подчеркивал, что всякое сценическое движение, проявленное не в ритме с окружающей сферой,— художественно мертво, ибо случайно, несконструировано и неорганизованно.

В качестве тренинга можно предложить ученику создать ряд скульптур выбранного героя или героини оперы. За основу берется любая часть музыкальной драматургии и в ряде скульптурных поз исследуется движение мысли композитора, изменение состояний героя, выявляются сценические конфликты.

Лепка живой статуи требует присутствия отчетливо выраженной пластической идеи всей роли. Вспомним, что Шаляпин постоянно заставлял себя видеть образ

[1] *Асафьев Б. В.* Ваятель жеста. С. 212.

персонажа в нужном состоянии в данном эпизоде его сценической жизни. «Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг»[1]. Выразительная пластика связана с богатством душевной жизни персонажа, с вокальными красками исполнителя. Черкасов подчеркивал выразительность походки Шаляпина в образе Олоферна («Юдифь» А. Н. Серова), где ноги артиста не сделали ни одного лишнего движения, даже в ступне, все гармонировало с образом. Черкасов вспоминал о том, что образы, которые создавал Шаляпин, проходили через внутренние и внешние данные Шаляпина, и абсолютное перевоплощение постоянно рождало на сцене новые, присущие данному образу, пластические движения, краски и интонации. «Отсюда менялся и тембр его неповторимого голоса, и вокальные интонации, начиная от раскатисто-наглых, гневно-грозных, с открытым, льющимся звуком, с волнительным трепетным клокотанием, кончая едва слышимыми, приглушенными, с хрипотцой интонациями. Или от громовых саркастически-сатанинских красок до мужественных, страдальческих, и, наконец, до нежных глубоко лиричных вокальных откровений»[2].

СКУЛЬПТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Студент выходит на площадку, принимает какую-либо позу и замирает. Второй студент должен выйти на площадку и продолжить скульптурную композицию, развить ее, прибавив к первой скульптуре вторую. Композиция может состоять из любого количества участников. Важна взаимосвязь каждой новой скульптуры с уже имеющейся. Партнеры учатся создавать и развивать композиционные противоречия, конфликты, контрапункты, используют идею психологического жеста. Этот сценический инструментарий

---

[1] *Шаляпин Ф. И.* Т. 1. Литературное наследство. С. 291.
[2] *Черкасов Н. К.* Борис Годунов в Петрограде // Ф. И. Шаляпин. Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М.: Искусство, 1977. С. 413.

они развивают на основе пластики, пластического диалога, точного соответствия энергии партнера, его экспрессивности действенному импульсу. В упражнении важно единство стиля, чистота приема и, если можно так сказать, жанра композиции. В этом упражнении может использоваться мебель — стулья, скамьи, столы. Педагогу рекомендуется постоянно менять конфигурацию выгородки, а студентам без права двигать мебель необходимо каждый раз оправдывать предложенную композицию. Для выработки чувства стиля это упражнение можно проводить с дополнительным заданием, например: неизвестная картина К. Маковского, М. Шагала, И. Репина, египетский барельеф, рисунок на древнегреческой вазе и т. д. Введение музыки в это упражнение определяет стиль, конфликт, динамику отношений, окраску чувств и движений.

СОЧИНЕНИЕ ПЕРСОНАЖА

Трем участникам упражнения предлагается совместными усилиями создать вымышленный персонаж, добавляя по очереди к создаваемому описанию по одной характерной черте. При этом следующий участник упражнения должен соглашаться с тем, что сказали до него. При несогласии упражнение начинается заново, т. е. создается новый персонаж. Придумывать можно, например, имя, возраст, профессию, пристрастия, пороки, привычки, место проживания, любимое животное и книгу и т. д. Важно честно соблюдать условия — необходима достоверность в характеристиках персонажа и совпадение представлений о нем у всех участников. Упражнение можно выполнять и с большим количеством учеников. Но это увеличивает сложность в достижении общего согласия.

Цель этого упражнения — умение органично соединить детали внутренней и внешней характерности персонажа, факты из жизни, развить ту информацию, которую предлагает партнер. Удачно созданные характеры можно развивать в последующих упражнениях.

Например, студентам предлагается определить, на какое животное, растение, предмет, цвет похож созданный ими персонаж. По ассоциации найти художника, который мог бы написать портрет этого человека, подобрать мелодию или вспомнить музыкальный фрагмент, соответствующий этому характеру. Создать свою версию скульптурного портрета этого человека. Скульптура, оживая, может произнести несколько типичных фраз, засмеяться, спеть, станцевать. Такое задание учит внимательному отношению к деталям, которые являются строительным материалом для воображаемого персонажа.

ГЛАВА IV

ИНТОНАЦИЯ

Мысль, выраженная музыкально — одна из основ техники актера-певца. Музыка определяет сценическое поведение персонажа, выявляет последовательность чувств или эмоциональную линию жизни, расставляет смысловые акценты, проводит актера через кульминации роли. Вся гамма чувств, стремления и душевные движения персонажа должны реализоваться на сцене в реальном сценическом (музыкальном) времени, в непосредственном актерском взаимодействии, в процессе создания живого сценического образа. Этот процесс созидания и проживания музыкальной формы, становления и развертывания художественного образа во многом опирается у актера-певца на мастерство интонирования. Такой процесс интонирования по Б. В. Асафьеву — процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства, это результат деятельности человеческого интеллекта, особая «образно-интонационная» форма мышления. Явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и восприятие музыки зрителем — «Дело в том, что слушатель через восприятие отдельного музыкального сочинения... Слушает музыку как мысль, как чувство, — это вопрос расположения и вкуса, — но музыку, питающую его сознание»[1].

Выявление содержательной, живой интонации связано с развитием воображения актера, его чувственным, художественным богатством, со способностью увлечь зрителя в мир своих переживаний. Выразительная интонация формируется всем комплексом выразитель-

[1] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1963. С. 357.

ных средств актера-певца. Верно найденная пластика роли формирует весь комплекс выразительных средств актера: речь, мимику, восприятие, приемы внешней характерности. Так, Н. К. Черкасов вспоминает о том, что образы, которые создавал Шаляпин, проходили через внутренние и внешние данные Шаляпина, и абсолютное перевоплощение постоянно рождало на сцене новые, присущие данному образу, пластические движения, краски и интонации. «Отсюда менялся и тембр его неповторимого голоса, и вокальные интонации, начиная от раскатисто-наглых, гневно-грозных, с открытым, льющимся звуком, с волнительным трепетным клокотанием, кончая едва слышимыми, приглушенными, с хрипотцой интонациями. Или от громовых саркастически-сатанинских красок до мужественных, страдальческих и, наконец, до нежных глубоко лирических вокальных откровений»[1].

ВИДЕНИЕ И ЕГО ПЕРЕДАЧА

«Допустим, что у актера в произносимой сцене не слышно каких-то слов. Это значит, что выпадающие слова ему не дороги. А не дороги они потому, что ему ими нечего выражать, он не видит внутренним зрением того, о чем говорят эти слова. Как же быть? Обыкновенно ученику приказывают подавать выпадающие слова посильнее. Хорошо, он подаст их сегодня, а завтра выпадут другие или те же самые, если он забудет приказ учителя. В таких случаях надо обращаться не к языку и к его механизму, а к своему внутреннему видению. Пусть в своем воображении говорящий увидит полную картину того, о чем говорят слова. Когда он увидит ее, ему будет о чем говорить, и все слова пригодятся, получат значение и понадобятся ему»».

К. С. Станиславский

---

[1] *Черкасов Н. К.* Борис Годунов в Петрограде / Ф. И.Шаляпин Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М.: Искусство. 1977. С. 413.

Эти замечательные слова К. С. Станиславского в полной мере можно отнести и к музыкальной фразе. Музыкальная тема вызывает внутренние видения исполнителя, и они, в свою очередь, питают чувство и рождают верную, художественно ценную интонацию.

ПЕНИЕ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗАДАЧЕ

Сценическая задача в опере выражена в музыкальной фразе, сочлененной со словом, поступком, событием. Это «сочленение» всякий раз иное, оно заложено в музыкально-драматургическом замысле композитора и служит как бы программой для художественного воображения артиста-певца. Без слова оперное пение лишено конкретной действенности, без музыки слово не имеет эмоции. В процессе «сочленения» слово становится эмоциональным, а музыка — конкретно-действенной. Актер в сценическом действии объединяет, синтезирует, органически спаивает звуковой образ с конкретным смыслом и, вызывая логикой действия в себе эмоции, адекватные тем, что выражены в музыке, воздействует на зрительный зал.

Связь образа и тембра, связь окраски звука с действенными задачами приносит неожиданные, непредсказуемые результаты. В атмосфере поддержки, озорства и импровизации студент легко преодолевает естественные барьеры на пути развития голоса, доставляя наслаждение от самого проведения урока.

Упражнение

Продолжительный фрагмент арии спеть в различных сценических задачах: позвать за собой, вышибить из класса, нежно поприветствовать, жестко отказать в просьбе, грубо приласкать, легко укорить, вывести на чистую воду, горячо утешить, тихо подлизаться, незаметно заманить, показать свое превосходство, показать зависимость, пожаловаться на кого-либо, отделаться, злобно отчитывать, заговорить зубы,

издеваться, исповедоваться, сознаться в поступке, поделиться радостью, посекретничать, поднять на смех, высказать недоверие. Петь не мелодию со словами, а смысл, раскрытый и усиленный воображением и украшенный мелодией.

ОБЩЕНИЕ ЧЕРЕЗ ИНТОНАЦИЮ

С. Волконский справедливо полагал, что с того момента, как на сцене не один человек, а два, интересно только одно: « в каком отношении они стоят друг к другу; интересен ни один, ни другой, а то третье, что родится от их одновременного присутствия на сцене; важен не тенор, не баритон, важен дуэт»[1].

Фраза партнеру

В начале упражнения партнеры по очереди поют любую музыкальную фразу. На втором этапе упражнения эти произвольно выбранные фразы должны стать инструментом импровизационого диалога. Диаог начинает первый исполнитель, предлагая своей музыкальной фразой ситуацию, подтекст, отношение к партнеру, выраженные музыкальной интонацией. Второй исполнитель должен логично завершить развитие ситуации своей фразой. Упражнение будет считаться выполненным правильно, если второй партнер точно воспримет предлагаемую игру и сумеет логично ее завершить. При желании количество партнеров можно увеличить, сохраняя каждому по фразе. Но в данном случае третий или четвертый партнер должны быть очень внимательны. На них лежит задача завершения импровизированной истории, некая смысловая точка. Станиславский советовал «действовать словом и мелодией на воображение, а не на барабанную перепонку в ухе». Проверяем волевое, смысловое, интонационное наполнение каждой

[1] *Кн. Сергей Волконский*. Человек на сцене. Издание «Апполона», Санкт-Петербург, 1912. С. 63.

фразы, направленной на партнера и способность к живому сценическому восприятию. выраженному в сценическом действии и музыкальной интонации.

Работа со смысловым ударением

Взять фразу (сначала драматическую, затем музыкальную), сделать каждое произносимое слово значимым, тяжелым как камни. В дальнейшем облегчать отдельные слова, оставляя часть тяжелыми, доведя до выделения одного значимого слова.

Для тренировки полетности звука бросать текст в разные стороны, жонглировать им.

Взять длинную фразу, например: «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» или фразу из оперной арии или романса и оправдать различны смысловые ударения. Фантазировать при каких обстоятельствах эти ударения возможны: то ударения на «я», то на «вас», то на «пренеприятное» и т. д. Сначала проговорить, а потом и пропеть музыкальную фразу с различными смысловыми ударениями: «Достиг я высшей власти; Шестой уж год я царствую спокойно. Но счастья нет моей измученной душе».

Рассказ звуком

Участники становятся в круг. Один из студентов начинает рассказывать некую историю, используя только звук. Он сам выбирает партнера или партнеров для своего рассказа. Задача партнеров при этом — воспринимать рассказ и помогать рассказчику звуковыми реакциями. От рассказывающего это упражнение требует конкретных видений и отношения к ним. Эти видения и вызывают ответные реакции партнеров. В качестве содержания рассказа можно использовать любимый фильм, книжку, спектакль, случай из жизни. После упражнения полезно расспросить участников о чем шла речь.

Разбиваемся на пары

Выберем известный партнерам дуэт или романс, выберем удобный регистр для пения. В парах без музыки обмениваемся фразами. Затем в сопровождении фортепиано поем.

Педагог предлагает студентам действенные задачи: используя свои фразы завлечь партнера, пожурить, поздравить, высмеять, похвалить и т.д. Одновременно партнеру даются другие задания: уклонится, дать отпор, укорить, попрощаться и т. д. Можно добавлять физические задания: держать друг друга за вытянутые руки и, делая растяжку, проверять, откуда идет голос, двигаться по классу не теряя двигательного контакта.

Все упражнения на развитие способности актера музыкального театра свободно формировать и владеть выразительностью голосовой интонацией, обусловлены музыкой, образом и сценической задачей. Тренинг в этом случае идет на основе знакомого, выученного музыкального материала: арии, дуэта, каватины и т.д. При формировании интонации мы обращаем внимание:

- на видение и его передачу;
- мысль и ее передачу;
- чувство и его передачу;
- задачу и ее ощущение через интонацию;
- общение через интонацию;
- идеи и их передачу. Идея в музыке чувственна, она раскрывается в музыкальной драматургии;
- большой интерес представляет работа над динамикой фразы, ее колористической стороной, ритмическими сдвигами, паузами-переходами.

Тренинг проводится только после разбора:

1. Линии мелодии (линии чувства — эмоционального строя развития роли).

2. Линии мыслей (музыкальная речи персонажа).

3. Линии физических действий и жестов (физические действия персонажа в обстоятельствах сюжета и его душевные жесты).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Конечно, данная работа может быть значительно расширена и дополнена и прежде всего практической работой на площадке. Пути к этому в работе намечены. Так, например, музыкальный театр с жестко определенной партитурой роли, казалось бы, не склонен к тому, чтобы воспитывать в актере сильную тягу к неожиданностям, импровизационной свободе, сиюсекундному рождению оценок, движений, интонаций. Но это только на первый взгляд. Не касаясь в этой работе сопоставления импровизации в драматическом и музыкальном театре, все же заметим, что не только драматическое, но и музыкальное искусство выросло на основе импровизации (например, речетативы secco второй половины XVIII и начала XIX веков). Тогда умение самому изобрести вариацию на данную мелодию или каденцию для украшения арии было обязательным для певца. Музыкальная и драматическая импровизация это возведение принципа творческого изобретения как носителя неожиданности в руководящий фактор оформления, как преодоление схемы изобретением. Справедливо заметил Асафьев: «Всякий акт воспроизведения музыки (казалось бы, наиточнейшее исполнение точнейшим образом зафиксированных произведений)... не может быть лишь механистическим “обнаружением нот”, а творческим воссозданием процесса формования с более или менее неизбежным перемещением функций интонаций». Творческой разработки требуют главные интонационные факторы: динамика становления, алогические и колористические стороны интонации.

Отдельного тренинга заслуживает и умение быть предельно действенным в момент звучащих пауз. Музыкальная пауза несет в себе сосредоточение души, некоторую остановку, несущую в себе элемент прошедшего, настоящего и будущего. Паузы в сопровождении музыки, паузы вокальные должны быть наполнены чувством — внутренней реакцией на музыку, звучащую в оркестре. Драматическое содержание паузы есть реакция на обстоятельства, события, только что спетую партнером фразу или подготовку дальнейшего ответа партнеру. Развитие умения актера-певца владеть наполненной паузой, развитие способности включать паузы в непрерывную линию жизни образа зависит от освоения следующих взаимозависимых элементов художественного произведения: линия мелодии — линия эмоциональной жизни — линия мыслей — линия бытовых действий.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПЯТЬ ТРЕНИНГОВ НА ПЕНИЕ ДЛЯ ПЕВЦА-АКТЁРА

Воображение музыканта направляется предписанием его искусства

М. Монтень. Опыты

ВВЕДЕНИЕ

Вахтанговское требование к режиссёру простыми, азбучными средствами объяснить актёру его задачи[1] предполагает, что существует некая азбука актёрского мастерства — те простые, элементарные частицы, из которых складывается универсум театрального искусства. И действительно, в драматическом искусстве существует «Система» К. С. Станиславского, «биомеханика» В. Мейерхольда, школы Е. Вахтангова, Е. Гротовского.

В оперном театре канонизированы лишь выдающиеся достижения певцов-актёров и режиссёров. Почему из опыта Ф. Шаляпина и М. Каллас, работы в оперном театре Б. Покровского, Л. Висконти или Ф. Дзефирелли не возникла своя самобытная система воспитания певца-актёра? Почему в драматическом театре существует понятие «школа актёрского мастерства», а в оперном в обиходе только понятие «вокальная школа»? Да, для певца-актёра главным средством сценической выразительности является пение. Но ведь задачи его сценического бытия не ограничиваются лишь вокализацией.

Сопоставляя две данности «театр драматический» — «театр музыкальный», скоро приходишь к выводу, что разность между ними одна — это музыка. При этом для актёра музыкального театра (опера, оперетта, мюзикл)

[1] «Актёру мало показать краску — раскрыть текст, надо незаметно для него указать практический путь осуществления задачи. “У вас такая-то задача”. Но ведь актёр не знает, как её исполнить. Простыми, азбучными средствами надо указать, как решить эту задачу». (*Вахтангов Е.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 130.)

роль являет собой поэтический текст преобразованный, или движимый законами музыки. Но музыка, сам процесс пения, совмещённый с жизнью персонажа, с задачами создания сценического образа в разной степени влияет на сценическое творчество певца-актёра.

Классическая постановка, сама необходимость петь на удержанном дыхании, на так называемом сильном импедансе[1] трансформируют сознание певца-актёра в таком виде театра, каким является опера. Все сценические задачи для него сформированы музыкой, музыкальным манком и задачами идеального соответствия сценической жизни его персонажа музыкальной партитуре.

Самым удручающим в практике театрального воспитания певца остаётся жёсткое разделение вокального образования, то есть задача обучения правильному, художественному пению и насущная необходимость актёрского воспитания. Сосредоточиваясь только на качестве звучания собственного голоса, певец упускает из виду, что рождённый в этом искусственном ограничении физический, эмоциональный зажим кратно удлиняет его путь к созданию вокально-сценического образа на сцене.

Очевидно, что заниматься актёрским мастерством певец сможет, только освоив первоначальные, ремесленные навыки певческой фонации. Но чем раньше, чем органичнее в систему обучения певца включаются элементы актёрского, театрального образования, тем скорее возникает в будущем певце-актёре стремление к подлинному сценическому творчеству.

Основная сложность для певца-актёра в опере — это добиться сценической правды в условиях, когда его персонаж предъявлен публике средствами «условного искусства». Значительную трудность представляет соотнесение вокального искусства и требований

---

[1] Согласно теории голосообразования Р. Юссона, который и ввел этот термин, импеданс — это сопротивление подсвязочному воздуху, «создаваемое ротоглоточным рупором, его формой и различными сужениями, а также колеблющимся в нем столбом воздуха». См. *Рудаков Е.* Вступительная статья // Юссон Р. Певческий голос. — М., 1974. С. 12–13.

актёрской техники; задача побороть «спел и выключился» К. Станиславского, когда музыка, властно ведущая певца, повествует о жизни и действии других персонажей; когда певец должен находиться на сцене, действовать и чувствовать, а музыкальный манок предназначен другому персонажу.

В оперетте или в комической опере, в ситуации, когда роль делится на музыкальные номера и на разговорные диалоги, на первый план выходит задача создания единой линии роли. Актёр оперетты обязан искать соответствие вокального и речевого звучания голоса; соотношение в этих двух ипостасях, в пении и сценической речи, своей сценической активности. Актёр музыкального театра обязан достичь в своём искусстве естественности и единства актёрской и вокальной техники — ведь вокальные трудности, стоящие перед ним в классических опереттах И. Штрауса, Ж. Оффенбаха или И. Кальмана не менее значительны, чем в классических оперных партитурах.

Когда речь заходит о мюзикле и близких к нему жанрах, предполагающих «микрофонное пение» актёра, происходит естественное приближение целей и задач его сценического творчества к эстетике и практике современного нам драматического театра. Значение музыкального манка для психотехники актёра в мюзикле остаётся весомым, а вот влияние процесса пения на его психофизическое состояние в момент сценического творчества ослабевает. Певческое дыхание в мюзикле, в рок-опере приближается к нормам речевого сценического дыхания. Сам текст роли в этих жанрах трансформирован музыкой совсем в иной степени.

Именно ввиду таких очевидных различий в вопросах актёрского воспитания певца и следует чётко разделять оперу и музыкальный театр. Для оперы существует только певец-актёр. Для оперетты, мюзикла оправдан иной порядок двусоставного понятия. В музыкальном театре существует именно актёр-певец.

В отечественной системе театрального воспитания это разделение выражено формально: актёров для

оперы и для музыкального театра готовят по одной методике. С той лишь разницей, что у будущих Борисов и Кармен больше вокала и меньше актёрского мастерства и танца, а у будущих звёзд оперетты с точностью до наоборот: вокалу отводится часов поменьше, а театральным, не музыкальным дисциплинам несколько больше. Есть различия и в репертуаре. Будущие артисты музыкального театра поют как оперные арии, так и фрагменты классических оперетт. Разумеется, репертуар воспитывает. Например, несколько иначе, ближе к речевой эстетике сценического слова, артист классической оперетты формирует звучание голоса в нижнем и центральном отрезках певческого диапазона. Но это почти никак не связано с задачами театрального, сценического воспитания певца.

А ведь разделение на певцов-актёров и актёров-певцов чётко зафиксировано уже в практике театра. В оперном театре говорят «назначение на партию»; в театре музыкальной комедии — «назначение на роль». В последнем существует и понятие «читка пьесы», так как, в отличие от оперной партитуры, текст роли не тождественен вокальной партии.

Разной, подчас противоположной является и глубина, сам принцип погружения воображения певца-актёра в предлагаемые обстоятельства, сформированные партитурой/пьесой. Сюжеты в театре музыкальном, как правило, «лёгкие», развлекательные. В репертуаре музыкального театра отсутствует эпические, героические произведения. В опере, напротив, «Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связан с переживанием формы, которая неотъемлема от содержания. Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания. Трагические переживания всегда величавы»[1].

Всё это влияет на актёра в том или ином виде, жанре музыкального театра, формирует его психотехнику и сценические приспособления.

---

[1] *Мейерхольд В.* О театре. С. 42–43.

И в мюзикле, и в оперетте Кальмана, и в опусах Р. Вагнера актёр естественно стремится к буквальной достоверности своего персонажа. Но чему он хочет соответствовать! Роли-метафоре — ими изобилуют классические партитуры? Идеалам древнегреческой трагедии (речь опять об опере), когда сознание певца-актёра под влиянием гениальной музыки рождает недоступное современному драматическому театру единство актёра и его персонажа?[1] Может быть, напротив, его цель — это достоверность мелодрамы и комические положения оперетт. В мюзикле перед нами всегда будет явлен не условный, а реальный, «бытовой» человек: ему не нужно петь классическим способом cantabile и largo опере XVIII–XIX столетий. Даже если это не наш современник, а персонаж из «Notre Dame de Paris», актёр будет действовать, чувствовать — быть на сцене — в семантике, в эстетике нашего времени ввиду отсутствия этого «предлагаемого обстоятельства».

Итак, учить актёрскому мастерству оперного певца, актёра оперетты и актёра мюзикла нужно разно. У каждого из них своя специфика, и эти различия должны находить своё отражение в методики театрального образования.

Вместе с тем, в освоении актёрского мастерства элементарные, начальные упражнения для оперного певца-актёра и для актёра музыкального театра идентичны. С них и необходимо начинать обучение актёрскому мастерству homo cantor — «человека поющего».

---

[1] Здесь сознательно опускается вопрос актуализации, осовременивания эстетики оперы нашего времени. По глубокому убеждению автора, певшему на оперной сцене, в спектаклях современной нам режиссуры певец-актёр лишь имитирует прямое соответствие эстетике театра начала XXI столетия. Психотехника певца-актёра, внутренний мир и строй рождаются музыкальной семантикой давно минувших эпох. Певец-актёр всегда послушно следует за драматургическим методом композитора и требованиями академической постановки голоса. Поэтому обучение певца-актёра и должно опираться, прежде всего, на музыку — музыкальную драматургию, вокальное искусство, на идею синтеза искусств, сформировавших оперу.

ТРЕНИНГ «ЗВУК И ДВИЖЕНИЕ»

Все актёры должны быть свободны от физических и психических зажимов. Всем в равной степени необходимы навыки сценического внимания. С этого и надо начинать.

Упражнение № 1

Студенты поют простейшее упражнение (например, заполняют вверх и вниз терцию «до-ре-ми-ре-до» от любой удобной тональности) и ходят по репетиторию. Музыкальный размер для начала самый простой, на 2/4. Темп и ритм музыки и движений идентичны.

Педагог проверяет отсутствие физических зажимов в плечевом поясе, на лице, в руках и ногах, а также отсутствие самого опасного зажима: «Я пою, значит должен стоять и петь».

Упражнение № 2

На аналогичном музыкальном материале учащиеся совершают простейшие физические действия. Садятся, ложатся, меняют направление движения.

Здесь необходимо особое внимание уделить соответствию качества звучания каждого студента конкретным физическим действиям. Изменение положения тела не должно влиять на звучание голоса.

«Нет» толчкам и рывкам и в звуке, и в пластике. И в то же самое время нельзя допускать «отсутствующего взгляда», рапида в простых физических движениях.

Упражнение № 3

Учащиеся делятся на две-три группы. На уже привычном музыкальном материале им предлагается в определённой последовательности совершать физические действия. Например: первая группа садится на

первой группе нот; вторая машет левой рукой; третья совершает оборот вокруг своей оси. При этом все упражнения поются всеми.

За эти следует изменения порядка движений, их сложности и соотношений пою-двигаюсь.

Подбор и вариантность опираются на конкретные задачи. Педагог принимает во внимание способность группы к движению на пении, её коллективную, суммарную активность. Кого-то надо успокоить, а где-то подстегнуть. Здесь впервые возникают самые простые навыки сценического внимания.

Упражнение №4

На уже привычном, отработанном в группе материале каждый учащийся выполняет индивидуальное задание на движение.

Педагог следит за сценическим вниманием учащихся, его естественным соединением с процессом певческой фонации. Движения могут быть элементарными, а могут быть сложными. Один студент с проблемным чувством ритма просто марширует. Другой — идёт по воображаемому канату или осваивает навыки рапида в движении на вполне ритмичной музыке.

Хорошо, если товарищи по группе совместно с педагогом обсуждают результаты индивидуального тренинга.

Упражнение №5

Музыкальным материалом выбирается канон. Все студенты по очереди вступают вместе с действием и обрывают действие вместе с окончанием своей вокальной строчки.

Потом задание «переворачивается». Тот, кто поёт, бездействует, замолчавший начинает движение-действие.

Это упражнение идеально тренирует сценическое внимание и борется с досадным «спел и выключился» К. Станиславского в физической его ипостаси. В случаях, когда учащиеся справляются с прямым соответствием

музыки и действия в каноне, можно предложить им некий контрапункт между движением и музыкой.

Упражнение №6

Перемещения учащихся по классу прямо не соотносятся с музыкой. В качестве вокального материала целесообразно использовать заполнение терций, квинт на слоги, или с названиями нот.

Может меняться музыкальный размер 2/4, 4/4, 3/4. Если учащиеся имеют солидную музыкальную подготовку, хорошо использовать распевки с триолями. Физические действия ученика прямо не соответствуют музыкальному ритму.

Следить за свободой учащихся. Важным маркером правильности выполнения упражнения следует считать способность к плавным движениям в быстром темпе вокализации и обратно, на быстрых распевках предпочтительны медленные движения.

Если упражнения № 1–4 можно считать простой разминкой, предваряющей каждое занятие, то упражнения № 5–6 потребуют от студентов внимания, времени и опыта. Педагог может и должен усложнять их от урока к уроку.

Предложенный тренинг в равной степени пригоден для всех поющих актёров всех возможных жанров.

Теперь несколько слов о разностях, обозначенных во введении.

Довольно распространённое упражнение:

Сольфеджируется музыкальная тема, например тема фуги И. С. Баха. Под собственное пение студенты действуют: едут в общественном транспорте, загорают, показывают животных или людские типажи.

Это упражнение и подобные ему тренинги обладают одним значительным недостатком. В них не учитывается специфика психотехники актёра музыкального театра — отсутствует связь между музыкальной образностью и действием. Общеизвестно, что музыкальный

манок служит основой психотехники актёра музыкального театра. Привыкая к сценическому существованию на музыке, но, напевая нечто усреднённое, не связанное с музыкальной драматургией фрагмента, студент никак не приближается к заветной цели стать певцом-актёром.

Следовательно, выполняя это упражнение, необходимо к каждому конкретному музыкальному фрагменту найти соответствующее его эмоциональному строю действие. Или заниматься с учениками актёрским мастерством под музыку, без пения.

ТРЕНИНГ «ЗВУК И ЭМОЦИЯ»

Актёру музыкального театра с первых уроков необходимо объяснить, что вокализация — это то же самое, что и чтение басни или стихов; что слово пропетое в сути своей такое же средство общения, индивидуального высказывания артиста, что и речевое. Артист оперы должен знать, что ария или куплеты — это аналог монолога в драматическом театре, а не механическое извлечение звука или медитация под музыку. Только тогда разделение сценического существования на «пою» — «играю» перестанет быть бинарной оппозицией.

Чаще всего именно так представляют себе процесс сценического творчества будущие артисты оперы. Всё их внимание, все стремления в постижении будущей профессии сосредоточено на задачах овладения певческими навыками. Необходимо уважать их позицию, пение есть главное средство сценической выразительности в оперном театре. Увлечь будущего оперного актёра предметом «актёрское мастерство» можно только через подлинное соединение музыки, вокализации и действия, органично возникающего из первых двух, самых важных для оперного певца данностей.

«Весь процесс звукоизвлечения может быть описан как соединение эмоции и физического действия. Вокальная технология — это, прежде всего, приём, сознательное действие певца. Но пение вне образности и эмоции, заложенной в музыке, — даже в самом простом вокализе, не говоря уже о классике, — просто не существует»[1].

Упражнение №1

Учащимся предлагается на элементарном музыкальном материале (заполнение кварты с названиями нот или с удобным набором слогов, например «ду-ди-ду-ди-ду-ди-да») почувствовать соотношение тональность-эмоция.

[1] *Ирина Богачёва.* СПб., 2009. С. 94.

Педагог объясняет, что подъем по тональностям сообразуется с увеличением и ослаблением эмоции у поющего. Нарастание чувства радости сопровождается подъёмом, за которым следует спад. Но спад постепенный! Ведь неопытный певец склонен на первой же тональности ведущей его «в низ» сбросить эмоциональное напряжение на одну, две дополнительные ступени. Эмоции, предлагаемые к воплощению, должны быть разными. Хорошо, если это некая последовательность вполне определённых, ярких эмоций — ведь именно так строится структура партии-роли в классической опере.

Итак, пусть радость — недоумение — досада — злость чередуются в каждом новом упражнении. Учащийся должен лишь звуком передать свои чувства в динамике усиление — кульминация — затухание чувства.

Упражнение №2

Двое встают друг против друга. Педагог предлагает им петь по очереди одну и ту же последовательность нот (допустим, всё ту же заполненную квинту) всякий раз поднимаясь/опускаясь на 1/2 тона вверх. Чувства всё так же сначала усиливаются, а потом затихают. Как правило, первый раз я предлагаю юношам начать ссориться: реплика первого наталкивается на непонимание, безразличие или сарказм другого — первый ему отвечает... накал такой беседы возрастает от тональности к тональности. Если в какой-то момент у партнёров возникает непреодолимое желание физического действия (например, хочется толкнуть, замахнуться) — это значит, что упражнение выполняется правильно.

Педагог вновь следит за тем, чтобы эмоция точно соотносилась с требованиями правильной, естественной вокализации. Цель этого, на первый взгляд, простого упражнения состоит в пробуждении к подлинному действию, к реальному взаимодействию с партнёрами. Необходимо добиться подлинного взаимодействия между партнёрами. Пока его нет — нет смысла и двигаться дальше.

Что является одной из системных проблем в сценическом творчестве актёра музыкального театра и в ещё большей степени оперного певца-актёра? Прежде всего, это ожидаемость, заученность его сценических действий и поступков.

Да, певец вынужден точно соотносить своё сценическое существование, его метр, ритм, тон, динамику с ритмом, метром, тоном, динамикой музыкальной партитуры. Ввиду этой особенности певец стремится точно, раз и навсегда зафиксировать мизансцены, так называемый рисунок его роли. Но в этом, вполне оправданном, необходимом действии певца-актёра ослабевает подлинная, сиюминутная реакция на предлагаемые обстоятельства роли. Исчезает неделимая связь между действием в звучащей линии роли и пространственным её выражением.

В Щукинском училище существует самобытная для отечественной педагогики школа воспитания актёра музыкального театра или, по крайней мере, воспитания драматического актёра музыкой. В этой методике не считается зазорным иллюстрировать музыку и музыканта: имитировать жестом пение оперного певца, пластически отображать певческий звук, не играть на фортепиано, но показывать, как профессиональный пианист играет на фортепиано. Эти приёмы актёрского наблюдения неожиданным образом могут быть использованы в актёрском воспитании оперных певцов и актёров музыкального театра.

Жест у певца имеет двоякую природу. Он может быть отображением физических усилий во время певческой фонации (эти жесты часто и увлечённо пародируют, показывая оперных певцов). Природа жеста может быть иной. «Актёры любят сделать подчас “широкий и красивый” жест рукой. В них живёт в это время инстинктивное чувство пространства»[1]. К этому можно добавить, что актёры в опере «... играют не только каждый образ, но и каждое движение»[2].

---

[1] *Чехов М.* Путь актёра. С. 40.

[2] *Немирович-Данченко В.* Рождение театра. Статьи. Заметки. Письма. М., 1989. С. 442.

В своей статье «Пути театра» Михаил Чехов отмечает: «Законы сценического пространства раскроются для актёра, если он путём упражнений овладеет тайной жеста». Великий актёр отмечает «формообразующее качество жеста, его музыкальность, его способность излучать и отдавать силу, свою насыщенность тем или иным чувством или импульсом воли»[1].

Значение пластики в статичном, протяжённом искусстве оперы трудно переоценить: «Чувство композиции, чувство целого будет направлять актёра и вдохновлять его во время пребывания на сцене вместе со своими партнёрами. Такой жест, такое искусство движения будут находиться в прекраснейшем гармоническом соотношении с речью»[2].

Как справедливо отметил Мейерхольд, актёр оперного театра, как правило, лишён возможностей мимики. Процесс пения требует физических усилий, они могут быть заметны. С другой стороны, между зрительным залом и сценой лежит оркестровая яма. Расстояние делает значение мимики в оперном театре минимальным, оно же увеличивает значение пластики тела. Само устройство оперных театров провоцирует укрупнение жеста и эмоции: «Яркость приспособления при общении на большое пространство должна быть куда сильнее, чем на маленькое»[3].

Укрупнённый жест, пластика оперного актёра неразрывно связаны со спецификой классической фонации. «Актёр может прекрасно и глубоко жить чувствами созданного им внутреннего образа, но этого мало, он должен ещё уметь передать их зрителям, а это возможно только тогда, когда всё его тело, его голос будут настолько развиты и гибки, что вполне подчинятся ему, и смогут передать всё, чем живёт актёр каждую данную минуту»[4].

---

[1] *Чехов М.* Литературное наследие. Т. 2. С. 116.
[2] Там же.
[3] Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 379.
[4] *Чехов М.* Литературное наследие. Т. 2. С. 41.

Упражнение №3

А. Поющий стоит за ширмой, но он виден остальным участникам тренинга. Он пропевает тот или иной музыкальный отрывок.

Второй вокалист, находящийся по другую сторону ширмы, показывает его пение. То есть показывает предполагаемые, не видимые для него движения, мимику поющего.

Педагог следит за этим актёрским наблюдением. Его цель добиться от «иллюстратора» максимального соответствия пластики показывающего пластике поющего.

Б. Когда эта цель достигнута, вокалист, прежде только показывавший пение товарища, пропевает тот же фрагмент сам, сохраняя пластику, мимику «наблюдаемого».

Педагог вместе с вокалистами анализируют: что в пластике, жесте, мимике выражает музыку, а что есть жест-паразит, жест, выдающий несовершенство вокализации, эмоциональный нажим, сценическую фальшь.

В. По окончании упражнения «поющий» и «показывающий» меняются местами. Упражнение повторяется ими в зеркальном порядке.

Упражнение №4

А. Вокалисты по очереди ещё раз пропевают всё тот же фрагмент, всё так же ширма разделяет их, но вновь не отделяет от публики. Теперь «показывающий» отображает языком тела саму суть (совместное обсуждение предыдущего упражнения служит этой задаче), подлинную эмоцию, иногда и содержание музыкального произведения.

Б. Вокалисты вновь меняются местами и выполняют задание тренинга зеркально.

Вновь совместное обсуждение увиденного и услышанного. Выясняется, в какой степени тот или иной музыкальный фрагмент точно отображён пластически. Педагогом ставится вопрос: нуждается ли эта музыка в пластическом выражении-иллюстрации, или возможно передать всю её суть только голосом?

«ВОКАЛИЗ-ЭТЮД»

За простым групповым тренингом, всегда должен следовать тренинг индивидуальный.

Пусть актёры при физическом зажиме маршируют, садятся, ложатся, смеются и плачут, в то время как педагог исподволь, незаметно для них работает над дыханием и движением, тембром и смыслом, музыкальной фразой и пластическим её выражением. На вокализах этюдах учащиеся делают простейшие физические упражнения или экзерсис у станка, жонглируют, показывают фокусы, работают с воображаемыми предметами. Если процесс пения и физическое действие существуют параллельно, то танец, акробатика, аэробика помогают актёру петь самые сложные вокализы и не зажиматься. Если «осложнение действием» иллюстрирует или дополняет пение, тренируется способность к идеальному существованию певца-актёра на сцене — где всё — звук, слово, пластика — соединены неразрывно.

Общего правила здесь нет, всё сверх индивидуально. Учитель опирается только на собственные знания и опыт. И всё же некоторые самые общие соображения возможно упомянуть.

Педагог вновь и вновь должен начинать с определения индивидуальных особенностей учащегося и всякий раз сочинять вокализы-этюды под конкретного студента. Например, каждый человек переносит состояние стресса, вызванное творческими задачами или просто волнением, по-своему. Как правило, худые и высокие люди склонны к зажиму в плечевом поясе и в районе диафрагмы. Они чаще полных или просто «плотных», коренастых студентов поднимают плечи. Их мышечные ткани избыточно сокращаются и «каменеют». В рассказе А. П. Чехова «Толстый и тонкий» описано состояние «тонкого» человека в состоянии стресса: «Тонкий вдруг побледнел, *окаменел*, но скоро лицо его искривилось

во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он *съёжился*, *сгорбился*, *сузился*... (курсив мой — *В. Б.*)»[1].

Педагог ни на минуту не должен забывать о таких конкретных, априорно присущих студенту особенностях физической конституции. В большинстве случаев следует предложить «худому» расслабляющую его сценическую ситуацию. А «плотному» постараться сочинить этюд на музыку, вытягивающий его активность.

Наукой установлено, что человек обладает несколькими типами памяти. Генетической, образной, смысловой, называемой ещё словеснологической, эмоциональной и кинестетической. По мнению большинства выдающихся педагогов, пытающихся определить тип памяти, наиболее важный для певца, на первом месте именно кинестетическая память, то есть память двигательная, моторная. Следовательно, изобретая вокализ-этюд, педагог и здесь подбирает ситуацию, максимально способствующую соединению пения и действия в каждом конкретном случае.

Человек, не обладающий способностями к единству кинестетической и эмоциональной памяти, выдающимся певцом никогда не станет. Необходимо тренировать этот навык с упорством спортсмена. И если изначально ученик не обладает способностью к точной фиксации качества певческого звука, его вокализу-этюду будут присущи импровизационность, повышенная эмоциональность. Для студента, обладающего хорошей связью между кинестетической и эмоциональной памятью, будет предложен вокализ-этюд с точным, почти филигранным рисунком.

В дальнейшем, когда сильная сторона учащегося найдёт своё основательное воплощение в данном тренинге, они обязательно попробуют пойти от противного: способный к фиксированному творчеству актёр будет провоцироваться педагогом на импровизацию, а его

---

[1] *Чехов А.* Собр. соч.: В 15 т., М., 1999. Т. 3. С. 122.

антипод должен будет научиться точно фиксировать свои действия и переживания.

Например, личностные качества ученика подпадают под тот или иной тип акцентуации. Не приводя здесь все типы акцентуации человека, введённые в медицинскую психологию Карлом Леонгардом, можно отметить, что учащиеся могут быть гипертимны (априорно активны), экзальтированны, эмотивны (гиперчувствительны), истероидны (их доминанта на внимании окружающих и их положительной оценке), возбуждены или дистимны (подавлены).

Одним учащимся необходимо прямое отождествление себя с персонажем в вокализе-этюде. Чаще, хоть и не без исключений, это вокально оснащённые студенты. Для начинающих, или для молодых певцов, имеющих вокальные недостатки, полезно делать вокализ-этюд в наблюдении — показывая персонаж, чётко отделяя своё «Я» от «Я», возникающего в вокализе-этюде.

Ещё раз подчеркну: на первом этапе целесообразно выбрать нотный материал, помогающий открыть сильные стороны студента. И много реже на первых занятиях можно идти от противоположного в психике и физике обучаемого.

Приведём несколько примеров:

Целесообразно взять самые простые вокализы, например, вокализы Абдта, реже Зейдлера.

Абдт. Вокализ №1

Начинающий вокалист поёт и в паузах надувает шарик. Поёт фразу «фа-ми» — дует в реальный воздушный шарик, снова берёт дыхание, и поёт «соль-фа». Затем, добравшись до верхней точки фрагмента — ноты «до», продолжает вокализировать и начинает равными дозами выпускать воздух их шарика. К концу вокализа шарик сдувается полностью.

Целью этого упражнения являются и активизация вокального дыхания, и умение управляться

с вокальными задачами в сочетании с физическим действием (раз дышим для пения, другой для действия), и зримость дыхания, очевидная в момент «обратного хода», в выпускании воздуха.

Абдт. Вокализ №6

Мотив этого вокализа — Гимн Российской империи «Боже, царя храни».

Учащийся поёт и дирижирует, показывает в наблюдении хорошего дирижёра. Его движения плавны, властны, закончены.

На этом вокально-актёрском упражнении тренируется эластика певческого дыхания, прямо соотнесённая с пластикой актёра, с активностью его тела. Важнейшим фактором, тесно связанным с психофизическим состоянием певца уже во время фонации, является *вокальный тонус* (от греческого tonos — напряжение). «Тонус надо понимать как длительное, не сопровождающееся утомлением возбуждение нервных центров и мышечной ткани, проще говоря, повышенное состояние готовности к действию»[1]. Для певца подобное возбуждение ассоциируется с понятием вокального дыхания и владением резонаторными, акустическими возможностями голоса.

«Живое тело никогда не свободно от мускульно фиксированных импульсов»[2]. В воспитании будущего певца-актёра важнейшей задачей является поиск соотношения возбуждения, вызываемого процессом фонации и задачами, или (для вокалиста) чаще с эмоциональным возбуждением, зовущим его к физическому действию.

Здесь простор для фантазии педагога, а позднее и фантазии обучаемого, — ведь вокализы в такой методике вокально-сценического образования становятся этюдами, которые учащийся готовит и приносит в класс сам.

---

[1] *Люш Д.* Развитие и сохранение певческого голоса. Киев, 1988. С. 12.

[2] *Бюлер К.* Теория языка М., 1993. С. 244.

Например, любой вокализ Зейдлера может быть соотнесён с классическим балетным экзерсисом.

Педагог ищет движения, подходящие к тому или иному музыкальному фрагменту. Где-то слышится *releve*, а где-то *battements*, *port de brass*, *ballance*... Правильно подобранные движения не мешают, а помогают правильно вокализировать.

Позднее, когда пение и движение соединились, можно осложнить задачу. Например, юноша и девушка делают упражнение рядом... вариантов много — знакомство, наблюдение танцовщиков друг за другом.

Студент должен петь и выполнять экзерсис без всяких скидок на усложненность его сценического существования.

Следующий вокализ он может приготовить сам, педагог лишь проверит, как соотносятся движения с элементами музыкальной драматургии, присущими всякому, даже самому простому фрагменту (нарастание и ослабление динамики, тесситурные скачки, музыкальные штрихи).

Приведу ещё несколько примеров из бесчисленных вокализов-этюдов, применяемых автором методической разработки в Театральной академии (СПбГАТИ):

- вокализ Зейдлера № 5 «Пение марионетки» *(задачи механистического существования его персонажа способствовали раскрепощению тела);*
- вокализ № 7 «Малыш в песочнице». *Студентка обладала детским, высоким, пронзительным голосом и очень стеснялась его звучания. Сценическое приспособление, провоцирующее «детский голос» и детскую откровенную эмоцию, соединились с эффектом отстранения. Актриса понимала, что в данный момент её сознательное «Я» отлично от «Я» персонажа;*
- Абдт № 10 «Похмелье». *Модуляция из минора в мажор позволяет запрограммировать какое-то радостное событие после плавного, заторможенного состояния, например нахождение недопитой бутылки пива.*

Ещё раз подчеркну: правило в подготовке этюдов-вокализов одно: педагог ставит задачи, руководствуясь исключительно индивидуальностью студента. Кого-то необходимо расслабить, кого-то мобилизовать, активизировать. Один студент нуждается в эмоциональной стимуляции в момент пения, другой должен быть уравновешен относительно своего темперамента и звучания голоса.

ТРЕНИНГ «СЛОВО И МУЗЫКА»

Этот тренинг также в равной степени пригоден и для артистов оперы, и для будущих актёров музыкального театра всех жанров и стилей.

После этюдов-вокализов целесообразно начинать работу с текстом. Лучше всего для этих целей подходят романсы А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, французские песенки на стихи П. Беранже, произведения Д. Д. Шостаковича. Для актёров музыкального театра (не оперных певцов) идеальны песенки А. Вертинского. Список может быть более широким, здесь приводятся лишь самые очевидные примеры музыки, сформированной словом. Речевая интонация, отсутствие распевов на гласные звуки, ярко выраженная характерность персонажей — вот требования для произведений, идущих в работу.

«МЕЛЬНИК» А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО НА СТИХИ А. С. ПУШКИНА

В этом коротком романсе у студента есть возможность петь от автора, мельника, его жены. В уроках актёрского мастерства (в отличие от вокальных занятий на том же самом материале) важно добиваться пластического выражения текста. Например: *автор* — пластика конферансье, или рассказчика, *мельник* — пьяный мужик, *жена* — мужчина, показывает женщину. У оснащённого певца-актёра последовательность *автор — мельник — жена — мельник* может быть наглядна. Актёр сиюминутно трансформируется из персонажа в персонаж.

Необходимо обращать внимание на воспитание способности пространственного воплощения музыкально-поэтического текста, на географию происходящего. Обратите внимание студента на то, что поющему

человеку публика смотрит в глаза, что правильная, своевременная смена объекта решает сложные задачи сценической выразительности в условиях, когда актёр «прикован» к роялю, к рампе. Например, на реплике «Жёнка, что за сапоги!» учащийся оглядывает избу. «Ах ты, пьяница, бездельник...», жена, вероятно, встаёт с кровати, смотрит на мельника, оправляется... Так короткий, крошечный романс даёт широкий простор для творческого эксперимента.

«ЧЕРВЯК» А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО НА СТИХИ БЕРАНЖЕ (ПЕР. КУРОЧКИНА)

Это произведение идеально для овладения куплетной формой — музыкально она формируется просто, а для исполнителя представляет значительную трудность: на повторяющийся мотив необходимо прожить разные чувства, живописать словом.

Первое, что необходимо уяснить певцу: что за персонаж рассказывает историю. Здесь впервые в упражнениях для будущего певца-актёра возникает подлинное единство его профессии и методов работы над ролью, разработанных драматическим театром. Каков возраст рассказчика, каковы его привычки, представления. Что за человек «Его сиятельство» и что можно предположить, нафантазировать о взаимоотношениях мужа и жены. На все эти вопросы отвечает текст и музыкально-смысловая интонация, зафиксированная композитором.

После работы, сходной с прохождением романса в классе камерного пения консерваторского курса (особое внимание уделяется незначительным изменениям в музыкальном тексте, связанном со словом — паузы, трансформация длительностей), важно сделать романс-сцену. Например, персонаж сидит за столом, беседует с партнёром/публикой и раскладывает пасьянс. Такое усложнённое действием, напрямую не заданное сюжетом, позволит затронуть такую важную отрасль навыков и умений певца-актёра, как движение или действие,

прямо не соответствующее словам, метру и ритму музыки.

В данном, конкретном случае карты могут ложиться на стол и быстро, и медленно; служить причиной для музыкальной агогики, в момент испуга «Граф, говорю, приобретая...». Карты могут выскользнуть, упасть на пол и так далее. Количество всевозможных вариантов ограничено лишь степенью одарённости педагога и студента.

«РУССКАЯ ПЕСНЯ» Г. В. СВИРИДОВА

На этом произведении также возможно многовариантность действия и предлагаемых обстоятельств. Например, работа с воображаемыми объектами и предметами. Персонаж ловит рыбу: отмахивается от комаров, насаживает червяка, наблюдает за купальщицами, мечтает. Или, он лежит в стогу сена и ему лишь представляются купальщицы. Он один, или рядом товарищ-слушатель? Как изменятся «предлагаемые обстоятельства» от такой перемены? Предложите спеть студенту этот романс Г. Свиридова в разных обстоятельствах места и времени.

Вариантов даже трёх перечисленных произведений — огромное множество. В подборе репертуара, материала занятий важен принцип. Педагог должен чётко знать — зачем даётся тот или иной романс? Почему предлагаемыми обстоятельствами становится те или иные «время» и «место».

В условиях, когда слово и чувства становятся протяжёнными, важно научить певца работать с «кругами внимания» К. Станиславского. Современная нам школа драматического воспитания зачастую отказывается от этого сценического приспособления. Для певца-актёра «круги внимания» — необходимое условие содержательного, осмысленного существования на сцене. Певец должен петь в зал, соответственно большей частью он обращён лицом к публике. Понимание

того, что конкретно и кому он поёт, является для певца-актёра насущной необходимостью в арии, в монологе. Этим сложным навыкам целесообразно научить на самых простых музыкальных примерах. На них будущий певец-актёр научится различать в момент певческой фонации фрагменты, адресованные партнёру (второй круг), фрагменты внутреннего монолога (первый круг) и обращения к миру (третий круг внимания). Разберём в этом ракурсе старинный русский романс «Не уходи».

«Не уходи, побудь со мною.
Я так давно тебя люблю...»

Предложим студентке спеть эти слова воображаемому партнёру (второй круг)

Тебя я лаской огневою и обожгу, и утомлю.
Тебя я лаской огневою, и обожгу, и утомлю».

За первым разом пусть перейдёт на «первый круг», переживает свои чувства. За вторым разом пусть вернётся к партнёру.

Итак, последовательность первого куплета: 2-1-2.

Порядок может быть и обратным: 1-2-1. Тогда исполнитель романса начинает от себя, своих чувств, затем набирается душевной силы, поднимает глаза, смотрит в глаза любимому человеку. Затем вновь уходит в себя.

Так разбирается каждый куплет. В момент наивысшего накала чувства возможно возникновение «третьего круга внимания», для певца всегда связанного с пониманием того, что весь зал, всё пространство вокруг него переполняется его звуком-эмоцией.

В работе с будущими актёрами музыкального театра, тем более с будущими оперными артистами всегда плодотворно досконально разобрать возможные переходы из одного состояния в другое, все трансформации «кругов внимания» Станиславского. Затем, когда навык такого сценического существования осознан и освоен, нужно «отпустить» обучаемого. Возможно, что импровизация на заданную тему раскроет индивидуальность

студента, поможет ему ощутить подлинность чувств — изменит или отменит первоначальные наработки.

Единство вокального и театрального, драматического воспитания — насущная необходимость в подготовке актёра музыкального театра. Но преодоление реально существующей пропасти между уроками по вокалу и предметом «Актёрское мастерство» в курсе высшего образования в России, кажется, и не предполагает их единонаправленности. Это обманчивое впечатление.

Опытный педагог по вокалу всегда немного режиссёр, работающий с физиологией и психикой студента. Хорошо, если педагог по актёрскому мастерству способен правильно почувствовать природу певца и через правильное определение целей, задач и методов своего предмета способствовать неразрывному единству музыки и поэтического слова, звука и пластики.

«Каждое искусство слагается из двух частей — технико-механистической и эстетической. Тот, кто недостаточно подготовлен к преодолению трудностей первого рода, никогда не бывает в состоянии достигнуть совершенства второго, будь он хоть гений»[1].

Здесь хочется привести пример того, как педагог по вокалу может корректировать качество звука у начинающего певца в зависимости от будущей специализации студента.

Учителя не удовлетворяет качество фонации на распевке у поющего актёра, оперного или драматического. Его дыхательная техника несовершенна. Учащийся бесконтрольно расходует воздух — мимо резонаторов, мимо согласных. Как результат — в голосе появляется призвук, музыкальная фраза выходит вялой. Проблема лежит в технической плоскости.

Если перед педагогом вокалист, будущий актёр музыкального театра, необходимо сконцентрировать его внимание на работе диафрагмы. Целесообразно

---

[1] *Морозов В.* Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. Сборник статей. Л., 1982. Вып. 6. С. 141.

предложить, например, нагнуть корпус вперёд и перенести таким образом центр тяжести тела. Затем сделать несколько вдохов в так называемой технике диафрагмального дыхания, когда воздух берётся в нижний отдел лёгких. Проверить, чтобы начинающий вокалист ощутил расширение нижних рёбер, почувствовал, что воздух наполняет его и натягивает диафрагму. Сделать это упражнение несколько раз. Потом, сохраняя ощущения отработанного диафрагмального дыхания, придать телу привычное для вокализации положение, повторить неудавшееся упражнение или музыкальную фразу, воздерживаясь от чрезмерного выдоха. Профессиональный вокалист, поёт ли он в опере, оперетте или на концертной эстраде, не сможет обойтись без такого (или подобного) вокального экзерсиса.

Представить себе, что такие упражнения становятся основой занятий с актёрами драматического театра, почти невозможно. Воображение актёра, его воля к творчеству в процессе таких занятий «сольным пением» гаснут или идут ложной дорогой ввиду недостаточности времени, данных, упорства и опыта в овладении искусством пения.

Что предпринять педагогу в этом случае? Обращать особое внимание на эмоциональное, смысловое окрашивание гласных звуков. Драматический актёр, как правило, стремится донести слово, транслировать смысл. Но певческое дыхание и навыки использования резонаторных возможностей слабые. В результате деформируются и «не согласуются» друг с другом гласные звуки, а согласные «толкаются» и мешают работе дыхания. Актёр тянется и посылает его вперёд, и чем меньше у него получается, тем больше сил и стараний он затрачивает впустую. Я предложил бы такому студенту не пытаться донести до нас свою мысль или поделиться эмоцией. Можно сказать ему: «Когда поёте/говорите эту фразу — удивитесь кому-то или разглядывайте что-то». Вне второго круга внимания Станиславского воображение актёра «уйдёт в себя» и проблема избыточного выдоха (физиологическая проблема) потеряет свою остроту.

Вокалист в аналогичной ситуации должен уметь исправить недочёты вокальными средствами. И в этом случае опытный педагог никогда не откажется от приёма эмоционального окрашивания, ассоциативного мышления, способного психологически разгрузить студента, устранить физический зажим, мешающий пению. И всё же, обращаясь к ассоциативному ряду, используя его, педагог обязан объяснить себе и студенту ошибку именно в технике пения. Когда задача решена и вокалист почувствовал разницу, должно обратить внимание на изменения в работе певческого аппарата. Иными словами — для певца-актёра вокальная школа должна быть прояснена со всей возможной подробностью.

В работе над одними и теми же произведениями всё та же разность приоритетов не исключающая, впрочем, использование навыков «противоположного» метода. В совершенствовании певца на конкретном материале легче идти через музыкальную фразу, а у актёра — через поэтический текст. Например, и актёр, и певец поют «Колыбельную» П. Чайковского на слова А. Майкова. Необходимо добиться плавности, пластичности и покоя в музыкальной фразе. Будущей актрисе лучше сказать: «У тебя глубокий, почти усталый вдох. Весь день работала! И поёшь ты колыбельную сыночку почти шёпотом: других детей перебудишь в избе». И будущей певице: «Мы поём не слоги, а гласные. Протягивай звук до предела. Согласные на стыке, но они не рвут дыхание. Послушай, какое Чайковский написал *legato* в этой длинной фразе».

Именно только вокальный педагог способен помочь певцу соединить вокал и танец. В классической оперетте, мюзикле, в партии Кармен певцы должны сочетать вокал и танцевальные движения. Только опытный педагог по вокалу знает, как успеть быстро отдохнуть после танца и снова начать петь, как петь и танцевать, не нанося ущерба вокальному дыханию. Секрет в глубине, частоте, интенсивности дыхания, в умении правильно двигаться не «задевая» корпус, а значит, не сбивая работу диафрагмы.

Хорошо, если оперный режиссёр, педагог по актёрскому мастерству имеет вокальное образование, если он на личном опыте познал радость пения, специфику сценического бытия в музыкальном театре. Таков был, например, В. Лосский, оперный певец и впоследствии режиссёр оперного театра. Режиссёр справедливо помещал проблему создания сценического образа на стык музыкального и вокального искусств. Для него «Музыкально-вокальный образ определяет характер исполнения и сценического поведения оперного артиста. <...> Если у тебя крупное, широкое по звуку драматическое сопрано, то делай свою Аиду гордо замкнувшейся в своём горе дочерью Аманасро, не могущей примириться со своим положением рабыни. Если же звук твой приближается к лирическому, то делай Аиду несчастной, страдающей, горестно подчиняющейся своему положению. < ...> Если у тебя мощно-широкий бас, — делай Мефистофеля «злобно-величественного». Если же твой бас не столько широк, сколько металличен, делай Мефистофеля «злобно-ядовитого». Не пытайся делать Кармен разухабистой, если у тебя красивое, мягкое меццо-сопрано, делай Кармен обаятельной».[1]

К сожалению, современная нам эстетика оперного театра вступает в заметное противоречие с психотехникой певца-актёра, всегда опирающейся на музыкальную образность, на драматургический метод композитора. Режиссура рубежа XX–XXI веков до неузнаваемости изменила оперный спектакль. Принято полагать, что на смену *повествовательной режиссуре* прошлого столетия пришла эпоха режиссёрского театра, с так называемой *поэтической режиссурой*. С некими параллельными сюжетами, метафорами, возникающими из аллюзий режиссёра. Предполагается, что такие новации приближают данный вид театра к подлинной драме. Опуская в данной методической разработке теоретический спор

[1] *Лосский В.* Мемуары. Музгиз. 1959. С. 203–204.

сторонников и противников такой трансформации (для автора данной работы этот процесс противоречит природе оперы, струткуре партии-роли, психотехнике певца-актёра) необходимо подчеркнуть: представления о том, что певец, исполняющий партию Бориса в одноимённой опере М. Мусоргского, перевоплощается в нашего современника от простой перемены места и времени действия пушкинского «Бориса Годунова» чрезвычайно наивны. Для певца имеет первостепенное значение не то, что нарисовано или сконструировано на заднике сцены (он всё равно смотрит-поёт в зал), а редакция партитуры оперы. Например, в редакции Н. Римского-Корсакова вокальная партия изобилует высокими нотами. Накал страстей и переживания мятущейся души «преступного царя Бориса» и против воли исполнителя всегда будет крайне высок. Редакция П. Ламма, с иным голосоведением в вокальной партии главного героя позволяет певцу использовать иную палитру своего голоса, включает совсем иные тембральные, динамические, а, значит, и эмоциональные краски.

Свобода сценического существования, которой необходимо научить оперного певца-актёра, совсем не произвольна. Это свобода естественно и желанно ограничена музыкой. Певец-актёр никогда и не стремится преодолеть эту зависимость, она суть его вдохновения.

ТРЕНИНГ ДЛЯ ПЕВЦА-АКТЁРА В ОПЕРЕ

Эстетика современной оперы стремится к буквальной идентичности с драматическим искусством нашего времени. Очевидно, что в данном культурном контексте, хорош он или плох, как никогда остро стоит проблема привлечения опыта воспитания актёра в драматическом театре для нужд оперы. Как разобраться: что может быть использовано, а что — лишь пустая трата времени и сил, что нельзя применить на практике артисту в оперном театре?

Для ответа на этот вопрос нужно чётко представлять себе разность в работе над ролью в опере и в драме. Опуская детальный анализ этого интереснейшего и сложного вопроса[1] нельзя не заметить, что певец-актёр в опере и актёр в драме начинают свою работу в буквальном смысле с противоположных сторон и движутся к своей сверхзадаче, к созданию сценического образа практически зеркально.

Для актёра драмы — после прочтения пьесы наступает пора этюдов к роли, или коллективная читка текста; затем долгие совместные репетиции с режиссёром.

У певца-актёра в опере — всё иначе. Прежде всех иных репетиций — выучка и впевание вокальной партии на индивидуальных уроках с концертмейстером. Потом — спевки с дирижёром и даже «сидячие оркестровые», когда певцы на сцене пропевают свои партии. И лишь на последнем этапе — работа с режиссёром.

Можно сетовать: «Хорошо бы встречаться с режиссёром как можно раньше!». Но практика театра чётко и беспристрастно фиксирует общее правило для оперы: прежде доскональное знание музыкально-поэтического текста и лишь потом его пространственное воплощение.

---

[1] См.: *Богатырёв В.* Актёр и роль в оперном театре. СПб., Издатель Алексеева, 2008.

В драматическом искусстве — совсем не так. Ещё не зная точного текста роли, актёр смело импровизирует, воображает — создаёт свой будущий персонаж.

Таким образом, для оперного искусства работа над ролью предполагает движение от звука к пластике, от целого к частному, от идеального образа партии-роли, заключённой в клавире, к его максимально точному, совершенному воплощению на сцене. Певец-актёр, прежде всего, «исполнитель». В современной драме, всё чаще ставятся не пьесы Шекспира или Чехова, но спектакли «по мотивам» пьес великих драматургов прошлого, когда эстетика современного театра нарочито не следует стилю и даже букве авторского текста. Сегодня актёр в драме может быть и соавтором, и, до некоторой степени, творцом своей роли.

В современной нам театроведческой науке так и предполагается: пьеса являет собой произведение искусства литературы, а спектакль — произведение театрального искусства. Это в теории. Но на практике певец-актёр в несоизмеримо большей степени следует тексту композитора-драматурга, нежели актёр в драматическом театре тексту своей роли. Как такое положение вещей влияет на процесс обучения, на закономерности психотехники актёра в разных видах театра?

Музыкальный манок дарует певцу актёру эмоцию, которой он должен и может следовать. Эта эмоция, как правило, целостно воздействует на воображение актёра, его волю к сценическому творчеству. И певец-актёр воспринимает свою роль как целостную сущность эмоциональных, действенных, метроритмических, динамических закономерностей. Для певца звучание оркестра, звук его голоса и поэтическое слово, ставшее в этом звучании мелодией — неделимая сущность. В этой связи очевидно: *методы театрального воспитания, основанные на целостном, комплексном, неделимом подходе к процессу сценического творчества опере близки. Дробность, разделение на элементы, напротив, далеки от реалий сценического творчества в опере.*

В работе с будущими певцами и с актёрами драмы, в анализе разности целей, средств и результатов обучения, я пришёл к выводу, что наиболее близким для оперного искусства является метод М. Чехова.

Великий актёр и выдающийся педагог М. Чехов вырабатывал свою методику, в том числе, и методом сравнительного анализа достижений своих старших современников и учителей. Так, например, сравнивая режиссёрские устремления Мейерхольда и Станиславского, М. Чехов отмечает, что они имеют глубоко противоположные взгляды: «Жизнь, искусство, истина предстают перед каждым из них в почти обратных формах и красках»[1]. «Мейерхольд начинает с построения точной схемы. <...>. Мейерхольд даёт основную линию, общие рамки действия, *внешний* рисунок игры актёра. Эту внешнюю оболочку актёр заполняет своими переживаниями по мере всё более интенсивного развития темы <...>, он предчувствует и иногда предугадывает то, что есть в человеке невыраженного, и, может быть, невыразимого»[2]. Для оперного театра подход Мейерхольда ближе, ведь внутренняя сторона роли уже разработана музыкой.

М. Чехов: «Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умения вызывать его произвольно»[3]. Уже отмечалось, что артист оперного театра имеет постоянный манок к действию через музыку, наполняющую как воображение актёра, так и пространство между персонажами, между сценой и публикой. Драма также использует эту особенность человеческой психики: звучащий мир или музыка иллюстрируют действие, описывают чувства персонажей, задают атмосферу спектакля, конкретизируют место или время действия. Таким образом, будится воображение драматического актёра или публики. *В оперном театре проблемой для певца становится не воображение, а внимание.*

---

[1] *Чехов М.* Литературное наследие. Т. 2. С. 119.
[2] Там же. С. 118.
[3] Там же. С. 175.

Опера становится драмой, когда объектом, на котором сосредоточен певец-актёр, является не дирижер, всегда «встающий» между публикой и актёром, а партнёр, когда вокальная линия роли обретает психологическую достоверность и глубину, априорно заложенную в ней композитором, а не служит поводом для более или менее удачной вокализации.

Первое упражнение на внимание, предложенное М. Чеховым, вероятно, является одним из основополагающих в развитии внимания, в том числе, и для актёра в опере. Чехов утверждает, что «внимание есть процесс» и различает четыре действия: «Вы держите незримо объект вашего внимания.... Вы притягиваете его к себе, ... сами устремляетесь к нему ... проникаете в него»[1]. Детальный разбор упражнения, сопровождается указаниями, способными объяснить принцип совмещения пения — физиологического процесса и сценического внимания, существующего вне звукоизвлечения.

«Часто упражнения на внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т. д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую процессу внимания. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души»[2]. Таким образом, получив импульс «музыкального манка», актёр и может сосредоточиться на простом видимом предмете или на предмете, вызванном в воспоминании, — на звуке, несущем в опере драмоформирующую функцию, на воображаемом образе или реальном объекте.

Упражнение №1

«Держу — притягиваю — устремляюсь — проникаю».

Данное упражнение необходимо прежде сделать на музыке, но вне процесса пения. Для этой цели идеально подходит фрагмент партии Сальери из «Моцарта

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 172.
[2] Там же.

и Сальери» Н. Римского-Корсакова. Моцарт показывает коллеге только что сочинённую им музыку. Внимание Сальери к творчеству Моцарта огромно (*держу — притягиваю*). Зависть делает *устремления* к гениальности и служению музыки бесполезными, тщетными. В своём *проникновении* в чужой гений Сальери переживает катарсис: у Римского-Корсакова Сальери к финалу сцены не слышит реально звучащее.

Очевидно, что это сложная, но безмерно увлекательная для всякого певца задача.

Упражнение №2

«Держу — притягиваю — устремляюсь — проникаю» + пение.

А теперь поставим задачу певцу начать любую из известных ему арий с той или иной глагольной установкой.

«Держать» — то есть схватить внимание зала или партнёра (это две разные сценические задачи, которые решаются через первый или второй круг внимания К. Станиславского).

«Притягивать» или «устремляться» — то же самое задание. Хорошо, если в пределах одной арии большого репертуара удастся совместить некую последовательность *держу — притягиваю — устремляюсь* сообразуясь с музыкальной драматургией фрагмента.

«Проникаю» — здесь лучше взять арию созерцательного характера (например, начало Арии Филиппа из «Дон Карлоса» для баса, или арию Дона Оттавио «*Dalla sua pace*» для тенора из «Дон Жуана»)... Подойдёт всякая ария классического репертуара, где есть «остановка времени», протяжённое переживание персонажем некоего чувства. Учащийся должен погрузиться, проникнуть в самую его суть.

Михаил Чехов предлагает: «Сосредоточив своё внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту внимания прямого отношения <...> процесс внимания протекает

в душевной сфере и не может быть нарушен внешним действием, одновременно с ним совершаемым»[1]. Для актёра оперы простым физическим действием, лежащим вне душевной сферы, отвечающей за внимание-процесс, является пение. Вероятно, для актёра вокалиста естественным продолжением упражнений № 1 -2 (Внимание) М. Чехова является вокальный экзерсис, совмещённый с другими физическими действиями. Возможности такого экзерсиса были рассмотрены прежде. Но здесь есть одно принципиальное отличие. Пропеваются не вокализы, а арии так называемого «большого репертуара».

Упражнение №3

Поётся канцонетта Дон Жуана. Персонаж собирается на свидание, бреется, завязывает галстук, душится.

Педагог должен проследить неукоснительность внешнего внимания к физическому действию и к переживаниям, эти действия предопределившим (музыка, эмоция).

«Второе упражнение», предложенное М. Чеховым, «Воображение и внимание», не носит, вероятно, столь очевидного прикладного характера для оперного актёра. Репетирование в воображении с ускорением или замедлением темпа, например, могут натолкнуться в реальности на сопротивление строго заданного темпа музыкального отрывка. Сам же тренинг гибкости актёрского воображения — «возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой»[2] — вряд ли применим в оперном театре. Его персонажи, как правило, вычерчены ярко и плохо поддаются произвольной трансформации исполнителем. Параллель: драма — живопись, опера — скульптура,

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 174.
[2] Там же. С. 175.

предложенная в своё время Н. Демидовым[1], коллегой и оппонентом К. Станиславского, является здесь одной из самых точных и убедительных.

И всё же польза второго упражнения для оперного актёра может открыться в одном из разъяснений Чехова: «Через внешние проявления образа увидеть его внутреннюю, интимную жизнь»[2]. Но этот аспект тренинга уже приближает нас к понятию *атмосферы*.

Великий актёр определил *атмосферу* как пространство театра, — в нём «всё, что появляется на сцене, видимо и слышимо»[3]. Когда речь идёт не об элементарном визуально-слуховом ряде, а о многомерных, звучащих вибрациях в пространстве оперного театра, определение понятия атмосферы спектакля желанно и необходимо. Для Чехова атмосфера как сцены, так и всего пространства театрального зала, «наполнена невидимым чарующим содержанием». Именно «атмосфера связывает актёра со зрителем»[4]. По Михаилу Чехову, сам спектакль возникает из взаимодействия актёра и зрителя, в атмосфере художественной реальности зритель сам начинает играть вместе с актёром, но «зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены»[5].

Актёр, «умеющий ценить атмосферу, ищет её в повседневной жизни»[6] для того, чтобы наполнить ею сценическое пространство. Только в этом случае театр и превращается в храм, где в моменты высокой жизни человеческого духа возникает вдохновенное единение создателей спектакля и зрителей.

Необходимо отметить, что природа возникновения атмосферы может быть определена совсем

---

[1] «И так же как скульптура, соприкасаясь с живописью, в сущности своей — совершенно другой природы, так и опера с драмой: соприкасаются, но в актёрской сущности совершенно различны». Цит по: *Ласкина М. Н.* Забытое имя: из архива Н. В. Демидова // Как рождаются актёры. СПб., 2001. С. 161.

[2] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 175.

[3] Там же. С. 177.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

иначе. Г. Товстоногов даёт следующее определение: «Атмосфера — явление действенное. Это доведённая до предела логика, обострённая система предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены»[1]. Для Товстоногова она элемент «сопутствующий», который является критерием: «Если я вижу, что сцена происходит как бы в безвоздушном пространстве, значит всё надо делать по-другому»[2]. Другими словами, атмосфера — это некий итог действенного развития, возникающего из предлагаемых обстоятельств, некая реконструкция, расшифровка текста и создание подтекста, рождающих художественную реальность, саму драму.

Такое определение атмосферы — определение режиссёра, позволяющее наблюдать за конфликтом вне сценической площадки, из зала. Для Товстоногова она, скорее, результат действенного анализа пьесы и точного соответствия действия персонажей пьесы результатам такого анализа.

Определение М. Чехова — это ощущения человека, стоящего и действующего на сцене, — определение актёра, его непосредственная и целостная реакция актёра на предлагаемые обстоятельства роли; или предметный ряд, явленный автором текста и формирующий сценическое самочувствие актёра. Оперному театру, принимающему к сценической постановке не выраженный вербальными средствами конфликт, а совокупность музыки и текста, целостную в своём обращении к нашему подсознанию, вероятно, ближе априорно существующая атмосфера М. Чехова.

Актёр «*как чувствительный аппарат, воспринимает окружающую его атмосферу и слушает её как музыку*. Она меняет для него ту же мелодию, делая её то мрачной, то тёмной, то полной надежд и радости»[3]. Таким образом, техника актёра драматического театра (по М. Чехову) требует овладения способностью

---

[1] *Товстоногов Г.* Беседы с коллегами. М., 1988. С. 61.
[2] Там же. С. 62.
[3] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 178.

услышать атмосферу места действия как некую мелодию, и «много нового узнает он через это звучание, обогащая свою душу и пробуждая в ней творческие силы»[1].

Оперному артисту нужно иное, — ведь «одну и ту же мелодию» ему никто не меняет; мелодия — это и есть роль. Для оперы вообще отсутствует проблема вычленения атмосферы из художественной реальности, предлагаемой текстом роли.

Вероятно, значительная часть противоречий между драмой и музыкой в опере исчезли бы, если сценическая роль и вокальная линия могли бы быть тождественны, если не требовалось бы взаимодействия с партнёром на его музыкальном материале. В «идеальной оперной роли» персонаж появляется на «своей» музыке, существует в ней и покидает её вместе с ней. Приведём пример из оперной литературы.

Выход Бориса в опере Мусоргского долго готовится хором и оркестром. Возглашение Шуйского «Да здравствует царь Борис Феодорович!» в сочетании со стремительным взлётом оркестрового tutti живописует эффект всеобщего ликования. Появление Бориса является и кульминацией эпизода, обрывающей прежнее сценическое положение, и контрастом по отношению к происходящему. Душевное томление царя заключено в первых аккордах оркестра, возносящих певца-актёра на высоту драматургии Мусоргского и Пушкина. Монолог «Скорбит душа» делится на две части, условно обозначаемые как внутренний монолог, вплоть до «...Я буду благ и праведен, как ты», и обращение к толпе — «Теперь поклонимся почиющим властителям Руси...». Музыка, а следовательно, и драматургия всей картины, властно ведёт актёра в рисунке его роли. Умение почувствовать и передать голосом и пластикой эмоциональный строй этого фрагмента — задача певца-актёра. Как правило, здесь исполнитель роли Бориса сценически убедителен — музыка, как спасательный круг или

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 178.

страховочный трос «держит» певца, повелевает его воображением и побуждает к сценическому действию.

Теперь обратимся к моменту появления Пимена в царском тереме. Его рассказ о чуде над могилой царевича Дмитрия неспешен и обстоятелен. Борис выслушивает его со всё нарастающим волнением. Взрыву «Ой, душно!.. душно», обрывающему мучительное для Бориса повествование, предшествует длительное сценическое существование Годунова вне собственного музыкального материала. Как правило, в классической постановке «Бориса», восходящей к шаляпинской традиции, в начале рассказа Пимена царь рассеян и даже безразличен. «К концу этого монолога всё существо Бориса охвачено безумным беспокойством, лицо его выдаёт, какую нестерпимую муку переживает его душа, грудь то поднимается, то опускается, правая рука судорожно мнёт ворот одежды; надо бы удержаться из последних сил, не подать и виду, здесь, посреди этого многочисленного собрания, что этот невинный, в сущности, рассказ так действует на царя, но нет больше мочи, дыхание свело, перехватило горло, и <...> вдруг со страшным криком: «Ой, душно! ... душно!»[1], — так описывают очевидцы игру Шаляпина в этой сцене.

Этот отрывок роли требует прочных навыков актёрской техники — ведь он «не выписан» композитором. Здесь заканчиваются различия, и действует закон, единый для актёра всякого театра. Человеческая природа предполагает, что «иначе входит он в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе — в шумный ресторан, в гостиницу или музей»[2].

Разрабатывая понятие *атмосферы*, Михаил Чехов разделяет взаимодействие *объективной атмосферы* и *субъективного чувства*. «Субъективные чувства в человеке и объективная атмосфера вне его настолько самостоятельны по отношению друг к другу, что человек, пребывая в чуждой ему атмосфере, всё же может удер-

---

[1] Фёдор Иванович Шаляпин: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 99.
[2] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 178.

живать своё личное чувство. Атеист, например, может сохранить своё скептическое чувство в атмосфере религиозного благоговения, или человек, окружённый весёлой и радостной атмосферой, — переживать личное глубокое горе»[1].

Особую ценность для теоретического осмысления реальностей и практики оперного искусства с точки зрения актёрской техники певца является представление об атмосфере как объективной реальности. Для оперного театра такое понятие атмосферы это и есть музыка, — она объективно существует и именно в ней заключена атмосфера, или, точнее, драматургически выстроенная композитором смена одного эмоционального ряда другим. «Постепенное зарождение атмосферы или её внезапное появление, её развитие, борьба, победа или поражение, вариации её оттенков и взаимоотношений с индивидуальными чувствами действующих лиц»[2], — это прямое соответствие с принципами музыкальной драматургии, заложенной в партитуре спектакля.

Приведённое выше описание сцены из «Бориса Годунова» точно иллюстрирует задачи, встающие перед исполнителем роли преступного царя. Следовательно, когда возникает необходимость сценического творчества вне «зоны ответственности» музыки, принадлежащей воплощаемому персонажу, певец-актёр должен уметь конструировать и выражать субъективное чувство, противоположное музыкальной атмосфере, или, во всяком случае, обладать навыком совмещения внутреннего чувства персонажа с образным рядом, принадлежащим другому сценическому герою.

Упражнение №4

«Атмосфера».

Возьмите фрагмент «Ларинского бала» из «Онегина» П. И. Чайковского. Радостный, бесхитростный вальс в разной степени и по разным причинам не

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 179.
[2] Там же. С. 180.

тождественнен чувствам Татьяны, насторению Онегина или Ленского. Ольгу можно включить в это упражнение только с целью показать прямое совпадение объективной атмосферы и субъективного чувства.

Упражнение №5

«Атмосфера» + пение.

С пением это простое упражнение становится сложным, ведь певец вокализирует на фундаменте оркестрового комментария, задающего атмосферу и роли, и спектакля. Необходимо найти фрагменты оперных партитур, где атмосфера, рождённая музыкой, выступает некоторым осложнением для оперного персонажа.

Например, это «Сцена в храме» из оперы Ш. Гуно «Фауст». Мефистофель, приближаясь к дому Бога, чувствует себя иначе, не так, как на балете «Вальпургиева ночь». Звуки органа и хоралы враждебны ему. Маргарита, пришедшая в храм, ощущает своё падение, отлучение от Бога. Её внутренняя атмосфера и атмосфера места также конфликтны.

Здесь уместно пропеть всю сцену. Потом, сохраняя память о музыкальной образности картины, пройти фрагмент оперы без музыки, но с поэтическим текстом роли... и снова вернуться к пению.

Во *«Втором способе репетирования»* М. Чехов предлагает представить «*пространство* вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом)»[1]. Повторимся, что музыка, подобно свету, обладает способностью к заполнению пространства и является для нас в этом упражнении *атмосферой*. «Сделайте лёгкое движение рукой *в гармонии с окружающей вас атмосферой*. Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука *пронизана* атмосферой и в движении своём выражает и отражает её»[2].

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 183.
[2] Там же.

В этом упражнении образность, заложенная в музыке, способна быть драматически осмыслена и выражена актёром пластически. Именно в этом «элементарном» соединении лежит возможность решения важнейших проблем, стоящих перед певцом-актёром и перед режиссёром оперного спектакля! — переход из мира звуков в реальность сценического пространства: «Найдите простое движение, органически вытекающее из атмосферы»[1].

М. Чехов подчёркивает, что не нужно «играть» атмосферу движением, необходимо почувствовать её и таким образом пробудить индивидуальные чувства актёра. На базе этого упражнения возможно создание тренинга, развивающего способность актёра оперного театра к созданию пластического рисунка роли. Нарочитость оперного жеста, всегда стремящегося «сыграть» атмосферу, то есть иллюстрирующего своей пластикой музыку, станет невозможной, если музыка-атмосфера, пройдя через индивидуальное чувствование актёра, будет выражена лаконичным жестом.

Упражнения №6

«Движение и атмосфера».

Музыкальный материал для этого тренинга беспределен. Вновь целесообразно прочувствовать и выразить чувства персонажа вне пения. Например, попросите Фауста и Маргариту (сцена в саду Маргариты) подойти друг к другу, почувствовать и коснуться друг друга без пения. Затем (музыка этой сцены позволяет выполнить требования упражнения и таким образом) повторить движения в атмосфере, совмещая их с вокализацией.

Для баса хорошо взять «Балладу о мире» Мефистофеля из оперы А. Бойто. Эта музыка властно требует пластического выражения. Пусть певец сперва движется на музыке:

а) выражая свои чувства;

б) обобщит собственной пластикой впечатление толпы.

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 184.

И только выразив атмосферу всеобщего экстаза пластически, певец может вернуться к вокалу и начинать петь «Балладу о мире».

Упражнение №7

«Жест в атмосфере не идентичной музыке»

В опере, пусть и не так часто, всё же приходится играть движением и противоположную атмосферу. Здесь вновь уместно вспомнить яркую роль Мефистофеля из оперы Ш. Гуно, его хрестоматийный (в классических постановках, подражающих шаляпинской традиции) поединок с перевёрнутой шпагой-крестом. Музыка-атмосфера возвышенна, сакральна — и противоположна действиям персонажа.

Пусть певец противоречит музыке действием, сохраняя метр и ритм музыкальный (в этом случае и получается шаляпинский рапид). Когда задача будет решена, попробуйте найти иные пластические акценты, уже сообразуясь с индивидуальностью конкретного ученика.

Далее поменяйте место и время действия. Певец в современном оперном спектакле постоянно сталкивается с такими «усложнениями» сценического творчества. Следует научить современного молодого человека, привыкшего к джинсам, носить криналин, фрак или тунику. Но не менее сложная задача достоверно существовать в двубортном костюме на музыке opera seria или петь Аиду в костюме чеченки-уборщицы.

Третий способ репетирования, *«индивидуальные чувства и действия с определённой окраской»*, способен решить ещё одну задачу в воспитании оперного актёра.

Известно, что певец, занятый процессом вокализации роли, озабочен точным её соотнесением не столько с темпоритмом сценических положений, но, прежде всего, с ритмом, заключённым в партитуре спектакля. Сценический конфликт или чувства персонажа должны возникать и развиваться с математической точностью. Именно в этом естественном стремлении к совпадению и заключено желание оперного актёра зафиксировать

«географию» оперного спектакля: «Удивительная вещь, — фиксация оперного артиста более цепкая и более желанная. Он быстрее, чем актёр драмы, хочет всё зафиксировать»[1].

Так возникает механистический подход к мизансцене спектакля, нарочитость и формальность жеста оперного певца. Ещё раз подчеркнём, что это естественное стремление актёра соответствовать сценической, а не художественной реальности, некая необходимость, диктуемая спецификой этого вида театра, а не природная неспособность поющего человека к полноценному сценическому существованию. Очевидно, что сложившиеся реалии «большой оперы» всегда возникают как следствие её природы, как внешнее выражение взаимодействия музыки и драмы.

В процессе сценической постановки режиссёр может добиться правды сценического существования только путём долгой и кропотливой работы с актёром. Здесь всё зависит от меры таланта создателя спектакля, восприимчивости и профессионального опыта певца, от того, сколько времени отводится на сценические репетиции. Но так называемый *третий способ репетирования* способен указать возможность овладения сценическими навыками не в момент работы над спектаклем, но в процессе обучения оперного певца.

Для М. Чехова *атмосфера* в большей степени «объективные чувства, принадлежащие спектаклю, чем актёру»[2]. И Чехов предлагает технический приём, способный пробуждать *творческие чувства*: сделать простое физическое действие, а затем придать ему определённую *окраску*. «*Окраска*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств. Выбранная вами *окраска* заставила звучать в вашей душе целый аккорд чувств в тональности “осторожность”»[3].

---

[1] Из интервью с А. Галибиным. 5.12.2004 // Цит по: Богатырев В. Актёр и роль в оперном театре. С. 101.

[2] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 186.

[3] Там же. С. 187.

Чехов указывает, что естественность возникающего чувства связана в этом случае с направленностью на действие, а не на чувства. Связь сценического чувствования через действие следует признать необыкновенно важной аксиомой для психотехники актёра музыкального театра. И причина не только в том, что творческие чувства не лежат на поверхности души, что им нельзя приказать, они не пробуждаются от бездейственного ожидания: *«действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведёте его, придав ему определённую окраску (характер), вызовет в вас чувство»*[1].

В оперных сюжетах всегда много отравлений, смертей главных и второстепенных героев — всё это саркастически называется «оперные страсти». Необходимо научить будущего певца-актёра совершать эти действия так, чтобы у публики ни на минуту не возникало сомнений в реальности подобных сценических положений

Упражнение №8

«Действие: окраска, характер».

Возьмите для баса или баритона момент, когда Сальери бросает «последний дар Изоры» в бокал Моцарта.

Пусть ученик просто, бытовым и бесхитростным жестом отправит яд в шампанское. А затем давайте вместе анализировать и фантазировать. Моцарт может увидеть — кладём яд торопливо. Сальери идёт на преступление. Какие чувства определяют его действие? Глухая злоба, ноющая зависть, испуг от непоправимости момента, маниакальное желание мести гению? Пусть студент попробует все возможные варианты и в анализе текста роли найдёт свой.

Или в опере Верди «Трубадур» в дуэте с графом ди Луной Леонора принимает яд. Пусть вновь сначала это будет простое движение, не отягощённое трагичностью момента. Какие обстоятельства окрашивают это действие, придают ему драматическую достоверность? В момент самоубийства партия Леоноры уходит на

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 187.

предельно низкий, грудной отрезок диапазона — фраза «Получишь ты лишь труп холодный». Затем Верди пишет бравурную стретту, в которой двое поют почти одну мелодию, но разный текст. Смысл происходящего для персонажей здесь диаметрально противоположен.

Так как Леонора принимает яд? Она возбуждена? Яд имеет вкус? Возбуждение связано с тем, что она спасла любимого или с тем, что она смогла совершить этот поступок? Пусть вокалистка ищет, пробует ту или иную окраску простого движения: открыть кольцо или медальон и коснуться его губами.

В вокальной линии роли окрашивание звука является главным средством сценической выразительности для певца-актёра. Принцип «окрашивания» простого физического действия через атмосферу, музыку понятен опытному вокалисту, у него есть прочные навыки такой работы в звучащем.

Режиссёр-педагог должен знать: не нужно бороться со стремлением актёра в опере к фиксации мизансцен и всего пластического рисунка роли. Необходимо научить его пробуждению подлинных, индивидуальных чувств через уже зафиксированное действие, понимаемое как столкновение персонажей спектакля или феномен роли во всей сложной совокупности чувств и мотиваций, её формирующих. Пусть это будет простое физическое действие, или последовательность простых физических действий, способных пробудить чувства. Общее теоретическое утверждение приобретёт практический смысл, если научить певца *движению с определённой окраской*. «Окрашенность» движения может возникать прямо из музыкальной атмосферы отрывка, а может иметь своей природой «индивидуальные», то есть не заданные музыкой чувства актёра.

Вернёмся к роли Бориса Годунова. В момент рассказа Пимена происходит непрестанная трансформация чувств глвного героя оперы, их сложная палитра должны быть выражена пластикой, мимикой. Внимание публики всегда обращено не на поющего Пимена, а на

безмолвного Годунова, чьё молчание должно быть выразительнее самого рассказа. Одновременность многих чувств, терзающих душу «преступного царя Бориса», почти никогда не может удовлетворить внимательного зрителя — оперный актёр, как правило, не обладает техникой «безмолвного монолога».

Упражнение №9

«Безмолвный монолог в опере».

Попросите Бориса слушать и не двигаться. Найдите моменты, когда холодный пот проступает на лбу преступного царя, когда учащается дыхание. Снова пусть это будут простые движения: жарко, душно. Потом важно попытать скрыть своё возбуждение и прервать начавшееся движение, подавить сам позыв к проявлениям естественного, реального чувства.

Это упражнение идеально и для взаимодействия партнёров. Ведь Пимен, рассказывая Борису о чуде исцеления над могилой царевича Дмитрия, пристально наблюдает за ним. Артисту важно решить: Пимен явно казнит царя или исподволь наблюдает за Борисом.

Если учащиеся обладают достойными вокальными данными, то пусть по окончании упражнения они поменяются ролями и выполнят сцену зеркально. Это самый надёжный путь к выявлению имитации подлинной сценической жизни твоего персонажа.

Основной задачей в воспитании оперного актёра является поиск единой основы его сценического существования — в момент вокализации и вне певческой фонации. Вспомним, что оперный артист драматически убедителен, прежде всего, в процессе пения, и *действие с определённой окраской* способно объединить эти два сценических положения. Также очевидно, что такое действие может быть как простым — выражать/вызывать одно чувство, так и сложноподчинённым, результатом соединения нескольких если не чувств, то условий, формирующих одно чувство. Здесь необходимо рассмотреть понятие *сложного действия*, вводимого М. Чеховым, и предложенные им упражнения.

«Сложность будет результатом вашего несложного технического приёма [условие для актёра оперного театра непременное — *В. Б.*]. Реакция может быть сложной в зависимости от вашего дарования, но не пути, которым вы вызвали эту реакцию. Впрочем, на практике вы убедитесь, что нет надобности строить сложную комбинацию окрасок для того, чтобы пробудить ваши чувства. Одна-две краски могут вызвать в вас целую гамму чувств»[1].

В одном из своих докладов «Целостное воспитание будущих актёров» А. И. Кацман определил задачи совершенствования актёрского тренинга: «Так же как гимнастика не делает тело свободным, а только дрессированным, так и эти отдельно взятые упражнения [имеются в виду «память физ. ощущений» и «расслабление» — *В. Б.*] не позволяют достичь той мышечной свободы, которая должна создать резервуары, каналы, по которым течёт энергия. Мне кажется, сегодня нужно говорить о целостном тренинге»[2].

Упражнение №4 М. Чехова

Это упражнение служит задаче целостности и организовано следующим образом: производится простое, естественное действие. Оно делается привычным и потом соединяется с одной окраской (печаль, хитрость, нежность...). Когда «отзовётся ваше чувство», соединяются две краски; для сцены, рассматриваемой нами, это могут быть усталость и волнение, мистический ужас и страх выдать себя и так далее. Разницы между репетированием драматического актёра и актёра оперного театра здесь не прослеживается. По мере пробуждения чувств, Михаил Чехов предлагает присоединить слова — для музыкального театра вместо текста поэтического добавляются музыкальные фразы.

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 188.

[2] Цит по: *Грачёва Л.* Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 2005. С. 33.

Вооружившись техническим приёмом «третьего способа репетирования», актёр оперного театра получает возможность детальной разработки сцен, когда певец присутствует на сцене, но не вокализирует.

Упражнение № 10

«Слушаем партнёра».

Множество оперных арий предполагает присутствие партнёра на сцене. Один поёт, другой/другие слушают. Всего несколько примеров: ария Хозе с цветком или все арии (кроме сцены Гадания) самой Кармен; Ариозо Ленского «Я люблю вас», ариозо Онегина «Вы мне писали»... во всех перечисленных фрагментах певец слушает своего партнёра и должен испытывать/проживать самую сложную гамму чувств. Упражнение необходимо повторять вновь и вновь, пока певец в этих моментах своей роли не станет актёром. Существенных отличий в работе над партией-ролью в опере и ролью в драме не существует.

Но есть и отличия: в оперном спектакле мизансцены как правило, линейны. Ольга качается на качелях и смотрит в зал. Ленский качели качает и поёт ей «про любовь». Посадим двух любовников на стульях строго друг против друга. Пусть поют и смотрят в глаза друг другу. И слушают, глядя поющему в глаза. При кажущейся простоте этого упражнения именно для оперных певцов это большое испытание и большая школа.

И снова очень полезно один раз петь, другой раз слушать.

«Психологический жест» — четвёртый способ, не в меньшей степени применим к оперной практике и способен оказать помощь актёру музыкального театра в создании полноценного художественного образа. Михаил Чехов указывает, что «как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в действиях — к воле. Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным»[1].

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 189.

Актёр оперного театра работает с материалом, выражающим, как правило, сильные чувства. Более того, при рассмотрении структуры оперной роли в первой главе данного исследования отмечалось, что роль — это более всего одно чувство, одна страсть или некая последовательность страстей и чувств. «Мы работаем с “крупными эмоциями”. И если говорить о Большом театре, то перед тобой восемьдесят оркестрантов сидит, огромный зал, огромная сцена и актёр должен наполнить это пространство своей эмоцией. Визуальный ряд должен быть таков, чтобы публике всё было видно, она должна понимать, что вы на сцене делаете. А то вы сели и “около себя” играете»[1]. Следовательно, и жест оперного актёра, как правило, должен быть укрупнён и определённен.

В этом случае для эстетики оперного спектакля встают следующие проблемы: прямое соответствие эмоционального строя вокальной линии роли и жеста оперного актёра может сделать его иллюстративным, вспомогательным средством. Это уже не синтез слухового и визуального ряда, а их параллельное существование.

Добавим к этому жесты, возникающие не как результат чувства или желания персонажа, а как следствие *вокального зажима* или погрешностей вокальной технологии. Они не всегда прямо связаны с недостатками техники звукоизвлечения, но обязательно указывают на несовпадение, на раздельность существования физиологии поющего человека и пластики предъявленного публике персонажа. Так возникает ходульный образ оперного певца, часто и успешно пародируемый и осмеянный противниками оперной вампуки.

Предложенный Чеховым *психологический жест* может стать одним из инструментов в преодолении вышеперечисленных недостатков и противоречий в эстетике оперного театра.

Как избавить оперного актёра от ходульного жеста *прямой иллюстрации*? Чехов определяет психологиче-

[1] Из интервью с Г. Вишневской 22.02.2005 // Цит по: *Богатырев В.* Актёр и роль в оперном театре. С. 132.

ский жест как невидимый, — но задача актёра сделать его физически. Это «свободный *набросок углём* на большом полотне»[1]. Автор метода приводит несколько упражнений, помогающих овладению техникой психологического жеста в процессе репетирования. Остановимся на некоторых моментах, способных решить поставленную задачу.

Упражнение №5

В этом упражнении М. Чехов предлагает найти ПЖ на физические действия: тащить, волочить, бросать, трогать. Условием ставится «не играть жестов», то есть не делать вид, что вы ломаете, тащите, — жест должен быть беспредметным, не натуралистическим, выполняться с возможной чёткостью, силой. Затем к ПЖ добавляется *окраска*: «Терпеливо добивайтесь того, чтобы ПЖ и его окраска пробудили в вас волю и чувства»[2].

Типизация и определённость оперных чувств и воли оперного персонажа велики. Представим себе, что, работая над ролью, актёр находит ПЖ, потом соединяет его с окраской (эмоциональным строем, задаваемой вокальной линией роли). Особое значение в данном тренинге имеет вспомогательный, не публичный характер жеста — он вскрывает состояние персонажа, заполняет его волей и чувством актёра. Таким образом исчезает иллюстративность.

Возможность применения психологического жеста для оперного актёра просматривается повсеместно.

Упражнение №6

Это упражнение предлагает наблюдать за формой и цветом — музыка, эта заполняющая всё пространство эмоция оперного театра, имеет и форму (гармония, ритм), и цвет (тональность). В практическом применении ПЖ разделяются жесты для образа роли в целом,

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 190.
[2] Там же. С. 191.

для отдёльных её моментов или сцен, для усвоения партитуры атмосфер. Использование музыкальной терминологии является косвенным свидетельством родства не только понятию атмосферы Чеховым, которую актёр слушает как музыку, но и природе всего метода, задачей которого является овладение «властью над образами» собственного воображения.

Отдельно хотелось бы остановиться на применении техники такого жеста при самостоятельной работе певца-актёра над текстом роли. Вероятно, в этом заключена ещё одна возможность овладения подлинным синтезом вокальной линии роли и актёрской психотехники. Чехов обращается к методу Рудольфа Штейнера, утверждавшего, что «речь есть движение, действие». Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определённый жест»[1].

Разумеется, актёр оперного театра, в отличие от актёра драмы, «заново учится произносить каждый звук в отдельности, для того чтобы позднее иметь право, забыв свою кропотливую подготовительную работу, отдаться свободно своей творческой речи»[2] в несоизмеримо большей степени. С точки зрения нюансировки, изменчивости художественного слова певец склонен прятаться за мелодическую её основу и зачастую пренебрегает знаниями драмы о законах речи. Использование психологического жеста Чехова для объединения мелодической природы роли и её воплощения в сценическом пространстве следует признать необходимым и оправданным; для певца это будет исследованием структуры интонированной речи.

Психологический жест может иметь и другое практическое применение. «Человек поющий» часто делает жесты, связанные с мелодической линией роли. Они, в свою очередь, делятся на движения, обусловленные вокально-сценическим зажимом, например, вздёрнутые плечи, гримасы мышц лица, вытянутая шея и телодвижения,

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 202.
[2] Там же. С. 203.

помогающие вокалисту управлять огромной массой звука. Это могут быть энергичные жесты рук, движения корпусом, присущие многим профессиональным и даже выдающимся вокалистам. Вне зависимости от природы их возникновения такие проявления «внутренней жизни» голоса-инструмента неприятны для зрителя и являются одним из главных препятствий к созданию актёром-певцом сценического образа.

Очевидно, что первый тип зажима (певческий) может быть искоренён вокальным совершенствованием артиста оперы. Значение второго не может быть безоговорочно отнесено к отрицательным качествам певца, ведь они помогают правильному формированию звука и тесно связаны с эмоциональным строем роли. Актёр оперы, к сожалению, не всегда считает необходимым скрывать эти типизированные жесты. Они кочуют из спектакля в спектакль, из роли в роль и сопровождают, например, каждое «взятие» высокой ноты.

Упражнение № 11

«Психологический жест».

А. Предложите певцу взять сложную для него ноту с жестом рук или с движением корпуса, способствующим, по его мнению, правильному звучанию голоса. Затем предложите взять ту же ноту с памятью о только что проделанном жесте.

Б. Попросите певца спеть тот же самый сложный фрагмент с жестами, выражающими чувства, эмоциональную *жизнь его персонажа*. И снова пусть вокалист споёт то же место, но с памятью о жесте — не показывая его публике.

Результат у каждого вокалиста будет свой. Кто-то обнаружит, что его «вокальные» и «психологические» жесты идентичны. Для другого учащегося выяснится, что они мало похожи друг на друга. Возможно, что скрытый «вокальный» жест помогает или мешает, или никак не влияет на процесс певческой фонации. В любом случае, двух идентичных результатов вы не найдёте.

Задача педагога — сделать вокальные жесты незримыми, а психологические жесты соразмерить с процессом вокализации. Это сложнейшая задача потребует кропотливой, индивидуальной работы.

Певцу необходимо всегда осознать разделение эмоционального ряда, никак не связанного с конкретной ролью, то есть априорно присущего любой вокальной партии, и характера воплощаемого персонажа. Такой подход способен не только объяснить возникающие противоречия между эстетикой современного нам драматического театра и оперной традицией. Практическое применение психологического жеста в воспитании артиста оперного театра способно устранить кажущую несовместимость ортодоксального подхода вокального образования и драматического метода воспитания актёра.

В эпиграф к разделу «Тело актёра» Чехов выносит цитату: «Тело актёра может быть или его лучшим другом или злейшим врагом», а начинает с утверждения: «Не должно быть чисто физических упражнений»[1]. Некоторые упражнения метода идеально соответствуют психофизическим ощущениям поющего человека, созвучны вокальной педагогике. Например:

«Представьте себе *центр* в вашей груди. Из него излучаются жизненные потоки. <...> Воображаемый центр в груди должен постепенно вызывать в вас ощущение, что ваше тело становится гармоничным, приближается к идеальному типу»[2]. Чехов предлагает делать простые жесты, двигаться в пространстве, представить, что центр в груди ведёт и направляет физические действия.

Возникает неожиданная параллель: данное задание актёру в тренинге созвучно представлениям вокальной педагогики о роли трахеи и грудного резонирования в голосообразовании. Естественные вибрации в центре груди и создают ощущение гармонии собственного тела у поющего человека, приносят ему чувства физического

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 220.
[2] Там же. С. 221.

и эмоционального удовлетворения, «абсолютной радости физического действия. Пойте от груди, почувствуйте грудь, оттолкнитесь от грудного резонатора» — это одни из наиболее часто употребляемых формулировок, обозначающих пожелания гармоничного, естественного звука. Для артиста оперного театра упражнение № 11 Михаила Чехова не что иное, как движение, совмещённое с эмоционально окрашенным и правильным звукоизвлечением.

Такое соединение психологического или физического движения с процессом воплощения вокальной линии роли способно избавить актёра оперного театра от чрезмерной сосредоточенности на физиологических ощущениях, не даст певцу *завязнуть* в бесконечном их дроблении, возникающем от излишнего самоконтроля в процессе звукоизвлечения на сцене.

Как известно, обучение пению — это во многом овладение навыками мышечной координации. Количество мышц, принимающих участие в работе голосового аппарата, велико и требует постоянного контроля, который, в свою очередь, не может быть только рациональным. «Для нас становится очевидным далеко не всегда осознаваемый факт, что во время произвольных (волевых) и непроизвольных действий каждый из нас управляет энергетикой своего тела, а не работой своей мышечной системы. Приступая к любой работе, мы спрашиваем, что нам надо делать, на что давить, на что и с какой силой нажимать, что и в каком положении должны держать наши руки, куда поставить ноги, на что упереться и т. д. и т. п., но никогда — какие мышцы и в какой последовательности мы должны сокращать»[1].

Вырабатывая способность к управлению своей энергией в движении, певец может использовать эти навыки в процессе звукоизвлечения. Такой совместный с вокализацией тренинг и будет объединять, подобно оперному театру, музыку и драму в психологическом и пластическом их выражении. Он представляет до-

[1] *Юшманов В.* Вокальная техника и её парадоксы. СПб., 2002. С. 51.

полнительные трудности для обучаемого, но по сути своей это единственно возможный путь овладения сценическими навыками для оперного певца.

Упражнения 12 и 13 добавят к предыдущему тренингу новую задачу: «Делайте широкие, сильные движения телом (можете пользоваться ПЖ) с различной остротой и плавностью. Сила не должна переходить в мускульное напряжение»[1].

Основной технической проблемой для певца следует признать мышечный зажим, возникающий в процессе вокализации: сила звука рождается из удержания вдоха и вокального резонирования, что и требует мышечной силы. Это напряжение не является величиной постоянной, зависит от совершенства певческих навыков и характеристик вокальной линии роли. Но в той или иной степени мышечный зажим, так называемая *вокальная крепатура,* присутствует в ощущениях всякого певца, особенно начинающего.

Вокальная педагогика рекомендует избавиться от накопившегося напряжения через дыхание: сброс происходит между удержанным выдохом и вдохом перед новой фразой. Если совместить вокальный сброс с «широкими, сильными движениями тела», возникнет прямое соответствие вокальной техники актёрскому тренингу.

В XVIII столетии, эпохе подлинного расцвета виртуозного пения, из 4 часов академических часов, отведённых в день на занятия по вокалу, один час отводился на самостоятельное пение ученика перед зеркалом — с целью искоренить «вокальные гримасы». Сегодня эта практика практически отсутствует, о ней напоминают лишь зеркала, висящие и в наши дни в каждом вокальном классе.

Упражнение №12

«Процесс фонации и естественная красота homo cantor».

Пусть учащийся наденет форму для тренинга (ту, в которой видны мышцы туловища, рук, ног), встанет

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 222.

перед зеркалом и споёт оперную арию. Выяснится, что у одного при взятии верхней ноты спазмирует тело, в тот момент, когда должна эластично работать диафрагма. Другой учащийся в момент фонации «дурнеет», лицо его не может быть выразительным из-за вокальных гримас. Но мышцы лица при правильном, идеальном пении натягиваются, разглаживаются и человек должен «хорошеть». У вокалиста, особенно начинающего, много внешних недостатков: «приседания» на верхних нотах, скошенные в угол репетитория глаза ... искоренение подобных недостатков в процессе пения неотъемлемая часть театрального воспитания будущего певца-актёра. Необходимо потратить время и избавиться от указанных недостатков прежде, чем певец попадёт в театр. К сожалению, вокальные педагоги не всегда обращают внимание на внешний вид студента.

Излучающие движения по м. Чехову:

«Ваши руки, грудь и всё тело высылают излучения в разных направлениях по вашему желанию. Меняйте характер движения и излучений: стаккато, легато, медленно, быстро; высылайте излучения на далёкое и близкое расстояние непрерывно, с паузами. Усвоив предыдущие упражнения, начните снова делать их, на этот раз имея в виду воображаемый центр в груди»[1].

Для вокалиста центр в груди не воображаем, это данность правильных вокальных ощущений. «Излучение на далёкое и близкое расстояние» тоже одно из главных представлений поющего человека, — это акустическое ощущение зала. Вокальные педагоги постоянно требуют от студентов: «Пойте в зал; направьте звук дальше, в последний ряд партера; заполните звуком весь театр, но не силой, не ударом, — *соединитесь* с залом».

Певец почти всегда обращён в зал. Из его пространства возникает и музыка, несущая эмоциональную атмосферу, и дыхание зрительного зала. Союз привычной, априорно существующей реальности оперного

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 222.

искусства с драматическим методом, заложенным в упражнениях М. Чехова, снова даёт поразительный результат!

Последующие упражнения посвящены *форме, чувству целого, красоте — созерцанию формы*. Введённое в оперoведение Мейерхольдом, оно идеально соответствует внутренним ощущениям певца. Упражнения, предлагаемые Михаилом Чеховым, можно совмещать с процессом певческой фонации.

«Воплощение образа и характерность» — пятый способ репетирования.

В оперном театре певец почти никогда не выходит за строгие рамки амплуа. И для певца-актёра всегда существует реальная опасность возникновения чудовищных штампов. Природа их возникновения имеет, прежде всего, музыкальную природу: в соединении пластического штампа телодвижений *человека поющего* и качеств вокальной линии роли, тесно связанной со стилем и драматургическим методом композитора. Так *баритон, исполняющий роли злодеев* в операх Верди, будет одинаков в «Бале Маскараде» — Ренато; в «Трубадуре» — ди Луна; в «Отелло» — Яго. Но «нет *нехарактерных* людей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их друг от друга, есть, говоря актёрским языком, их характерность, как бы слабо она не была выражена»[1].

Размышляя о проблеме сценического воплощения роли, Михаил Чехов отмечает, что не следует воплощать возникший в воображении актёра образ сразу, целиком. «Как бы тонко не были развиты ваши чувства, тело и голос, они всё же могут получить шок от слишком больших требований, внезапно предъявленных к ним. Актёры слишком хорошо знакомы с такого рода шоком и часто ищут спасения от него в старых, избитых сценических привычках»[2]. В реальностях «боль-

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 231.
[2] Там же.

шой оперы» момент воплощения характерности роли имеет свою специфику и остроту.

Для актёра оперного театра сценическая данность, например, в операх Верди, заключена не только в типизации оперных положений, но и в общности ощущений, рождаемых вокальной линией роли данного исторического периода/стиля или особенностями художественного метода, присущего творчеству композитора. Специфика музыкального и драматургического мышления, плотность и характер оркестрового сопровождения — понятие для него не отвлечённо-эстетическое. Оно есть физическая реальность. Не случайно из соображений гигиены голоса не рекомендуется одновременное исполнение колоратурного и драматического репертуара — голос-инструмент, а следовательно, и психофизика певца испытывают трудности и дискомфорт в бесконечных переходах от Верди к Моцарту или от Доницетти к Шостаковичу. Если же актёр оперного театра существует в рамках одного стиля, например, «итальянской романтической оперы», то типизация образа, «спасение в старых, избитых привычках» — во многом требование самой музыки.

Столкновение эстетических устремлений современной оперы и эта особенность партии-роли рождает одну из острейших проблем современной нам эстетики dramma per musica. В работе с режиссёром, во взаимодействии с партнёром или в реакции на сценическое оформление какого-то конкретного спектакля должна рождаться индивидуализация персонажа. Но что предпринять, если структура партии-роли не даёт такой возможности? Здесь можно предложить певцу обратиться к силе своего воображения по М. Чехову — «Вы воображаете на месте вашего тела другое тело»[1].

Признавая непреходящее и всё ещё не востребованное современностью значение работ М. Чехова в воспитании оперного певца-актёра, следует отметить, что не все упражнения тренинга могут быть рекомендованы

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 232.

к практическому применению. Например, перемещение *воображаемого центра* из груди в другие части тела, вероятно, не может быть соотнесено со сценической практикой в оперном театре. Уже отмечалось, что центр в груди для певца рождён не воображением, а реальностью.

Возможность отказа от ощущения собственного тела для поющего человека также не кажется очевидной. Таким образом, с точки зрения вокально-сценической педагогики, проблема техники воплощения сценического образа лишь обозначена в методе Михаила Чехова и может потребовать от практиков драматического воспитания певца корректировки, сообразной специфике взаимодействия актёра и роли в этом виде театра.

Следующий раздел книги «О технике актёра» посвящён *импровизации* — шестому способу репетирования, который призывает «путём соответствующих упражнений усвоить психологию и технику актёра-импровизатора»[1]. В данном разделе необходимо определить границы импровизации в опере и в драме.

Ограничивая своей сложно организованной структурой произвольность импровизации, музыкальная партитура даёт возможность многомерного нюанса, недоступного другим видам театральных искусств: динамическая шкала распетого или произнесённого слова несоизмеримо выше, а сам нюанс в слове объединяет штрих музыкальный и драматический. Он становится многомерным. Особое значение в опере приобретает и фактура распетого слова в вокальной линии роли; её тембральные и акустические характеристики, изменчивость и неповторимая индивидуальность каждого голоса-инструмента в соприкосновении с текстом оперной роли беспримерны.

В чём рождается данный феномен? Распеваемая согласная у профессионального певца окрашена индивидуальным тембром певческого голоса. Своеобразный «текстовой рапид» в поэтической основе мелодии предполагает насыщение распетой гласной эмоцией,

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 235.

присущей характеру персонажа. «Уметь окрашивать звук соответственно вашей эмоции — величайшее воздействующее вспомогательное орудие актёра»[1]. Тембр, фактура звука, изменение их характеристик сообразно сценическому положению персонажа — это для актёра музыкального театра навык не вспомогательный. Вспомним, что певческий голос обладает способностью к акустической вибрации и резонансным явлениям, недоступным речевому голосу. Это, пожалуй, и есть главное оружие певца в его воздействии на публику вне зависимости от того, является его творчество концертным или театральным.

По Михаилу Чехову, гласные звуки «интимнее связаны с внутренней жизнью человека, с его душевными переживаниями. Звуки же согласные отражают в себе, в своих жестах, мир внешних явлений»[2]. Это утверждение точно отражает сценическую реальность и для оперного актёра, но в силу синтеза мелодии и слова, то есть превращения мелодии в последовательность гласных звуков, связанных звуками согласными, степень эмоциональной *окрашенности* возрастает кратно.

Вероятно, именно поэтому у вокалиста возникает представление о музыкальной составляющей роли как о самостоятельной структуре, лишь опосредованно связанной с ортодоксальной техникой драматического актёра. Налицо отождествление синтеза музыки и слова, этой новой сценической реальности высшего «Я», то есть переживание *творческой индивидуальности*. Также очевидно, что из-за необычайного богатства выразительных средств, дарованных актёру оперы музыкой, минуты вдохновения для певца — это зачастую вдохновение не актёра, но музыканта. Импровизация, характерность для певца-актёра может возникать только в тех аспектах роли, где свобода, многовариантность решений предложены партитурой. Но в вокальной линии роли это, как правило, не зона ритма, а сама фактура звука.

---

[1] Станиславский — реформатор оперного искусства. С. 50.
[2] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 203.

М. Чехов справедливо полагал, что стремление к натуралистичности оборачивается повседневной, пониженной *активностью*. «Инстинктивно чувствуя необходимость повышенной активности, большинство актёров прибегает к так называемому нажиму. Но эта ложная активность не достигает цели. Она не даёт возможности подлинного творчества для актёра на сцене, отталкивает публику. Локализируясь в отдельных частях нашего тела (в руках, ногах, шее, голосовых связках и т. п.), *ложная активность* сжимает их конвульсивно, образовывает скверные театральные привычки (штампы) и разъединяет актёра с партнёрами на сцене»[1].

Вопрос, в какой степени актёр оперного театра может быть *естественным* на сцене, в кратких комментариях к тренингу оперного певца-актёра может быть опущен. Практика оперного театра показывает, что актёр в этом виде театрального искусства скорее склонен к нажиму и штампам, нежели к пониженному эмоциональному состоянию. Масштаб зала и плотность оркестрового сопровождения, так называемые «оперные страсти» провоцируют усиление эмоций и чувств. Следовательно, одной из основных задач вокально-сценической педагогики является воспитание навыков *здоровой активности* (формулировка М. Чехова).

Поющему человеку бывает очень сложно дифференцировать физическую активность, неизбежную в процессе пения (такая активность принадлежит поющему человеку), и эмоции актёра, воплощающего роль в условиях сценической реальности. Абсолютно механическое воспроизведение вокальной линии роли невозможно даже в теории. Так, например, высокая тесситура провоцирует эмоциональное возбуждение вне зависимости от сценической ситуации. Репетируя высокую ноту в оперном отрывке, певец может совершенствовать её многократно и целенаправленно. Это своего рода упражнение, в котором психическая и физиологическая энергии *активно* соединяются в звуке.

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 241.

Поэтому вокальная школа имеет свои способы снятия *зажима ложной активности*. Физическая его составляющая устраняется, прежде всего, правильным методом фонации. Интересно, что при естественном звукоизвлечении тело певца всегда испытывает ощущения эластичного расширения. Если пение как процесс организовано не верно, человек испытывает избыточную физическую нагрузку, и возникает эффект сжатия. Ни о какой естественности сценического существования в этом случае речь идти не может.

Тренировка навыков сценической активности в момент певческой фонации для певца-актёра в опере не актуальны. А вот навыки сценической активности вне процесса пения способны помочь оперному певцу осознать водораздел между *базовой физиологической активностью* его искусства и *активностью актёрского излучения* М. Чехова.

Упражнение № 13

«Внутренний монолог».

Предложите студенту прожить на сцене вступление своей арии. Для этого лучше взять развёрнутый оркестровый фрагмент. Например, арию Розины. Как правило, с первыми аккордами поднимается занавес, и певица занимает публику поливанием цветов, разглядыванием кулис (там прячется опекун-Бартоло, или оттуда может появиться цирюльник-Фигаро), затем следует ария. Попросите певицу сосредоточиться на своих чувствах, лишите её возможности спрятаться за механические, изобразительные движения. Когда это ей удастся, пусть совершит какие-то действия и подойдёт к моменту своего вокального вступления с достаточной активностью, — *чтобы активный вокальный вдох соответствовал активности вне вокальной фонации*.

Если говорить о меццо-сопрано — для упражнения идеально подходит ария принцессы де Буйон. И вновь изначально лишите певицу возможности метаться по сцене, набирая ложную активность. Пусть она будет

неподвижна, сконцентрирована и на последнем оркестровом *tutti* с разворота в зал начинает петь. Когда для выражения переживаний принцессы потребуется физическое движение — только тогда и разрешите певице.

Пройдите с певцом все арии из «большого репертуара», написанные для его голоса, без исключения. Проследите, чтобы все вступления, значительные оркестровые фрагменты внутри арий, и, конечно, финал ариии воспринимались исполнителем как внутренний монолог его персонажа. Что есть музыка арии без слов — это чувства, не облечённые в слова, в них, подчас, скрыт подтекст роли, её многомерность.

Упражнение №14

«Излучение активности вне пения»

Пусть певец пропоёт арию с длинным оркестровым финалом, например, каватину Алеко из одноимённой оперы С. В. Рахманинова. При этом нужно заставить певца спеть то, что написано композитором, а не то, что придумал Ф. Шаляпин. Последние слова Алеко «Моя Земфира охладела» у Рахманинова написаны на два piano и сама нота короткая: половинная длительность в размере 4/4 за которой следует 17 тактов оркестрового соло. Тот, кто пел эту арию, знает как сложно после накала сценических переживаний «не выключиться», остаться активным! А ведь после оркестрового соло в спектакле пауза и смысловая, и музыкальная, и театральная. Публика всегда хлопает в этот момент сценического действия.

Общее и непременное правило — певца нужно научить внутреннему чувству физического расширения после окончания практически каждой арии. Педагогическая практика показывает, что в зависимости от индивидуальности студента и характера музыкального материала центр активности актёрского излучения может находиться в груди, глазах, реже в руках певца-актёра.

Следующим пунктом анализа в методе Чехова для певца-актёра становится упражнение на *изобретательность* и *оригинальность*. М. Чеховым предлагается совершать простые действия. Например, накрыть стол, найти предмет, убрать комнату несколько раз, ни разу не повторив движения, прежде уже использованные.

Упражнение № 15

«Простые движения на сложной музыке».

Для оперного актёра тренинг возможен как вне музыкального материала, так и на музыке. При этом совершенно не обязательно, чтобы действия совершались под музыку во вторую очередь. Напротив, пусть певица накрывает стол, ну, например, распевая Песню Вани из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки. Потом пусть она накроет стол, как сделала бы это у себя дома. Разность будет столь значительной, что, вернувшись к соединению музыки и пения, учащийся обнаружит огромные возможности к упрощению простых физических действий на оперной сцене.

И лишь после такого предварительного тренинга возможно переходить к тренировке «изобретательности» и «оригинальности».

Рассматривая феномен композиции спектакля, М. Чехов констатирует: «Законы, которые вносят гармонию и ритм в такие искусства, как музыка, поэзия и архитектура, могут найти применение и в театральном искусстве»[1]. Для Чехова ритм и гармония могут стать основой драматического спектакля. Ещё раз отметим, что для актёра-музыканта, в отличие от драматического актёра, эти две составляющие заданы и нуждаются лишь в расшифровке и в точном воспроизведении. Другими словами, сам принцип «разбора пьесы» носит иной характер.

«Читайте пьесы как режиссёр и чертите для них кривые усилений и ослаблений с паузами»[2], — М. Чехов

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 252.
[2] Там же. С. 283.

призывает графически зафиксировать эмоциональную партитуру пьесы. Такой график будет индивидуальным для каждого прочтения шекспировского «Гамлета» или чеховской «Чайки». Эта кривая должна рождаться в процессе актёрской импровизации и носить схематичный, обобщающий характер. С точки зрения оперной партитуры, её структурной изощрённости, «кривые усилений и ослаблений с паузами» — нечто элементарное и неполное.

Данная практика «разбора» находит своё отражение в методах работы оперного и драматического театров, но признание того, что сложившаяся традиция это результат отличий в природе двух театральных искусств, даётся и опере и драме с трудом. Для драмы *усиление* и *ослабление* — результат действенного анализа партитуры, воплощаемой на сцене. Такой анализ применим режиссёром в работе с актёрами: «Я думаю, что помимо музыкального целого в музыкальной партитуре спектакля есть такое понятие — действенный анализ. Думаю, что именно действенный анализ работает сегодня в опере»[1]. Сам же певец-актер, работая над ролью, никаких графиков чертить не станет — его роль уже вычерчена единожды композитором.

Добросовестный труд певца над партией/ролью, то есть его «самостоятельная работа» выглядит так. «Я садилась за инструмент и долгими часами разбирала то, что написал композитор, воображала, что он хотел сказать, о чём думал. Здесь требуется полное отрешение от своей индивидуальности, — как машина. Нужно в этот материал войти, чтобы он стал вашим. Эта работа на месяцы. Потом постепенно начинаешь включать голос. С начала без слов, — необходимо положить голос на мелодию, выявить главную “мелодическую мысль”, идею музыкальной фразы. Потом на фразу положить слова, потом включить свой темперамент»[2].

---

[1] Из интервью с А. Галибиным // Цит по: *Богатырёв В.* Актёр и роль в оперном театре. С. 168.

[2] Из интервью с Г. Вишневской // Цит по: *Богатырёв В.* Актёр и роль в оперном театре. С. 164.

Вводимые М. Чеховым понятия *темы, акцентов, кульминации, ритмических повторов, ритмических волн* скорее заимствуются автором из музыки и не нуждаются в «двойном переводе». Само постижение закономерностей музыкальной драматургии происходит в оперном театре одновременно с разучиванием вокальной линии роли. Говоря о музыкальной *заданности всей* композиции оперного спектакля, нельзя не признать, что практическое её воплощение — дело в равной степени сложное и для драматического, и для оперного актёра.

Упражнения, предложенные Михаилом Чеховым и обозначенные автором как дополнительные, по точности соответствия задачам воспитания певца-актёра необыкновенно важны. Это тренинг *внешнего и внутреннего действия*, овладение техникой сценической *паузы*.

По М. Чехову: пауза наступает в результате предшествующего (воображаемого) действия. Её излучающая сила должна продержаться не менее минуты: «Затем, не нарушая паузы, начните внутренне превращать её в паузу, из которой последует ваше дальнейшее действие. ... Делайте это упражнение, пока ценность и значение паузы не станут для вас равносильными тексту»[1]. Осознание психологической разницы между паузой, предшествующей действию и завершающей его, должно явиться результатом данного тренинга.

Психотехники актёра драмы и актёра-певца могут и должны быть соединены через паузу,— музыкальная и актёрская паузы совпадают — это прямая параллель. Актёрская пауза и музыкальная паузы задаются ритмом и смыслом прозаического или музыкально-поэтического текстов. Музыкальная пауза в речитативе во многом «произвольна», она может быть актёрски прожита в полном объёме, — музыкальное исполнительство не мешает здесь певцу быть актёром.

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 281.

Упражнение № 16

«Пауза предшествующая и завершающая»

Возьмите речитативы opera seria. Например, речитативы Моцарта из «Дон Жуана» или «Свадьбы Фигаро». Не взирая на современную моду петь всё на языке оригинала, пусть студенты поют и учатся на родном языке. Методом действенного анализа совместно с учениками выясните: где пауза является результатом действия, а где она его предваряет.

Подобно тому, как за рубежом существует предмет «изучение речитатива» — предмет музыкальный, в процессе воспитания певца-актёра должно с предельной тщательностью учить певца реальности действия в момент вокальной речитации.

Практическую ценность для создания комплексного тренинга оперного актёра представляет разработанное в книге «О технике актёра» понятие *темпа*. По М. Чехову, темп может быть внутренним (быстрая или медленная смена образов, чувств и волевых импульсов) и внешним — быстрый или медленный темп речи и действий. Актёр указывает на возможность соединения двух противоположных темпов, например, возбуждённые чувства могут сосуществовать с медленным темпом движений и слова. Указывая на силу сценического воздействия соединения двух темпов, Чехов отмечает: «Медленный (внешний или внутренний темп) не следует смешивать с *пассивностью актёра* на сцене. Актёр может изображать пассивное состояние действующего лица, но *сам он* должен всегда оставаться активным»[1]. Для оперного искусства это положение имеет особый смысл.

Вокальная технология не имеет прямой аналогии с психологической линией роли. Так, например, певец предаётся на сцене *мечтам и грёзам любви*. В музыкальном выражении это некая мелодия, которую необходимо пропеть на piano. Дыхательные затраты певца огромны, следовательно, физическая активность

---

[1] *Чехов М.* Об искусстве актёра. Т. 2. С. 283.

будет высокой. А сценическое положение требует покоя и умиротворения. Решить эти противоречия можно не только с помощью какого-то режиссёрского решения сцены, оправдывающего сиюминутное существование актёра в спектакле. **Для лицедея в опере важно уяснить разность, возникающую в психофизическом состоянии у него как у певца, и сценические переживания, принадлежащие воплощаемому на сцене персонажу.**

Предложенный тренинг на основе метода М. Чехова получился многословным. Комментарии, детально обосновывающие выбор, на первый взгляд, простых упражнений, наглядно свидетельствуют: опера — сложнейший вид музыкального театра.

Здесь мы вступаем в область, где понятие тренинг уступает место искусству, подлинному творчеству. Вычленение каких-либо общих правил за пределами базовых навыков в искусстве оперы вряд ли оправдано. Продвижение вперёд станет возможным, если опытный режиссёр и оснащённый ремесленными навыками певец будут объединены одной целью, одной задачей — воплотить на сцене со всем возможным совершенством гениальные партитуры классической оперы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Богатырёв В. Ю.: Работая над книгой «Актёр и роль в оперном театре», я обратился с вопросами «Анкеты М. Чехова по психологии актёрского творчества» к крупнейшим певцам-актёрам, режиссёрам оперного театра. Некоторые вопросы изменены сообразно разности предметов оперы и драмы. Материалы интервью выдающегося баритона Владимира Чернова от 2009 года в материалы книги не вошли. В методическом пособии такое приложение освещает проблематику сценического воспитания певца-актёра от «первого лица».

ОТВЕТЫ В. ЧЕРНОВА НА АНКЕТУ ПО ПСИХОЛОГИИ АКТЁРСКОГО ТВОРЧЕСТВА»

В. Б.: *Что для вас даёт первый импульс в работе над ролью, музыка или поэтический текст роли?*

В. Ч.: Невозможно разделять эти две характеристики роли в оперном театре. Эти два начала, музыка и литература, разумеется, имеют разную природу. Но принцип оперного искусства — синтез многих искусств. Не допускаю даже мысли разделить музыку и поэтический текст, как основу драматического действа.

В. Б.: *Что раньше рождается в воображении — психологический, пластический или звучащий образ роли?*

В. Ч.: Я, прежде всего, вокалист. Конечно, стараешься развивать в себе и качества актёра, и философа, — но более всего певца. Поэтому, скорее звучащий образ. С другой стороны, всё от роли зависит, — тут «в общем» говорить нельзя. Например, партия/роль Риголетто.

Я пел её только в концерте, к сожалению. И если придётся воплощать этот образ на оперной сцене, здесь нельзя сказать что стоит на первом месте, — актёрская, т. е. пластическая, визуальная линия роли или звучащий её образ. Необходимо быть и философом, и психологом, и знатоком эпохи ... чтобы вжиться в образ.

Риголетто ведёт тройную жизнь. Это любящий отец, находящийся под мечём судьбы. Он знает, что проклят, потому что издевается над другими людьми. Вторая линия, — куртизанское общество, которому он служит. Это двуличность, клоунада. А третье, — отношение к самому себе, его внутренняя жизнь.

Понять характер этого человека только через партитуру необычайно сложно.

В. Б.: *Оказывает ли влияние на пластический образ роли её звучащий образ, задаваемый музыкой?*

В. Ч.: Определённо. Скорее всего, в моей актёрской природе заложено стремление к решению роли, к созданию сценического образа через пластику. Язык жеста, язык пластики, которому я учился у великого К. Н. Чернозёмова, дарит оперному актёру важнейшее средство художественной выразительности.

В. Б.: *В опере очень жёсткие амплуа, например баритон-злодей. У Верди это ди Луна, Ренато. Где, в условиях, когда структура роли, её типизация очень сходны одна с другой, где искать индивидуальные черты и краски сценического образа?*

В. Ч.: Во-первых, они у Верди не злодеи, а жертвы обстоятельств! Восемнадцатилетний граф ди Луна не видел ещё жизни. Он влюбляется первый раз и готов пойти на всё. Его характер «коварного убийцы» не прямой, люди погибают не от его меча. Его «коварство» предрешено силой обстоятельств уже увертюрой оперы.

А Ренато, напротив, поднимает руку на своего лучшего друга, которому он служил верой и правдой. И он понимает, что совершил величайший грех, подлую ошибку. Верди строит роль таким образом, поступки

Ренато есть некий результат драматического действия, он мстит за униженную честь, а образ ди Луны — это жертва обстоятельств. Соответственно, в рамках амплуа материалом роли становится разный материал, по разному организованы эти пьесы и судьбы персонажей. Парадокс заключён в том, что формально и тот и другой — неудачливые соперники в любовном треугольнике, где за одну женщину борются двое.

В. Б.: *Представляете ли вы себе в период подготовки внешние условия, в которых живёт изображаемое Вами лицо?*

В. Ч.: Мне часто не хватает догадки, додумки, фантазии определить окружающие обстоятельства, в которых живёт мой персонаж. Объясняю это, во многом, той поспешностью, с которой готовится спектакль.

В. Б.: *Идёте ли Вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных или Вы ищите способ приспособить себя к идеальному, по Вашему мнению, облику роли?*

В. Ч.: Конечно, иду от «своих». Я не являюсь абсолютным типажом, — из моего лица не сделать десять совершенно разных физиономий. Шаляпину это удавалось. Сейчас работаю над партией Брускино в опере Россини. Это хитрец, добряк, — хороший человек, который ищет счастья и выгоды своей дочери. Я надел халат, повязал косынку и сделал фото на фоне камина. Посмотрел и удивился. Получился смешной, убедительный образ.

В. Б.: *Нет ли у Вас каких-либо сценических приёмов, позволяющих вызвать сценические эмоции?*

В. Ч.: Для меня эмоция — основа сценического творчества. Стремлюсь к рождению эмоции в сиюминутном состоянии. Она должна рождаться раньше звучания музыки. Режиссёры оперы всегда просят: stay in the moment. Нельзя предвосхищать сценическое событие. Когда ловлю себя на мысли, что эта точка роли

пуста, — ищу её в жесте, взгляде. Опасно выйти из роли в музыкальной паузе.

Я разрешаю себе импровизацию на сцене.

В. Б.: *Замечали ли Вы, что в день спектакля с утра Вы преображаетесь в то лицо, которое вечером изображаете?*

В. Ч.: Точно не отвечу. Когда был молод, то претендовал на представление своего героя в жизни. Отрабатывал жесты своих благородных героев в быту. Сейчас этого нет. Для меня перевоплощение такого рода — принадлежность молодости. Внутреннее перевоплощение... очень сложный вопрос. С опытом включаюсь на сцене сиюминутно. А в театр прихожу за два часа до начала, чтобы успеть забыть свой бытовой ритм, привести в порядок голос, сделать грим...

В. Б.: *На чём Вы сосредоточены прежде всего в момент выхода на сцену?*

В. Ч.: На том, что рождается гораздо раньше. Задача: вынести это состояние на сцену и не уронить его. Парадокс в том, что, невзирая на репетиционный процесс, предшествующий спектаклю, всегда ощущаю процесс творчества как сиюминутный. Рождающийся, как бы, спонтанно образ трансформируется на публике. В «классе» я гениален. Выхожу на сцену и много теряю. Нервничаю от присутствия публики. Для меня это проблема № 1. А надо обогатить образ температурой, которая идёт из зала.

В. Б.: *Чувствуете ли Вы, когда играете настроение зрительного зала?*

В. Ч.: Считаю, что певец не должен концентрироваться на настроении публики. Настроение же зала чувствую очень остро. Бывает сверх трудно его игнорировать.

Есть минуты в жизни на сцене, когда вдруг чувствуешь опустошённость, равнодушие к тому, что происходит на сцене. Тогда на присутствие публики не

реагируешь, но это очень страшное, неприятное чувство, — обратная сторона опыта и владения ремеслом.

Необходимо искать пути абстрагирования от присутствия зрителя. Для оперного актёра это значит, что нужно пребывать в «настоящем моменте». Это и определяет градус сценической выразительности.

В. Б.: *В какой мере Вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг Вас на сцене?*

В. Ч.: Это состояние описать невозможно. Иногда степень перевоплощения такова, что забываешь ... ты на сцене, что идёт спектакль. Эти моменты желанны, ценны. Тогда перестаёшь себя контролировать, начинаешь творить. Это бывает нечасто.

В. Б.: *Моменты переживания на сцене вызывают ли у Вас подлинные, жизненные переживания?*

В. Ч.: Сценическое творчество в опере не всегда похоже на подлинное чувство, — искусство условное, мы всё время поём. Скорее всего, подлинные жизненные переживания необходимы для создания, формирования будущего образа.

В. Б.: *Совершается ли в Вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только лишь при её создании?*

В. Ч.: Роль никогда не может быть окончательно готова. На строительство роли уходят годы. В молодости действуешь по наитию, интуитивно.

Сегодня я знаю, как петь, например, Онегина. И это результат постоянной работы, жизненного и профессионального опыта.

В. Б.: *Считаете ли Вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле при каждом его повторении или для Вас они важны лишь в процессе подготовки?*

В. Ч.: Для мня огромное значение имеет рисунок роли. Но его наполнение — процесс непредсказуемый.

Чётко представляя границы, рамки своей роли, своего персонажа ты импровизируешь. В кульминационные моменты я не могу математически высчитывать ни музыкальную паузу, ни визуальное решение роли. Это и называется творчество.

В. Б.: *Какое впечатление на публику производит Ваша импровизация на публику?*

В. Ч.: Уверен, что на публику она производит то же впечатление, что и на меня — исполнителя. Когда возникает подлинное искусство, равнодушных в театре нет!

В. Б.: *Личное Ваше отношение к партнёру оказывает ли влияние на Вашу игру?*

В. Ч.: Колоссальное. Мы как лакмусовые бумажки на сцене. Когда чувствуешь, что твой партнёр «пустоват», реагируешь мгновенно. Я очень чувствую качества и настроение партнёра. Иногда удаётся переломить такое течение сцены ... собственными усилиями. Если партнёр наполнен чувством, — работать легко. Уходит и недомогание, и усталость.

Если иметь в виду личные отношения, то это тоже важно. Все не могут быть тебе симпатичны, и все мы живые люди. Как бы я не старался уйти от этого, отношение к человеку накладывает свой отпечаток на сценическое творчество. Спасает мастерство, и публика не узнает: люблю ли я Татьяну, симпатичен ли мне тенор, представляющий Ленского.

В. Б.: *Перечислите любимые роли.*

В. Ч.: Люблю Фигаро из «Севильского цирюльника». В ней столько радости, человеческой эмоции. Это как жизнь в раю. Россини написал столько мелодий, изящных пассажей. Композитор показал в «Цирюльнике», что жизнь — это театр и что все мы стремимся быть его актёрами. При этом с вокальной точки зрения пария Фигаро идеальна для поддержания вокальной формы моего голоса. Левайн, например, считал, что именно

через Фигаро я пришёл к Верди: способность играть красками голоса, соединять в звучании гласные и согласные звуки. Риголетто, партия, причисляемая сегодня к амплуа драматического баритона, был написан для одного из лучших исполнителей парии Фигаро.

В. Б.: *Всегда ли любимые Вами роли признавались удачными?*

В. Ч.: Да, успех был всегда. Единожды меня в Балтиморе критик упрекнул в подражании «великим». Вероятно, он был прав. В вокальном смысле я и вырос из этого подражания. Если делать это не впрямую, например, мне, баритону, учиться у баса-Шаляпина глубине погружения в образ, единению вокала и драматического наполнения, что дурного в этом подражании.

В. Б.: *Испытываете ли Вы во время игры на сцене особенное чувство радости, и чем, по Вашему, это особое чувство вызывается?*

В. Ч.: Для вокалиста оно возможно только в хорошем физическом состоянии голоса. Тогда не зациклен на технологии. Если у балерины ножка болит и ей надо стоять на пуантах, — где тут радость искать.

В. Б.: *Как отражается на Вашем самочувствии во время спектакля костюм, грим, декорации, бутафория.*

В. Ч.: Мне очень не хватает на сцене деталей, тех тонкостей, от которых очень много зависит на театре. Реагирую на талантливое, — на сцене необходимо получить поддержку оттого, что и есть театр,- и костюм, и декорация.

ОБ АВТОРАХ

Толшин Андрей Валерьевич — артист Санкт-Петербургского академического театра комедии им. Н. П. Акимова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Ранее работал в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина, Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина (ныне Александринском), Детском музыкальном театре «Зазеркалье». Закончил аспирантуру Санкт-Петербургской Государственной Академии Театрального искусства, прошел педагогическую и режиссерскую стажировку в Драматическом Институте г. Стокгольма, Швеция. Закончил докторантуру на кафедре теоретической и прикладной культурологии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Работал в СПбГАТИ, в Академии молодых певцов Мариинского театра, Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена. Проводил мастер-классы в Швеции, Финляндии, США.

Богатырев Всеволод Юрьевич — доктор искусствоведения, профессор, декан факультета искусств Института Экономики, Культуры и Делового Администрирования, главный режиссер «Хорового театра Санкт-Петербурга»; доцент Театральной академии (СПбГАТИ). Окончил Санкт-Петербургскую Консерваторию (класс сольного пения профессора И. П. Богачёвой). Всеволод Богатырев исполнил на оперной сцене более 20 партий. Проводил мастер-классы по вокалу и преподавал в Южной Корее, Финляндии, Польше, Болгарии, Венгрии.

Певец ведёт научную и публицистическую деятельность. Его научные работы:

1. Монография «Актёр и роль в оперном театре». — СПб., 2008.

2. Коллективная монография «Музыка в театральном вузе». — СПбГАТИ, 2007.

3. Монография «Взаимодействие драмы и музыки: Вокальная эстетика оперного спектакля». — ЭКИДА, 2013.

В. Богатырёв читает курсы лекций «История музыки» и «Проблемы вокального исполнительства» культурологам и критикам музыкального театра (СПбГАТИ); курс «Проблемы музыкальной драматургии» студентам-режиссёрам (СПбГАТИ); «История вокального искусства» - студентам факультета искусств (ЭКИДА).

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ДЛЯ АКТЕРА-ПЕВЦА
(Толшин Андрей Валерьевич)

Глава I
Движение и музыка 8
Биомеханические движения.....11
Экономный импульс 14
Части движущегося тела 15
Передача и прием импульса.....16
Координация частей тела 16
Марионетка и ее части.....18
Стоп-кадр 19
Танцуем линию роли 19
Рассказать линию роли 20
Осваиваем линию роли через танец.....21
Линия дыхания.....22
Ритм 23
Сочетание темпов и движения 24
Развитие ритмических ощущений через тело
(из ритмики Э. Жака-Далькроза).....25
Деление ритмических единиц.....26
Метрические и ритмические воплощения 27
Независимость частей тела друг от друга 28
Исполнение ритма в 2–3 раза быстрее или медленнее.....29
Пластический контрапункт 29
Полиритмия 30
Пластические ударения, оттенки силы.
Пластическая и ритмическая выразительность 30
Развитие внимания, слуха и находчивости 31
Пластическое взаимодействие 31

Глава II
Музыка и жест.....34
Тренируем способность различать и формировать жест.....36
Жест бытовой и жест душевный (взаимодействие
с предметами и конкретным пространством).....39
Простые действия в окраске 41

Музыка и душевный жест 42
Увеличение силы душевного жеста 44
Экспрессивность пластики 45
Жест мыслительный (видение, раздумье, принятие решения, сочинение, сопоставление...) 46
Фраза и жест 48
Жесты контрапунктирующие 49
Выразительность рук 51
Характерные жесты 52
Работа с деталью: шляпой, веером, зонтиком, платком и т. д. 53
Работа с пространством и ракурсом 54
Художественный отбор жестов 56

Глава III
Живопись и музыка 59
Композиция картины 61
Чувство целого 64
Скульптор и глина 65
Скульптура персонажа 66
Скульптурная композиция 68
Сочинение персонажа 69

Глава IV
Интонация 71
Видение и его передача 72
Пение в сценической задаче 73
Общение через интонацию 74
Послесловие 77

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ПЯТЬ ТРЕНИНГОВ НА ПЕНИЕ ДЛЯ ПЕВЦА-АКТЁРА

(Богатырёв Всеволод Юрьевич)

Введение 80
Тренинг «Звук и движение» 85
Тренинг «Звук и эмоция» 89
«Вокализ-этюд» 94
Тренинг «Слово и музыка» 100
Тренинг для певца-актёра в опере 109

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ответы В. Чернова на анкету по психологии актёрского творчества» 149
Об авторах 156

Андрей Валерьевич ТОЛШИН,
Всеволод Юрьевич БОГАТЫРЕВ

ТРЕНИНГИ ДЛЯ АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Учебно-методическое пособие

Издание второе, исправленное

Andrey Velerievich TOLSHIN,
Vsevolod Yurievich BOGATYRYOV

TRAININGS FOR MUSICAL THEATRE ACTOR

Textbook

Second edition, revised

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

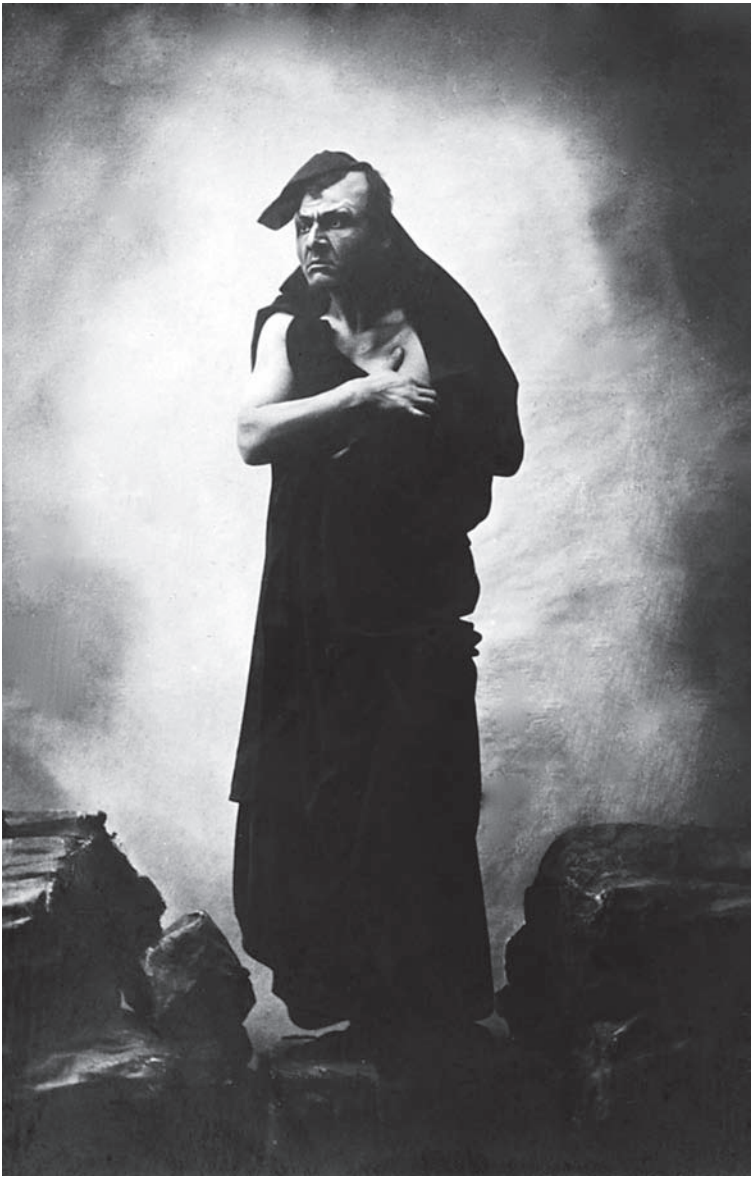
МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 01.07.14. Бумага офсетная.
Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная. Усл. п. л. 8,40. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ГУП ЧР «ИПК “Чувашия”».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23

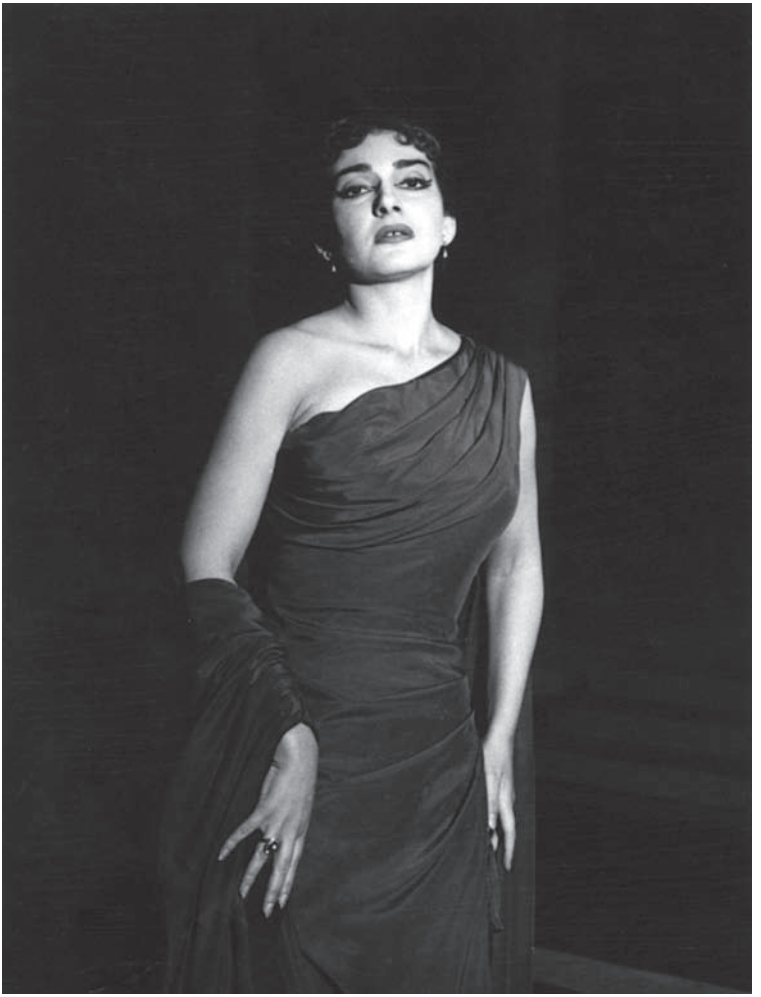
Ф. И. Шаляпин — Борис Годунов в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Постановка Р. В. Василевского. Большой театр (Москва). 1901 г.
Фотоателье «Фотография и художественная фототипия К. А. Фишера»



Ф. И. Шаляпин — Мефистофель в опере А. Бойто «Мефистофель». Ла Скала. 1900–1910 гг.
Фотоателье «Fotografia Reale Montabone», Италия

М. Каллас — Анна Болейн в опере Г. Доницетти «Анна Болейн». Постановщик Л. Висконти. Ла Скала. 1956–1957 гг.
Фотограф: E. Piccagliani

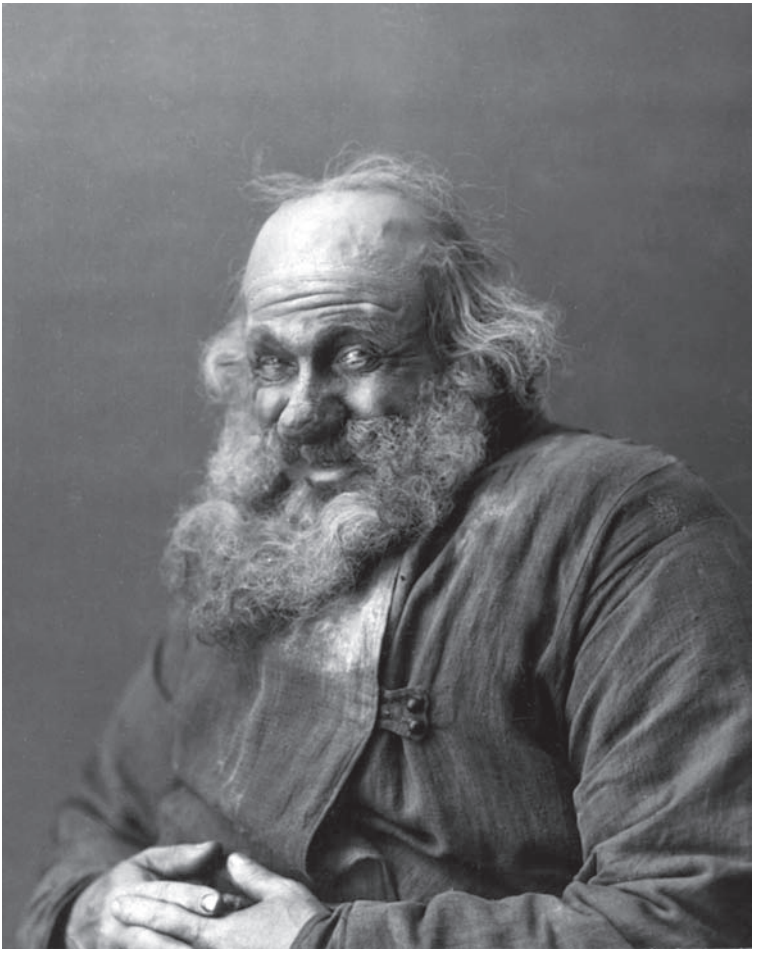
М. Каллас — Амелия в опере Дж. Верди «Бал-Маскарад». Ла Скала. 1957 г.
Фотограф E. Piccagliani



М. Каллас — Альцеста в опере К. В. Глюка «Альцеста». Ла Скала. 1950-е гг.
Фотограф E. Piccagliani

М. Каллас — Норма в опере В. Беллини «Норма». 1950-е гг.

Ф. И. Шаляпин — Владимир Галицкий в опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Постановка П. И. Мельникова. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 1909 г.
Фотоателье «Фотограф императорских театров К. А. Фишер»



Ф. И. Шаляпин — Варлаам в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1900-е гг.
Фотоателье М. Сахарова и П. Орлова, Москва

Ф. И. Шаляпин — Фарлаф в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Постановка О. О. Палечека. Мариинский театр. 1904 г.

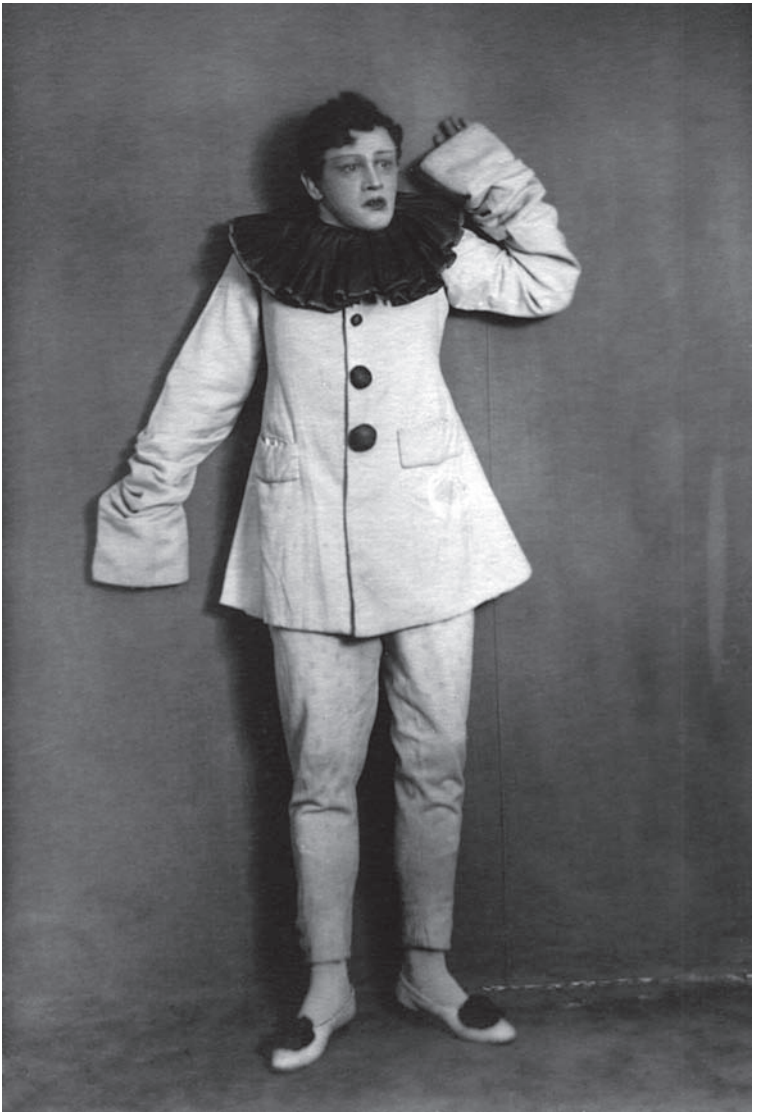
Ф. И. Шаляпин — король Филипп II
в опере Дж. Верди «Дон Карлос». Большой театр (Москва). 1917 г.
Фотоателье М. Сахарова и П. Орлова, Москва

Ф. И. Шаляпин — Иван Сусанин в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя». Постановка А. И. Барцала. Большой театр (Москва). 1901 г.
Фотоателье В. Г. Чеховского, Москва

Ф. И. Шаляпин — Нилаканта в опере Л. Делиба «Лакме». Постановка О. О. Палечека. Мариинский театр. 1906 г.

Ф. И. Шаляпин — Дон Базилио в опере Д. Россини «Севильский цирюльник». Постановка И. В. Тартакова. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 1916 г.
Фотоателье «Фотограф императорских театров Д. Быстров»

Ф. И. Шаляпин — Иван Грозный
в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка».
Постановка Р. В. Василевского. Большой театр (Москва). 1900-е гг.
Фотоателье «К. А. Фишер фотограф московских императорских университета и театров, московского публичного и румянцевского музеев, музея изящных искусств Императора Александра III»



Н. К. Печковский — Канио в опере Р. Леонкавалло «Паяцы». Постановка И. Г. Дворищина. Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ). 1930-е гг.

Ф. И. Шаляпин — Сальери, В. П. Шкафер — Моцарт
в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Частная опера С. И. Мамонтова. 1901 г.
Фотоателье В. Г. Чеховского, Москва