

# ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА-ПЕВЦА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА



**ШЕДОВА  
Елена  
Викторовна** –  
преподаватель  
Белорусского  
государственного  
университета культуры,  
кандидат  
искусствоведения

вырабляў скрыпкі, цымбалы, дудкі з шасцю адтулінамі, жалейкі, стварыў сямейства дудак (сапрана, альт, тэнар, бас). Вялікі ўклад у захаванне інструментальных традыцый Беларусі ўнёс Усевалад Жукоўскі. За сваё творчае жыццё ён зрабіў шмат інструментаў: скрыпкі, альты, ліры, цымбалы, дудкі з шасцю адтулінамі, жалейкі. У 1974 годзе ён зрабіў ліру для ансамбля “Песняры”, для ансамбля “Крупіцкія музыкі” (музычны кіраўнік У.Гром) — віёлу дэ гамба, гудок, ліру, дуду, басэтлю (царкоўны бас), цымбалы храматычныя і інш. У Жукоўскі шмат гадоў супрацоўнічаў з рознымі калектывамі рэспублікі — “Песнярамі”, “Харошкамі”, “Бяседай” і інш. Яго занятак стаў сямейным — яго сын, Аляксандр Жукоўскі, вырабляе ліры, басэтлі, дудкі, жалейкі.

У 1982 годзе пры Мінскім інстытуце культуры была створана майстэрня па вырабу беларускіх народных інструментаў, якую ўзначальвае заслужаны дзеяч мастацтваў У.Пузыня. Ён зрабіў значны ўклад у развіццё і прапаганду нацыянальнага інструментальнага фальклору, прыўнёс свае характэрныя элементы ў гучанне храматычных дудак, жалейкі, ліры, павысіў іх мастацка-выразныя і тэхнічныя магчымасці. У 1985 годзе ён першым у сучаснай музычнай культуры адрадыў дуду, сурму (трубу). Для пастаноўкі оперы “Дзікае паляванне караля Стаха” У.Солтана ім былі зроблены шэсць сурмаў. У Пузыня ўзбагаціў сучаснае выканальніцтва шматлікімі ўдарнымі інструментамі: рагуляй, драбінкай, трашчоткай, “пранікам” (клякоткі), “набілкамі” і інш. Вынікам практычнай працы па вырабу музычных інструментаў з’явілася выданне зборніка “Лірнік”, у якім майстар апісаў свае інструменты.

Традыцыі ўзаема сувязей тэатральнага і народнага музычнага мастацтва працягваюць старэйшыя тэатры Беларусі. У 1984 годзе рэжысёр В.Мазынскі набывае для Беларускага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа дуду, жалейку, дудкі сапрана, альт, бас майстра У.Пузыні. У Беларускім акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы таксама загучаў фальклорны ансамбль пад кіраўніцтвам кампазітара У.Кур’яна. У складзе ансамбля скрыпка, цымбалы, дудкі, жалейка, розныя ўдарныя, якія зрабіў У.Пузыня.

*Працяг будзе.*

<sup>1</sup> Скорабагатчанка А. *Беларускія народныя музычныя інструменты ХХ стагоддзя*. Мн., 2001. С. 101–102.

<sup>2</sup> Марціновіч А. *І гукі дзіўныя аркестра // ЛіМ, 1985, 7 чэрвеня.*

В процессе сценического воплощения произведения любого театрального и музыкально-театрального жанра актер воссоздает непосредственно на подмостках замыслы и режиссера, и дирижера: «...все в теле и душе другого. Этот другой – актер»<sup>1</sup>. Более того, «сама его [актера. – Е.Ш.] природа, его предназначение – это самый первый и самый очевидный элемент театрального зрелища»<sup>2</sup>.

*И драматический актер, и актер, работающий в музыкальном театре, создают сценические образы. Различия между ними заключаются в средствах, которыми сценический образ доводится до зрителя, в характере драматургии. Так, выразительное средство драмы – речь, оперы – пение, музыкального театра в целом – и пение, и речь. Но и там, и там актер свое поведение подчиняет внутренним и внешним особенностям изображаемого характера.*

Если актер драмы, отыскивая логику действия, добивается логики чувств, индивидуально окрашенных, выстроенных сообразно постижению им материала, то артист музыкального театра должен исходить из изложенной композитором в партитуре логики чувств, создавать соответствующую ей логику действия, поведения персонажа, которая как бы породила эти чувства. Пение и логика – единый процесс, в котором, согласно Б.Покровскому, пение – «художественный процесс существования образа в предлагаемых обстоя-

тельства», а сценическое поведение – «существование в правдоподобном жизненном потоке»<sup>3</sup>.

Мировой музыкальный театр до сих пор стоит перед проблемой синтеза вокального и актерского мастерства исполнителей, перед проблемой воспитания молодых поющих артистов. В практике музыкального театра имеются неоднократные попытки создания поющего актера нового типа. Многие режиссеры, в том числе Б.Горович (Польша), В.Фельзенштейн (Германия) и другие, создавали свои школы-студии по воспитанию актера-певца. И в Беларуси в связи с дальнейшим развитием музыкального театра также остро встала проблема воспитания молодого исполнителя, поющего актера.

Как известно, воспитанием артистов-вокалистов занимаются средние и высшие учебные заведения республики. Тем не менее в большинстве из них не уделяется серьезного внимания профессиональной актерской подготовке студентов. Разрыв же между требованиями современного музыкального театра и уровнем учебной подготовки весьма значителен. С целью преодоления такого разрыва еще в 1996 году в Белорусской академии искусств был создан экспериментальный курс актера и режиссера музыкального театра. Однако с помощью единственного выпуска этого курса оказалось невозможным удовлетворить насущные потребности музыкальной сцены.

Важнейшей проблемой современного музыкального театра является проблема профессиональных взаимоотношений актера с режиссером в процессе создания музыкального, оперного спектакля. И сегодня еще недооценивается необходимость понимания авторской идеи и ее образной и художественной сценической реализации в процессе общей работы режиссера и актера-певца. Вместе с тем, нельзя не согласиться с высказыванием В.Фельзенштейна о том, что театральный спектакль, в котором актеры превращают пение в одно из самых убедительных средств выражения и творчески воспроизводят драматургию музыкальной партитуры, «еще не вышел за рамки эк-

сперимента и должен утвердить себя как самостоятельный жанр искусства»<sup>4</sup>. Таким образом, потребности современного музыкально-театрального искусства выдвигают необходимость рассмотрения на новом уровне проблемы воспитания молодого исполнителя.

**Непременное требование к профессиональности актера – это, согласно К.Станиславскому, владение жанром произведения. Специфика современного музыкального театра определяет особенности исполнительского искусства артиста такого театра, особую эстетику его сценического существования. Во-первых, актер музыкального театра – синтетический, универсальный тип исполнителя, объединяющий в своем творчестве и «переживание» (глубокое внутреннее содержание образа), и «представление» (яркую сценическую форму выявления роли). Во-вторых, такой артист органично сочетает в своем творчестве средства выразительности различных искусств, подчиняет их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Он хорошо владеет вокальной техникой, пластикой, умело танцует, одарен драматически, обладает к тому же еще одним необходимым качеством – сценическим обаянием. В-третьих, актер убедительно «проживает» драматические эпизоды спектакля, органичен в переходах от прозы к пению, от пения к танцу.**

Современная музыкально-театральная практика требует определенной манеры актерской игры и пения, подчиненной стилю данного спектакля и выражающей этот стиль, обуславливает освоение исполнителем новых выразительных средств вокала и драматической игры. Владение искусством певца — актера — танцовщика определяет современный уровень исполнительского мастерства артиста музыкального театра.

Поэтому, на наш взгляд, для профессиональной подготовки такого артиста необходимо создать творческий учебный процесс, аналогичный тому, который существует при подготовке драматического актера.

**Начальный этап обучения молодого вокалиста-исполнителя включает в себя освоение им элементов актерского мастерства, а также музыкально-сценические упражнения и этюды, в которых делаются попытки «перевода» музыкального произведения на язык действия.** Этот этап нацелен на процесс личностного, эмоционально-образного, действительного восприятия музыкального произведения, когда методологические принципы воспитания актера-певца, предложенные еще К.Станиславским, В.Немировичем-Данченко, Ф.Шаляпиным и другими, органически вводятся в учебный процесс и становятся основой для овладения профессиональными навыками будущим артистом музыкального театра.

Учащемуся необходимо осознать, что в любом музыкально-сценическом произведении музыка является основным выразительным средством драматургии, с ее помощью можно определять конфликт, раскрывать характеры, создавать определенную атмосферу и т. д. Представляется важным в процессе обучения воспитать у будущего актера-певца умение действенно мыслить «на материале» музыкального произведения, выражать эмоциональное состояние героя языком действия.

Музыкальные упражнения и учебные этюды включаются в систематический тренинг на «очеловечение музыки» (Ф.Шаляпин) и призваны развить такие элементы творчества, как воображение, фантазия, эмоциональная память, умение создавать предлагаемые обстоятельства и действовать в них в зависимости от восприятия музыкального произведения.

Музыкально-сценический этюд – это сюжетно завершенный и драматургически организованный «кусочек жизни», в котором события, действия, цель, предлагаемые обстоятельства разработаны и осуществлены обучающимися профессии на основе эмоционально-образного, действен-

ного восприятия музыкального (вокального) или музыкально-сценического произведения. В соответствии с этим работа над музыкально-сценическими этюдами направлена на решение основной учебно-педагогической задачи – профессиональное освоение учащимися азов актерского мастерства.

Основным же средством создания «образа-роли» в музыкально-сценических произведениях всегда было и остается пение. Согласно В.Фельзенштейну, пение — не условность, а естественное выявление «исключительного душевного состояния человека, которое не может быть отражено только разговорной речью... Поэтому в каждой драматической ситуации, продиктованной музыкой, певцу необходимо найти источник исключительного состояния, «заставляющего петь»<sup>5</sup>.

В связи с этим с первых же этапов обучения профессии учащиеся должны понять, что они не только музыканты-вокалисты, но и актеры – создатели конкретного человеческого характера в предлагаемых обстоятельствах. Поэтому дальнейшая работа с артистом-певцом над созданием музыкально-сценических этюдов направлена на то, чтобы найти такую степень состояния исполнителя, которая могла бы быть адекватна звучанию музыки, пения и оправдать их существование в этюде.

Необходимо также научить будущего актера-певца понимать смысл пластической выразительности роли, который заключается в первую очередь в целесообразности действия, движения, а также привить ему необходимые навыки и умение отличать истинную пластичность от иллюстрации, псевдоизображения чувств.

**Дальнейший этап воспитания артиста-исполнителя – работа над материалом произведения, над раскрытием образно-художественной системы того или иного автора.** Наиболее целесообразным здесь представляется обращение к романсу как синтетическому музыкально-поэтическому жанру, имеющему законченную драматургию. В процессе работы над романсом учащийся сочиняет внутреннюю актерскую

партитуру, подключая собственные эмоции и индивидуальность, что в конечном счете поможет ему раскрыть драматургию романса, освободиться от подражательства, от применения штампов и готового набора чувств, механического заучивания текста. В результате такого целенаправленного обучения будущий артист осознает значение каждого слова, у него появится творческая свобода, которая в дальнейшем может стать основой для актерской импровизации и т. д.

**Следующий этап обучения – анализ музыкально-сценического произведения и интонационный анализ партии-роли, цель которого – научить будущих актеров-певцов самостоятельно анализировать свои вокальные партии исходя из общей концепции произведения.**

**Заключительный этап работы – формирование вокально-сценического образа в процессе подготовки спектакля.** Здесь решается важная педагогическая задача: практическое понимание студентами не только актерского (внутреннего и внешнего), но и вокального перевоплощения (существования драматического подтекста вокальной интонации).

Создание образа с помощью музыкальных средств – задача сложная и зачастую трудновыполнимая. Исполнитель ищет сущность образа в вокально-интонационном прочтении своей партии, подбирает верную музыкально-психологическую интонацию, «очеловеченную» и «омузыкаленную» (Ф.Шаляпин). Точная эмоционально-психологическая окраска музыкальной речи способна ярко отразить характер персонажа, выразить его душевное состояние, связанное с конкретной ситуацией, раскрыть подлинный смысл этой сценической ситуации, эмоционально воздействовать на зрителя. Одновременно интонационная выразительность способствует действенности пения, драматургической наполненности вокальных номеров. Интонация роли, каждой певческой фразы ищется артистом в соответствии с общим характером создаваемого образа, его драматургической функцией. Это индивидуальная сфера творчества певца-

актера. Владеть же «искусством интонации певец сможет лишь в том случае, когда его пение будет подчинено ясному и богатому художественному мышлению»<sup>6</sup>. Правильное представление ситуации в роли и правильное действие влекут за собой изменение в восприятии происходящего, бесконечное изменение интонаций (психологически обусловленное явление). Пение становится правдивым и драматически насыщенным, так как происходит воплощение совершенно определенных характеров в конкретных ситуациях. Так, органичное сочетание сценического пения и сценического поведения исполнителя, соединение условно-театральной образности с психологической достоверностью актерского переживания обуславливают органичность вокально-сценического образа в музыкальном спектакле.

Таким образом, создание и усовершенствование классов для обучения актеров в учебных заведениях может способствовать улучшению подготовки кадров для музыкального и оперного театров. Вместе с тем актуальными представляются реализация мысли Б.Покровского об организации комплексного воспитания дирижеров, режиссеров и актеров музыкального театра на основе студий и использование опыта работы подобных мастерских в Российской академии театрального искусства (бывший ГИТИС). Тогда, может быть, удастся воспитать профессиональных певцов-актеров, которые наряду со всеми интерпретаторскими способностями и умениями получили бы и ясное представление о своих творческих задачах.

<sup>1</sup> Вилар Ж. О театральной традиции. М., 1956. С. 56.

<sup>2</sup> Артемьева Т.В. Сценическое мастерство: Образовательный курс авторизованного изложения. М., 1994. С. 80.

<sup>3</sup> Покровский Б.А. Об оперной режиссуре. М., 1973. С. 263.

<sup>4</sup> Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М., 1984. С. 100.

<sup>5</sup> Цит. по: Ротбаум Л.Д. Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера. М., 1980. С. 168.

<sup>6</sup> Пазовский А.М. Записки дирижера. М., 1968. С. 396.