

УЧЕБНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПЕВЦА-ПРОФЕССИОНАЛА



Проблема воспитания оперного артиста осознаётся в наши дни исключительно остро и, можно сказать, не нуждается в особых доказательствах своей актуальности. Об этом ярко и темпераментно говорил несколько лет назад Ю. Х. Темирянов в интервью, публикация которого увидела свет под красноречивым заголовком: «Культура во всём мире в катастрофическом состоянии» [5]. К неутешительному выводу о том, что подготовка будущих оперных исполнителей в музыкальных вузах страны не осуществляется на должном уровне, приходят сегодня многие авторитетные деятели театра и вокальные педагоги. Так, в исследовании Н. И. Кузнецова «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актёрской школы Ф. И. Шаляпина» (см.: [3]) фигурирует весьма характерный пример. В 2004 году прославленный режиссёр Р. Р. Стуруа, осуществив на сцене Большого театра постановку оперы «Мазепа» П. И. Чайковского, воочию убедился: нынешние выпускники консерваторий, в том числе столичных, сплошь и рядом оказываются не готовыми к практической театральной работе.

На этом фоне выглядит весьма значительным вклад автора упомянутой диссертации Н. И. Кузнецова в разработку соответствующей проблематики. Занимаясь непосредственным воспитанием будущих театральных кадров в Оперной студии Московской консерватории, он проповедует взгляды, представляющиеся сегодня наиболее плодотворными и прогрессивными. К примеру, в фундаментальном труде «Мысль и слово в творчестве оперного актёра» Н. И. Кузнецов доказывает необходимость формирования творческой самостоятельности и активности у каждого вокалиста, избравшего эту сложную профессию (см.: [2]). Исследователь убеждён в том, что оперный актёр должен выступать по отношению к композитору и постановщику спектакля в роли полноправного *со-творца*, способного «достраивать» и даже «дописывать» собственную роль, гибко подчиняя её целостной концепции спектакля. Весьма продуктивной можно считать предложенную

Н. И. Кузнецовым типологию оперных артистов, которых он разделяет на две категории: к первой относятся *механические исполнители*, готовые бездумно подчиняться режиссёрской воле, ко второй – *творческие интерпретаторы*, проявляющие себя как самостоятельные личности и создающие спектакль в согласованном художественном ансамбле.

Актёрская и режиссёрская деятельность автора данной статьи на протяжении трёх десятилетий предполагала профессиональное общение с оперными исполнителями обоих типов. Еще в далёком 1986 году, приступив к оперным постановкам на сцене Государственного театра оперы и балета Белорусской ССР, пишущий эти строки задумался о методах обучения, применяемых по отношению к будущим певцам-актёрам в высшей школе. Впоследствии же непосредственное соприкосновение с вузовским учебным процессом (в особенности – педагогическая и режиссёрская работа в стенах Ростовской консерватории) явилось стимулом к поиску дидактических установок и принципов, которые будут рассмотрены и обоснованы ниже.

Прежде всего, уместен вопрос: кого выпускает из своих стен современная консерватория? Опираясь на важнейшие постулаты театрально-сценической эстетики Ф. И. Шаляпина, следует признать наиболее правильным определение «оперный артист», решительно отвергнув другое, также распространённое, но отличающееся узостью подхода, – «оперный певец».

По нашему мнению, аксиоматичной представляется мысль о том, что выпускник вокального факультета музыкального вуза должен приходить в театр, обладая важнейшими навыками оперно-сценического искусства. Однако где молодой певец наиболее успешно адаптируется к сцене, как не... в условиях самой сцены? Следовательно, с момента поступления в вуз и, далее, на протяжении профессиональной карьеры поющий артист не существует без сценической среды и стремится овладеть ею в совершенстве, а это осуществимо благодаря участию в полноценных оперных спектаклях. Действующий ныне учебный план предоставляет моло-

дым певцам такую возможность, которой нужно лишь надлежащим образом распорядиться.

Напомним, что в соответствии с учебным планом направления подготовки 070201 «Музыкально-театральное искусство» (профильная направленность – «Искусство оперного пения») сценическая квалификация выпускника обеспечивается значительным количеством дисциплин и протяжённым периодом их освоения. Достаточно привести рекомендуемые временные нормативы для изучения основных предметов: «Актёрское мастерство» – 576 часов (246 аудиторных), «Прохождение партий» – 252 часа (67 аудиторных), «Актёрская пластика» – 648 часов (314 аудиторных). Помимо этого, профессиональный цикл включает крайне важный курс «Сценическая речь» объёмом 144 часа (106 аудиторных). Из дисциплин вариативной части общепрофессионального цикла надлежит выделить курс «Современное сольфеджио»: сравнительно краткий по нормативной продолжительности, он в немалой степени содействует освоению исполнительской «сверхтехники» [7, с. 350], которая, по мнению А. С. Яковлевой, необходима будущим театральным солистам для свободной адаптации в современных композиторских стилях. Среди обязательных дисциплин нельзя оставить без внимания «Анализ поэтического текста» протяжённостью 72 часа (36 аудиторных): этот курс ориентирует будущих оперных исполнителей на постижение образа слова, благодаря которому, как утверждал Ф. И. Шаляпин, перед певцом открывается путь к подлинному искусству. Указанная дисциплина способствует преодолению нередко встречающегося бездумного отношения к конструкции слова и его смыслу, о котором с горькой иронией пишет Н. И. Кузнецов. Он словно бы в шутку предлагает использовать бегущую строку перевода в сопровождении оперных спектаклей... на русском языке, – тем самым аудитория, наконец, уяснит, что именно хотела выразить певица, «прожорливо» глотающая окончания слов и фраз (см.: [2, с. 9]):

Никто меня не понима...

Рассудок мой изнемога...

Из представленного краткого обзора учебного плана следует закономерный вывод: подготовка будущего оперного артиста должна иметь *системный* характер, поскольку речь идёт о формировании *синтетического* певца-актера. Но воспитательный процесс призван обладать и другими свойствами – *регулярностью, последовательностью, целенаправленностью*. С названными определениями соотносится главная цель обучения: настойчиво и неуклонно, изо дня

в день, приближать студентов к постижению музыкально-театральной специфики, погружая их в *живую* атмосферу сценического действия. Только непосредственное участие студентов в полноценном оперном учебном спектакле может обеспечить достижение указанной цели, а сам такой спектакль выступает в роли наиболее эффективного – *оптимального и универсального* – дидактического инструмента. В этом утверждении, обозначающем практическое содержание театрально-воспитательной работы, и заключена центральная идея настоящей статьи.

Именуя оперную постановку, осуществляемую силами студентов, «учебной», мы не стремимся подчеркнуть скромность её профессиональных притязаний. Вспомним о том, что П. И. Чайковский, отвергавший «омерзительную, пошлую рутину» казённых театров, предпочитавший уклоняться от постановки вновь создаваемых им оперных сочинений при отсутствии перспектив адекватного исполнительского воплощения, доверил премьеру дорогих сердцу *лирических сцен* – «Евгения Онегина» – не прославленным и многоопытным оперным артистам, а скромным консерваторцам, как их тогда называли, и не раскаялся в этом. К слову сказать, и «допремьерное» исполнение оперы, состоявшееся в доме известной просветительницы Ю. Ф. Абазы, не могло грешить любительством уже хотя бы потому, что художественные вкусы хозяйки этого популярного в Петербурге музыкального салона, где оказывалось покровительство талантам, отличались строгой взыскательностью.

Итак, в консерваторской практике спектакль называется учебным, поскольку в нём участвуют те, кому только предстоит научиться совмещать пение с жестами, мимикой и движением, впервые на практике осваивать важнейшие понятия «сценическое пространство» и «ритм спектакля». Ещё в качестве робких учеников адаптируются они к театральному костюму, приобщаются к искусству грима, разучивают мизансцены, постигают азы творческого взаимодействия с партнёрами, режиссёром, дирижёром, хором, оркестром. Учебным спектакль считается и потому, что его постановщики – это в первую очередь учителя, готовые не только строго требовать, но и терпеливо помогать, объяснять, подсказывать.

Подобного рода целостная постановка, отнюдь не исключая распространённой в учебном процессе работы над оперными отрывками – эскизами к будущему большому полотну, может способствовать охвату, по меньшей мере, трёх проблемных направлений современного вокального образования, а именно:

- формирования профессионального сознания оперного артиста;
- освоения навыков музыкально-сценического искусства;
- достижения внутренней раскрепощённости и реализации творческого потенциала.

Опытный педагог, приобщая студента к сцене, должен, прежде всего, помочь последнему преодолеть в себе самом принцип *солирования* – ведь полной независимостью от указанного принципа и характеризуется сознание профессионала, который работает на партнера, постоянно ощущает его присутствие. С преодолением этого принципа связан отказ и от другого театрального предрассудка – пренебрежительного отношения к партиям «второго плана». Как утверждает Л. Я. Вайнштейн – автор интересного исследования под названием «Музыкальный театр Чайковского, исполнители и первые постановки опер композитора в России», – большая художественная значимость «маленьких ролей» является весьма существенной особенностью русских классических опер [1, с. 17].

На основе упомянутых гибких представлений о спектакле можно успешно развивать навыки сценического поведения, призывая начинающего артиста к сотворчеству с постановщиками, к проявлению фантазии и импровизации. Педагогу, работающему над спектаклем, нельзя экономить время и силы, необходимые для совместной работы со студентом: изначально следует вместе с подопечным продумывать *драматургию трудных эпизодов молчания*. Будущий артист должен научиться воссоздавать разнообразную палитру мыслей и чувств, предшествующих *звучанию*, разгадывать содержание – конечно же, подсказанное музыкой! – мысленных реплик своего персонажа.

К примеру, исполнительнице оперной партии надлежит психологически убедительно представить, о чём размышляет Татьяна в третьей картине «Евгения Онегина», почему героиню внезапно охватывает буря смятенных чувств – перед тем, как, бессильно опустившись на садовую скамью в сцене объяснения с предметом своих грёз, Татьяна отзовётся на увещевания Онегина тихим печальным стоном: «О боже, как обидно и как больно!». Эта короткая, но очень значимая реплика естественно вытекает из всех предыдущих переживаний героини. Другим примером может служить сцена Иоланты (из одноимённой оперы Чайковского), беседующей с кормилицей. Почему-то упомянутый эпизод спектакля нередко называют *ариозо* Иоланты. Но ведь это *сцена!* Марта, внимательно выслушавшая взволнованное признание своей воспитанницы, не должна механически вытирать

«дежурные» слёзы. Артистке, занятой в небольшой, но психологически ёмкой партии кормилицы, предстоит пережить и выразить сложное состояние отзывчивой души: сколько в ней нежности, тревоги, надежды, смятения, отчаяния, сочувствия, преданности, самоотречения – любви! Нельзя также допустить, чтобы певица-актриса, выступающая в роли Дуняши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, представляла её беззаботной хохотушкой, с застывшей умильной «миной» внимающей лирическому повествованию Марфы в знаменитой арии «В Новгороде мы рядом с Ваней жили...». Действительно, какие мысли и чувства всколыхнулись в этой девушке: радость за подругу, печаль о своей доле, отголосок ласкового воспоминания о друге детства? А возможно, и лёгкая ревность... Изучение всех отмеченных выше психологических тонкостей и деталей, поиск соответствующих им выразительных средств являются важнейшей частью работы над ролью!

Воспитывая молодых артистов, следует опираться на мудрые советы прославленного певца, а впоследствии – наставника театральной молодёжи, одного из основателей Оперной студии Ленинградской консерватории И. В. Ершова. Он призывал подопечных отречься от «культы собственных связок» (новичкам это порой даётся трудно из-за нерешённых вокальных проблем), вступать во «внутренний диалог» с композитором, вслушиваться в партитуру оперы. «Велика сила власти голоса над начинающим певцом, – говорил Ершов, – соблазны поклонений и бурных аплодисментов, стремление к известности, к славе – этой трагической ноше мира нашего» (цит. по: [4, 159]). Ориентиром же высокохудожественного исполнения является нечто иное: «Эту синкопу вы должны понимать и ощущать как внутреннее человеческое переживание, а не как музыкальный знак. <...> Эта пауза молчания изумительна. Она действенна» (цит. по: [4, с. 162]). Многие афоризмы создателя бессмертных образов Зигфрида, Лоэнгина и Гришки Кутерьмы можно было бы высечь на скрижалях русского оперного театра, но всё же особенно ценными представляются творческие заповеди молодым артистам: «Надо уметь самому предвидеть, что диктует музыка, что было в мыслях композитора до рождения музыки» (цит. по: [4, 175]). Или: «Есть тончайшие человеческие интонации, которые композитор не может записать. Актёр создаёт их сам по характеру роли, по чувству своему и переживанию данного мгновения» (цит. по: [4, 181]). Приведённый совет, адресуемый студентам-вокалистам, в наши дни сохраняет актуальность для каждого интерпретатора оперных партий: речь идёт

о создании индивидуального исполнительского текста. В овладении указанным мастерством заключается одна из функций учебного спектакля. Но не только в этом.

Размышляя о современных проблемах воспитания оперного артиста, В. В. Стародубцев подчёркивает неоспоримую роль учебного спектакля в постижении внутренней сущности дарования студента и в его самопознании (см.: [5]). Автор прав, отмечая, что в процессе свободной игры начинающий артист избавляется от внутреннего напряжения и зажимов. В конечном счёте, работая (это слово – самое точное!) в учебном спектакле, будущие звёзды оперной сцены постигают важнейшие принципы своей профессии. Вслед за М. О. Янковским, осмыслившим оперные достижения Ф. И. Шаляпина, указанные принципы сформулировал и систематически изложил Н. И. Кузнецов. Представим их в определённом порядке:

- быть «...не просто исполнителем роли, но автором сценического образа»;
- «до начала разучивания вокальной партии в образном и сценическом плане сочинять роль», фактически выступая сотворцом композитора и

либреттиста и не прекращая указанной работы на всех позднейших этапах овладения ролью;

- «учить не только партию своего героя, но и партии всех других персонажей (а также хора)»;
- быть «творческим партнёром» дирижёра, не демонстрируя перед публикой визуальной связи с ним;
- самостоятельно осуществлять продуманную режиссуру исполняемой роли;
- стремиться к целенаправленному самообразованию и самосовершенствованию на протяжении всей профессиональной жизни;
- непрерывно контролировать процесс внешнего отражения внутренних переживаний [3, с. 24].

Предпосылкой успешного решения всех поставленных задач в ходе формирования будущего оперного певца является не только талант, в «спасительную силу» которого, как известно, не верил Шаляпин, но, в первую очередь, самоотверженный каждодневный труд, не знающий отпусков и праздников. Конечно, на пути к ярким, запоминающимся постановкам возникает ещё немало преград и сложностей, связанных с выбором репертуара, а также с материальным и техническим оснащением спектакля, но это – тема отдельной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайнштейн Л.* Музыкальный театр Чайковского. Исполнители и первые постановки опер композитора в России: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2003. 26 с.
2. *Кузнецов Н.* Мысль и слово в творчестве оперного актёра. М.: Музыка, 2004. 192 с.
3. *Кузнецов Н.* Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актёрской школы Ф. И. Шаляпина: автореф. дис. ... докт. иск. М., 2005. 44 с.
4. *Неуймина Е.* В оперном классе // И. В. Ершов: Статьи, воспоминания, письма. Л.–М.: Искусство, 1966. С. 159–186.
5. *Стародубцев В.* Воспитание артиста и режиссёра оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 1. С. 73–90.
6. *Темирканов Ю.* «Культура во всём мире в катастрофическом состоянии...» (беседа с Е. Кривицкой) // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 112–113.
7. *Яковлева А.* Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: материалы науч.-практ. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 348–354.

REFERENCES

1. *Vaynshteyn L.* Muzykal'nyj teatr P. I. Chaykovskogo. Ispolniteli i pervye postanovki oper kompozitora v Rossii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical Theatre by P. Tchaikovsky. The Performers and the First Stage Directions of His Operas in the Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 26 p.
2. *Kuznetsov N.* Mysl' i slovo v tvorchestve opernogo aktyora [An Idea and a Word in the Creative Activities of the Opera Actor]. Moscow: Muzyka Press, 2004. 192 p.
3. *Kuznetsov N.* Stsenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste aktyorskoy shkoly F. I. Shalyapina: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Scenic Mastery of an Opera Artiste in Context of the Actor Training by F. Chaliapin: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 44 p.
4. *Neuymina E.* V opernom klasse [In the Opera Class]. Ivan Yershov: Stat'i, vospominaniya, pis'ma [Ivan Ershov: Articles, Memoires, Letters]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Press, 1966. P. 159–186.

5. *Starodubtsev V.* Vospitanie artista i rezhissyora opery [Training of an Opera Artiste and Director]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinematography. Music]. 2010. No. 1. P. 73–90.
6. *Temirkanov Yu.* «Kul'tura vo vsyom mire v katastroficheskom sostoyanii...» (beseda s E. Krivitskoy) [«The Culture All Over the World is in Disastrous Condition...»] (Interview with E. Krivitskaya). Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2009. No. 1. P. 112–113.
7. *Yakovleva A.* Sovremennaya vokal'naya muzyka i problemy ispolnitel'skogo masterstva [A Modern Vocal Music and Problems of Performing Mastery]. Zvuchaschaya zhizn' muzykal'noy klassiki XX veka [A Sounding Life of the Musical Classics of the XXth Century]: papers of research-practical conference. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2006. P. 348–354.

УЧЕБНЫЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПЕВЦА-ПРОФЕССИОНАЛА

Статья посвящена проблемам воспитания оперного артиста в музыкальном вузе. Автор отмечает недостаточное погружение студентов в живую атмосферу представления, что связано с дефицитом полноценных оперных учебных спектаклей. В центре внимания исследователя – учебная оперная постановка, призванная помочь студенту преодолеть в самом себе инерцию солирования и отказаться от пренебрежительного отношения к партиям «второго плана». Говоря о навыках сценического поведения, автор констатирует необходимость сотворчества начинающего артиста и постановщика, проявления фантазии

и импровизации. Особое внимание уделяется драматургии «эпизодов молчания», которые запечатлевают обширный диапазон мыслей и чувств, нередко переключаясь в этом плане с вокальными сценами. Исследователь, анализируя оперные достижения прославленных вокалистов, вслед за Н. И. Кузнецовым формулирует и систематизирует важнейшие принципы профессии оперного артиста.

Ключевые слова: оперный спектакль, музыкально-сценическая подготовка, оперный певец-актёр, оперная драматургия, сценическое поведение.

A TRAINING OPERA PERFORMANCE AND ITS ROLE IN FORMATION OF THE PROFESSIONAL SINGER

The article is devoted to the problems of education of opera singer in high music school. The author notes the inadequate immersion of students in the live atmosphere of the performance that is bound up with deficiency of full-fledged opera training productions. Such production aimed to help student to overcome his personal inertia of soloing and renounce the slighting treatment of second plan opera parts in the focus of the researcher's attention. Talking about the skills of stage behavior, the author establishes the necessity to co-creation of a novice artist and director,

the manifestation of fantasy and improvisation. The particular attention is paid to dramaturgy of «silent episodes» which engrave on the extensive scope of thoughts or feelings and quite often have in common with vocal scenes in this aspect. Analyzing the achievements of famous opera singers, the researcher, after N. Kuznetsov, formulates and systematizes the most important principles of the opera artist profession.

Key words: opera performance, music-stage education, opera singer-actor, opera dramaturgy, stage behaviour.

Экнадиосов Владимир Сергеевич
профессор, заведующий кафедрой сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Eknadosov Vladimir S.
Professor, the Head of the Department of Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru