



Искусствоведение

УДК 792.54 (075.8)

О.А. Палий

Палий Олег Анатольевич, аспирант 2 курса специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство», Краснодарский государственный институт культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: motoug777@gmail.com

Научный руководитель: **Предоляк Анна Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Краснодарский государственный институт культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: aapkras@mail.ru

СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА ПЕВЦА-АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В статье рассматривается процесс становления певца-актера, его задачи и функции. Освещается проблема синтеза искусств в музыкальном театре. Осуществляется анализ сценических методик и техник работы в музыкальном театре певцом.

Ключевые слова: синтез, музыкальный театр, певец, актер, вокально-сценический образ.

О.А. Paliy

Paliy Oleg Anatolievich, post-graduate student of the 2nd year of specialty 17.00.02 "Musical art", Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: motoug777@gmail.com

Research supervisor: **Predolyak Anna Anatolyevna**, Candidate of Arts, Associate

Professor, Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: aapkras@mail.ru

SINGLE PLASTIC SINGER-ACTOR MUSICAL THEATER: PROBLEM STATEMENT

The article deals with the process of becoming an actor-singer, his tasks and functions. The problem of the synthesis of arts in the musical theater is covered. The analysis of scenic techniques and techniques of work in a musical theater by a singer is carried out.

Key words: synthesis, musical theater, singer, actor, vocal-scenic image.

Мировой музыкальный театр начала третьего тысячелетия характеризуется проявлениями ряда тенденций, среди которых ведущее место занимают: художественная реконструкция старинных опер, традиционное решение опер разных исторических эпох и национальных школ, попытки обновления старинных и классических опер путем использования новейших арт-технологий, переноса времени и места действия в реалии, создание новых полижанровых произведений-мюзиклов, рок-опер. Современные поиски и эксперименты в музыкальном театре на фоне активного синтеза искусств влекут за собой повышение требований к созданию вокально-сценического образа в музыкальном спектакле, и возрастание роли пластично-хореографической подготовки певца. Анализ трудов музыковедов, театроведов, искусствоведов в данной проблематике свидетельствует о некотором вакууме комплексного исследования системы подготовки певца-актера. Определение содержания и характера подготовки певца-актера в контексте формирования профессионального музыкального образования обуславливает основную цель данного раздела работы.

Основы современной сценической выразительности актера были заложены Ф. Дельсартом и Е. Жак-Далькрозом. Изучая «телесные движения», пластическую выразительность человека в повседневной жизни и экстремальных ситуациях, Ф. Дельсарт систематизировал мимику и жесты по их смысловым значениям и эмоциональной окраской. И хотя его система не сохранилась в письменном виде, она была восстановлена по записям его учениками (в России – С. Волконским [1]) и получила широкое распространение в театральной практике первой половины XX века, в подготовке учителей движения и танца.

Е. Жак-Далькроз [2], напротив, считал, что движение становится искусством благодаря ритму, поэтому уделял большое внимание пластическому воплощению музыки, пластической и ритмической выразительности актера. Он считал, что для полного и быстрого овладения ритмикой, эмоциональным характером и образным содержанием музыкального произведения тот должен быть «телесно пережит» и преобразован в движении. Его теории получили сценическое воплощение в ритмо-пластических интерпретациях различных музыкальных сочинений первой половины XX века. Идеи Ф. Дельсарте и Е. Жака-Далькроза нашли свое творческое развитие в воспитании актера музыкального театра в контексте режиссерской деятельности К. Станиславского, Вс. Мейерхольда.

Определяя ведущую роль певца-актера в музыкальном спектакле, К. Станиславский считал, что петь в опере – это прежде всего действовать. Разработанную им для драматического театра методологию актерского творчества («система Станиславского») [5], он экстраполировал на музыкальный театр. Оперные представления К. Станиславского представили разнообразные жанры музыкального театра: сказочный («Снегурочка» Н. Римского-Корсакова), романтический («Риголетто» Дж. Верди), комедийный («Тайный брак» Д. Чимарозы), народную драму («Борис Годунов» М. Мусоргского), лирико-бытовой («Евгений Онегин» П. Чайковского). Условные формы оперного спектакля он наполнял психологическим

содержанием, живыми чувствами и поведением. На занятиях в Оперной студии, на репетициях в театре К. Станиславский добивался от исполнителей одновременного ощущения в себе певца и актера, опираясь на подготовку телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни.

Один из реформаторов театра Вс. Мейерхольд стал творцом биомеханики, которую считал действенным средством выразительности новой театральной эстетики первой трети XX века [3]. По ее законам, путь к образу, чувству надо начинать не с переживания, не «изнутри», а извне – с движения актера, чье хорошо натренированное тело Вс. Мейерхольд сравнивал с идеальным механизмом, идеальным музыкальным инструментом. Новаторством его системы стало воспитание нового актера – коллективистского типа, акцент на группе, а не на личности, что потребовало в спектакле одновременного тесного сотрудничества и взаимодействия всех исполнителей. Основные принципы системы Вс. Мейерхольда были сформированы им еще в 1911 году при постановке оперы «Орфей и Эвридика» Глюка. Мизансценично разработкой второго акта – «У ворот Аида» – предусматривала одновременное выполнение разных ролевых задач почти двумястами хористами, певцами-солистами, танцорами кордебалета, которые, синтезируя вокально-пантомимно-хореографические средства выразительности, воссоздавали картину Элизиума.

Творческие находки режиссеров-новаторов первой половины XX века в контексте универсальной подготовки оперного певца-актера нашли свое дальнейшее развитие в теоретическом и практическом наследии их последователей. В. Ванслов как главная задача певца-актера в оперном театре определил создание вокально-сценического образа, который верно раскрывает музыкально-драматический образ оперного произведения и выражает мысль и творческие убеждения исполнителя». Обращая внимание на повышение роли пластично-хореографической составляющей в решении вокально-сценического образа в опере, он на конкретных примерах

рассмотрел участие певцов-актеров в танцевально-пластических сценах (ларинский, греминский баллы в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского, бал у екатерининского вельможи в «Войне и мире» С.С. Прокофьева, песни-танцы Кармен в одноименной опере Ж. Бизе и др.). Опираясь на разнообразные аналитические материалы, Ванслов определил основные недостатки в пластично-хореографической подготовке певца-актера и обозначил пути их преодоления.

Собственное видение решения проблемы формирования вокально-сценического образа в опере, которая неразрывно связана с проблемой вокально-актерского мастерства исполнителя, предложила Л. Ротбаум музыкальный педагог, хормейстер, танцовщица, хореограф, режиссер оперного театра Л. Ротбаум рассмотрела специфику творческой деятельности оперного певца в контексте органической взаимосвязи, взаимодействия и взаимопроникновения различных видов искусств, удачно совместив достижения польской и русской оперных школ. Ее анализ оперных постановок «Трубадура», «Макбета» Дж. Верди, «Кавалера роз» Р. Штрауса, «Князя Игоря» А.П. Бородина, «Пиковой дамы» П.И. Чайковского и др. говорит о дифференцированный подход в применении синтетических вокально-пластически-хореографических средств и приемов в создании сценического образа в соответствии с жанрово-стилевыми признаками произведения, индивидуальных психолого-анатомических особенностей исполнителей.

Определяя певца-актера центром оперного спектакля, Б. Покровский считал, что тот должен пластично, всем телом чувствовать музыку, поскольку жест, движение, любое движение оперного актера является «отзвуком» музыкальной интонации» [4, с. 53]. Он неоднократно отмечал невозможность создания вокального образа вне сценическим действием, вне сценической форме, которую придает ей режиссер. Определяя необходимость пластичности и танцевальности в сценическом поведении актера, Б. Покровский имел в виду не только участие певцов в танцевальных

сценах согласно сюжету оперы (Онегин и Ольга на балу в имении Лариных, Волконский и Наташа на великосветском балу, Дон Жуан и Церлина на балу во дворце Дон Жуана и др.).

По его мнению, жест, движение, любое движение должны быть драматургическим, то есть находиться в пластическом соотношении с музыкой, что звучит, подчеркивая характер данного персонажа». Анализируя на примере оперы Ш. Гуно «Фауст» различия пластики Мефистофеля, Фауста и Маргариты в сцене народного праздника, он резко отличает ее от пластики веселой толпы, хотя музыка вальса объединяет всех. Главным условием создания оперного синтеза в комплексе: музыка – вокал – движение – действие Б. Покровский считал систематические тренировки оперного актера со сценического движения, пластики, танца для его органического существования в музыке, для воплощения образа.

Углублению психологических аспектов артистической деятельности, опирающихся на новейшие разработки в данной сфере и собственный театральный опыт, посвящены труды Г. Вильсона, К. Маклафлина, И. Чаббак.

Рассматривая проблему обучения актера и подготовки его к роли, Г. Вильсон анализирует особенности художественной (по К. Станиславскому) и технической (по Ф. Дельсартом) систем актерской игры, определяет их основные отличия, раскрывает специфические методы и приемы создания вокально-сценического образа в контексте возросших возможностей музыкального театра современности. Особое внимание им уделяется специфике использования поз и жестов в опере, «языку тела» в танцевальных сценах, их психолого-эмоциональном трактовке в контексте создания мужского и женского образов.

«Язык жестов» Г. Вильсона и К. Маклафлина углубляет психологические аспекты восприятия пластических средств выразительности актера, помогает пониманию намерений, чувств, мыслей персонажей произведения, логическому обоснованию их поступков. Синтезируя с пением

и танцем, пластические средства выразительности способствуют углублению вокально-сценического образа в опере, динамике развития событий.

Техника И. Чаббак раскрывает технологию актерской игры с точки зрения оказания эмоциональной достоверности характеристическим чертам персонажа, естественному изображению их чувств, поступков, действий. Ее советы актерам, как ввести себя в соответствующее эмоциональное состояние для отображения определенных событий, могут быть использованы и в музыкальном театре для создания многогранного вокально-сценического образа.

Рассматривая основы сценического движения в тесной связи со сценическим действием, мастерством актера, И. Кох опирался на учение К. Станиславского, труды современных психологов и физиологов. Большое практическое значение для различных сфер театральной деятельности имеют его разработки из особенностей этикета и правил стилевого поведения в быту в странах Западной Европы и в России в XVI–XIX веках.

Анализируя основные законы создания художественного образа с помощью средств выразительного движения, И. Рутберг определил специфические приемы пантомимы согласно определенных эмоциональных состояний персонажа, логики его поступков, обоснование развития событий.

Рассмотренные работы о синтезе искусств в театральном пространстве с трудами по психологии артистической деятельности, играют значительную роль в процессе подготовки певца-актера к решению профессиональных задач в музыкальном театре.

На основании анализа различных аспектов артистической деятельности в музыкальном произведении можно сделать вывод, что одним из важных средств пластично-хореографической выразительности в опере есть танец, в котором создание художественного образа осуществляется с помощью различных движений и положений человеческого тела. В отличие от балета, танец в опере подчиняется музыкальной драматургии произведения, обусловленной созданием вокально-сценического образа. При его

интерпретации применяются пластично-пантомимные средства выразительности, которые создают единое сценическое действие органично сочетается с музыкой и пением.

К ним относятся: ритмизированная и танцевальная пантомима, сценическая пластика, сценическое движение, этикетные положения, стилевое поведение, которые в сочетании с танцем и актерским мастерством не только создают атмосферу мероприятия предоставляют характеристику времени и места действия, но и определяют индивидуальные черты персонажа, определяют его поступки. Овладение пластично-хореографической культурой необходимо певцу-актеру для создания художественного образа в старинных, классических и современных операх.

Список используемой литературы:

1. Волконский С. М. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) [2-е изд.] / С.М. Волконский. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 249 с.: ил.
2. Громов Ю.И. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. – 256 с.
3. Немеровский А.Б. Пластическая выразительность актера / А. Б. Немеровский. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. – 256 с.
4. Ротбаум Л.Д. Проблемы вокально-актерского мастерства / Л. Д. Ротбаум // Опера и ее сценические воплощение. Записки режиссера. – М.: Сов.композитор, 1989. – 262 с.
5. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский // О технике актера. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 490 с.