

Акинина Лидия Николаевна

профессор

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная

консерватория им. М.И. Глинки»

г. Нижний Новгород, Нижегородская область

DOI 10.31483/r-107767

ЗНАЧЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОПЕРНОГО ПЕВЦА И ПРОБЛЕМЫ ЕЁ ПРЕПОДАВАНИЯ

Аннотация: в статье на примере Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки кратко обрисованы основные проблемы преподавания предметов «Танец» и «Сценическое движение» в контексте с основной профессиональной деятельностью вокалиста оперно-музыкального театра. Выявлены предпосылки для проявления творческих способностей молодого певца в области пластики. Рассматривается структура воспитания личностных качеств молодого певца для овладения и понимания роли пластической выразительности в его будущей карьере.

Ключевые слова: вокалист, певец, пластический язык тела, пластическая выразительность, пластическое воспитание.

В сентябре 2012 года был проведён конкурс оперных певцов под патронажем Елены Образцовой. Уже тогда великая певица рассказала, что трудно не только победить на конкурсе, но сложно, даже, попасть на него в качестве участника – так тяжела программа и, что, нужна соответствующая подготовка претендента. На сцену выходили молодые певцы от 17 до 25 лет, уже увенчанные всевозможными званиями лауреатов и демонстрирующие высокую исполнительскую технику. Но более всего поразило абсолютное понимание, проживание и переживание исполняемого репертуара. На этом конкурсе не было традиционного статичного положения певца со сложенными руками, не было концертного исполнения арий, даже арий не было – были монологи с актёрской органикой глаз, рук, тела. На сцену выходили не соискатели премий, а артисты,

полностью жившие судьбой своих героев. Но не будем говорить о престижных конкурсах и столичных театрах, где большие возможности в выборе кадров, куда приглашаются дирижёры и режиссёры высшего уровня, где совершенно другие условия работы, другая дисциплина. Там актёр, если он желает остаться в труппе с мировым именем, должен неукоснительно выполнять все требования руководства по сохранению своей формы и дальнейшему развитию своей творческой личности. Наш бывший студент, ныне солист одного из прославленных театров, после первого сезона работы в нём рассказал, что на репетиции, где он, должен был, выйти в партии Малюты Скуратова, – молодой певец, тотчас же, был остановлен режиссером, который сказал, что никому не интересно, как ходит артист такой-то, – людям интересно знать, как вёл себя Скуратов! И, если, он на следующую репетицию придёт не готовым вокально и пластически, то может проститься с театром. Вспомнив уроки пластики в консерватории, бывший выпускник, поблагодарил своих учителей и заверил, что, теперь, он готов к каждой репетиции. Станиславский говорил: «Создание певца и актёра на органических законах природы, правды, художественной красоты – делают тот театр, который нужен народу и русскому искусству» [6, с. 16]. Часто, молодые вокалисты не понимают, что такое работа актёра над ролью. Другой студент, на вопрос, как он работает над образом Онегина, стал рассказывать, какие у него трудности с нотой «фа». Образ для него заключался только в гриме и в костюме. О работе над пластической характеристикой он не задумывался. «Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая. Он чувствует себя избранником, единственным, необходимым, и это вызывает в нём преувеличенное представление о своей художественной ценности» [7, с. 391]

1. Первая проблема в преподавании движенческих предметов, заключается в недостаточном понимании студентами вокальных кафедр, значения культуры тела в профессии оперного певца. Среднестатистический выпускник консерватории, сдавая оперные классы при наличии идеальной зрительской аудитории, (педагоги, сокурсники, родственники), начинает ожидать подобную атмосферу и в зале оперного театра. По его мнению, оперная публика, – воспринимает

только вокал, музыку и сценографию. Но, современный зритель на театральном представлении, вправе требовать понятный сюжет и оправданных действий персонажей в этом сюжете. Чтобы полюбить оперу неискущённому зрителю, нужно неоднократно её посетить. А, чтобы, несколько раз прийти на не простой жанр – необходимо увлечь, удержать внимание зрителя – неофита действием и событиями. «Кто я? Что я делаю? Зачем?» – первые основные вопросы, которые обязан задать себе каждый артист. Артист оперно-музыкального театра обязан готовить и музыкальную, и пластическую партитуру образа. Вот как говорит Галина Вишневская: «Но музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, причёска, это походка, пластика тела, жест. Владая всем этим, я могу прочувствованный мною музыкальный образ, воплотить в зрительную сценическую форму и передать публике в зал» [3, с. 286] Актёр-певец был в приоритете всегда. В воспоминаниях княгини Мещерской, которая сама окончила московскую консерваторию по классу пения у профессора Бежевича вместе с Л.В. Собиновым, есть такой момент: «В «Ла Скала» шла опера «Кармен». Партию Кармен исполняла знаменитая певица – испанка. Талантливая исполнительница главной роли так захватывала своей игрой. Ах, как она была хороша! Пламенная, гибкая, с мягкими вкрадчивыми движениями дикой пантеры и грудным страстным голосом, певица демонстрировала подлинный образ чаровницы Кармен, заставившей солдата забыть присягу и честь мундира» [5, с. 28]. А, вот ещё одно авторитетное свидетельство, в пользу того, что зрителю, пришедшему на спектакль, мало одного условного языка для полного восприятия сценического искусства. Необходим спектр выразительных средств, палитра способностей. Замечательный русский писатель Викентий Вересаев писал: «В восьмидесятых – девяностых годах в Петербурге на сцене русской оперы в Большом театре пел тенор Михаил Иванович Михайлов. Голос прекрасный. Но держался он на сцене, как манекен, был очень недалёк и невежественен. В те же годы, на той же сцене, в тех же ролях, что и Михайлов. Выступал Николай Николаевич Фигнер. Это был один из прекраснейших певцов-теноров, каких только знала русская оперная

сцена. Голос был слабее, чем у Михайлова, тембр его, может быть не так нежен. Но сравнивать их было просто смешно. Когда Фигнер пел Фауста или Ромео, Ленского или Германа – такую охватывало поэзией, так жизнь становилась хороша, что просто не хотелось разбирать, какой силы его голос, и какого тембра. Был он, к тому же, прекраснейший актёр и изящнейший красавец, манерам которого, завидовали великосветские денди. Весь Петербург носил его на руках, билеты на него перекупались у барышников за чудовищные цены...» [2, с. 67].

2. Вторая проблема, – когда преподавание «движенческих» предметов, поручено не слишком осведомлённым о специфике вокального искусства, артистам балета или хореографам, никогда не работающим в музыкально-оперных театрах. Нужно знать, что не каждый танцовщик может стать учителем даже для другого танцовщика, а тем более, для вокалиста. Для подобной деятельности, – нужны особые знания. Артисты балета, часто, бывают достаточно консервативны и традиционны. Они несут в себе задатки той жёсткой, авторитарной дисциплины, которая очень хороша для 9-летних детей, пришедших в хореографическое училище, но совершенно не подходит для 20–30-летних студентов консерваторий. Вот, что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. Видимо, это объясняется более старшим возрастом учащихся и меньшим желанием совершенствовать свой двигательный аппарат. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [4, с. 467]. Часто бывает так, что, артисты балета, не учитывая разницу в возрасте и психофизических отличий вокалистов, начинает скрупулезно и методично добиваться от взрослых людей, постановки ног в пятую позицию и знаний всех положений рук по академическим требованиям «вагановской» школы, не объясняя цель

подобных занятий. Будущие вокалисты, не понимая и не видя результата от стояния «у станка», и убедившись в своей полной несостоятельности в области танца, испытав шок и испуг от самого слова «движение», в ужасе бегут от любой пластики. Обучение вокалистов, должно быть дозированным, а иногда, и индивидуальным по нагрузке, даже на групповых занятиях. Бывает так, что анатомическое строение некоторых студентов (неподвижный позвоночный столб, игрек-образная форма ног, большая масса тела), не даёт им сделать без вреда здоровью, даже простые кувырки, прыжки, поддержки. Для них должны быть разумные замены. Не нужно требовать, чтобы все студенты идеально держали вертикаль и струной натягивали ноги, исполняя акробатическое «колесо» или стойку на руках. Если, студент патологически боится сделать какой-то элемент, – не заставляйте его. Смелость исполнения придёт позже, главное, не зафиксировать страх перед движением в подсознании. Поощрение преподавателем самой малой удачи в этом случае – обязательно. Важно раскрепостить студента. Послушное тело нужно певцу не для танцев, а для того, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние героя, научить его создавать пластическую партитуру образа. Как пример такой уникальной пластичности певца – кадры фильма-оперы «Тоска», когда Каварадосси-Доминго поднимается по лестнице на расстрел: его тело, как будто бы, уже освободилось от земной тяжести, – грудь, шея, подбородок тянутся к небу. Только лёгкое мышечное подёргивание скулы, говорит о страшном волнении смертного существа перед казнью. Это великая работа артиста над собой, это уникальное владение своим мышечным аппаратом. Даже, чтобы обнять партнёра страстно, пылко и правдиво – нужна свобода и власть над телом. У вокалистов с мышечным зажимом, подобный порыв выглядит ненатурально, а от этого появляется фальшь на сцене. На первых курсах, педагог обязан вразумительно и терпеливо объяснять, назначение каждого движения, каждого раздела предмета, что это даст в будущем, и какая польза от этих предметов в будущей карьере певца. Станиславский определял две главные задачи при подготовке молодых певцов-актёров: «Первая задача – это выразительная, отточенная дикция, благодаря которой можно достигнуть

ясно произнесённого и выразительно окрашенного слова в пении...Вторая задача – полное освобождение тела от всех произвольных зажимов, напряжений, и в результате очень свободное, простое, без всяких эффектных оперных поз поведения актёров на сцене» [7, с. 25].

3. Третья проблема – это воспитание мышечной памяти, которая, так же, в недостаточной мере, наличествует у вокалистов. Вот забавная цитата из книги Давида Боровского: «Оперный артист, если он сделал вчера два шага, а сегодня ему говорят – пять, он холодеет» [1, с. 394]. От этой памяти зависит и работа в мизансценах, пластические характеристики, и запоминание хореографических номеров. Что бы, укрепить эту память, на протяжении всех лет обучения, необходимо повторять пройденный движенческий репертуар, которым овладели студенты. Этот тренинг необходим, что бы, у выпускника остался необходимый багаж пластических навыков от обучения в театральном ВУЗе. Если постоянно не репетировать пройденный материал, он бесследно исчезает из памяти в кратчайший период.

4. Четвёртая проблема – мало читающее поколение абитуриентов, с бедным воображением и недостаточными знаниями по истории, литературе, этикету. Молодые певцы с трудом могут придумать биографию своего героя, найти новые краски в его поведении, создать отличительные характерные черты своих персонажей. Артисты обязаны демонстрировать непринуждённые благородные манеры, доносить до зрителя особенности взаимоотношений между мужчиной и женщиной различных времён и народов, уметь носить костюм разных веков, садиться и вставать так, как требовали законы и приличия предлагаемого общества. Недостойно для профессионального театра, когда Виолетта, не может встать с кресла, потому, что её шлейф обмотался вокруг её туфель. Не имеет права Онегин, садиться на фалды фрака и расставлять колени, подобно нижегородским купцам. Не должны выходить на сцену Татьяны и Ольги походками унтер-офицеров, всё это наносит урон жанру оперы. Необходимо будить фантазию студентов, заставлять мозг работать, сочинять, думать, много читать. Фёдор Иванович Шаляпин с молодыми артистами разговаривал безжалостно:

«Молодой человек, вот уже два года вы учитесь, а ходите вы всё на кривых ногах в развалку...помимо нот, которые надо задерживать, надо ещё учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа Второго, вы никогда не сыграете!» [8,98]
Поэтому, что бы, в театрах рождались настоящие произведения искусства, – необходимо с первых курсов готовить полноценных артистов, умело владеющих всем арсеналом выразительных средств



Рис. 1. Студенты Вокальной кафедры ННГК имени М. Глинки на уроке танца

Список литературы

1. Боровский Д.Б. Убегающее пространство / Д.Б. Боровский. – М.: Эксмо, 2006. – С. 394.
2. Вересаев В.В. Невыдуманные рассказы / В.В. Вересаев. – М.: Республика, 1999. – С. 67.
3. Вишневская Г.П. Галина / Г.П. Вишневская – Алматы: Паритет–Социнвест; М.: Горизонт, 1993. – С. 286.
4. Кох И.Э. Основы сценического движения / И.Э. Кох. – Л.: Искусство, 1970. – 467 с.

5. Мещерская Е.А. Воспоминания княжны Мещерской / Е.А. Мещерская. – М.: Олимп; АСТ, 2000. – С. 28.
6. Румянцев П.И. Станиславский и опера / П.И. Румянцев. – М.: Искусство, 1969. – С. 16, 25.
7. Станиславский К.С. Собрание сочинений / К.С. Станиславский. – Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – С. 391.
8. Шаляпин Ф.И. Маска и душа / Ф.И. Шаляпин. – М.: Союзтеатр, 1991. – 98 с.