



В.Ю. Богатырёв

ВОСПИТАНИЕ ПЕВЦА-АКТЁРА

Оперная эстетика, в том числе, и эстетика, присущая отечественной сцене, вызывала и вызывает справедливые нарекания в отсутствии должного актёрского образования и никто не возьмётся оспорить мнение, что овладение азами актёрского мастерства необходимо певцу-актёру.

Ключевые слова: оперная эстетика, актерское образование, певец-актер.



История оперного искусства знает примеры выдающихся достижений певцов-актёров. Но, как правило, мы воспринимаем их творчество как некое исключение и не отождествляем это определение с вокалистами, посвятившими своё творчество музыкальному театру. «Прежде всего, было бы желательно, чтобы наши актёры на сцене становились теми, кого они изображают, большинство актёров, как правило, да простят мне это выражение,— похожи на марионеток, у которых не видно приводящих их в движение ниток, но сами движения так же неестественны и непонятны».

Беспредметный этюд, навык накопления признаков и их оценка,— значение этих элементарных навыков сценического ремесла для певца очевидно. Но создание непрерывной линии роли в оперном спектакле сталкивается с рядом проблем. В данном случае это и заложенная пением условность оперного искусства, и качества структуры партии-роли всегда в разных пропорциях соединяющих два начала, музыку и драму, формирующих её феномен.

При детальном рассмотрении задач актёрского воспитания певца-актёра становится понятным, что теоретическое осмысление принципов сценического творчества в оперном театре имеет практическое значение. Очевидный факт его неразработанности, и, как следствие, отсутствие практического тренинга, созданного специально для актёра в опере, является результатом взаимного нежелания двух видов театра идти к сближению, искать параллели, понять и принять опыт друг друга. Во взаимодействии, в столкновении музыки и драмы рождается новая художественная реальность, — это в теории. На практике усложнение структуры роли, соединение процесса певческой фонации и сценического действия требует переосмысления и уточнения ортодоксальной техники актёра драмы для актёра оперного театра.

Пение - психофизиологический процесс и, как ни парадоксально, вокальная педагогика в своих методах воздействия на обучаемого априорно предрасположена к объединению интуитивного и сознательного. Когда вокалист поёт, то это и есть «вполне реальное внутреннее состояние актёра, его специфическое внутреннее отношение к воспринимаемой ситуации, которое действительно стимулирует соответствующее поведение, действительно создаёт позыв на действие». В отличие от драматического театра в опере вполне реальным внутренним состоянием актёра на сцене является как вера в предлагаемые обстоятельства, так и само физическое действие, сопряжённое с вокализацией роли.

Но не здесь заключена основная проблема для певца-актёра в опере: вхождение в роль через эмоциональный строй музыкальных образов заложенных в партитуре следует отнести к самым желанным моментам. Для актёра в этом виде сценического искусства сложна пауза, затруднён и неудобен переход от действенного речитатива к широким мелодическим построениям. Следовательно, речь может идти не о выработке единого метода в сценическом существовании, в работе по созданию единой линии роли, а в поиске разных способов, в сочетании и соединении элементов разных театральных школ. Здесь представляется целесообразным обратиться к истории театральной педагогики, к тем моментам её эволюционирования, когда музыка, драма и пластические искусства соединялись в едином курсе обучения.

В 1918 году в Петрограде Ф. Комиссаржевский организовывал новую театральную студию (ХПСРО). Приём был осуществлён на три отделения: драматическое, оперное и балетное. И невзирая на специализацию каждого из направлений, все предметы были обязательными для учеников. Комиссар-

жевский исходил из того, что: «Деление театрального искусства на драму, оперу и балет —искусственное и вынужденное, поэтому совершенствование театрального искусства может быть достигнуто только путём синтетического объединения драмы, оперы и балета». С точки зрения организации театрального дела своего времени концепция революционная. Но для практики актёрского воспитания в России— это возвращение к до-консерваторскому периоду в музыкальном театре.

С 1779 года, то есть с момента учреждения Императорского Театрального Училища и вплоть до основания СПб. Консерватории в 1862 году большинство певцов или артистов балета для петербургской императорской сцены воспитывались под одной крышей с будущими актёрами Александринского театра. Программа обучения была по началу для всех воспитанников одинаковой и лишь позднее, наличие явных хореографических или вокальных данных обуславливало специализацию: «Все вновь поступавшие воспитанницы должны были обучаться балетному искусству. Только через несколько лет начальство решало, кого оно оставляет в балете, а кого переводит в драматический класс».

Такое разделение не ставило своей задачей механическое и совершенное обособление драмы, оперы и балета. Оно было вызвано необходимостью максимального овладения специальными навыками в «технически сложных» видах театрального искусства: «Переход мой в драматический класс и частое участие в спектаклях Малого театра не освободили меня, однако, от выходов в операх и балетах, хотя я больше уже не училась в балетном классе». Г. Н. Федотова, легендарная актриса Малого театра с одинаковым интересом вспоминает «Горе от ума» с гениальным М. С. Щепкиным и «Лючию ди Ламмермур» или «Марту» с участием тенора М. П. Владиславлева. Показательно, что, говоря о балете или опере, Г. Федотова в своих воспоминаниях всегда оценивает качества актёров в этих видах театрального искусства.

Возможно ли возвращение театра к такому единству, характерному для прежних эпох. Очевидно, что нет. Учреждение Консерватории и перевод в высшую музыкальную школу вокальных классов из Императорского Театрального училища в середине XIX века фиксирует как усложнение музыкального языка в оперном театре, так и значительные изменения в вокальной технологии. Менялась и эстетика драмы.