

Сергей Сергеевич Пронин – доцент кафедры основ актёрского мастерства, преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, режиссёр

Sergey S. Pronin – Associate Professor at the Acting Technique Department, Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, stage director

УДК 782

ТЕХНИКА АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА И ВОКАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА

ACTING SKILLS TECHNIQUES AND VOCAL TRAINING

Аннотация

В статье анализируются вопросы комплексного обучения вокалистов. Автор рассматривает процесс обучения вокалу в тесной связи с базовыми навыками мастерства актёра.

Abstract

The article analyzes the issues of complex training of vocalists. The author examines the vocal learning process in close relation to the basic skills of the mastery of an actor.

Ключевые слова: сценическое действие, внутренняя речь, интонирование, пластическое воспитание, вокал.

Keywords: stage action, inner speech, intonation, flexibility and stretching training, vocals.

Обучаясь искусству вокала, готовя себя к профессиональной деятельности в области оперного и камерного пения, студенты консерватории частично приобретают и навыки актёрского мастерства. Зеркальность

психотехники актёра в драме и певца-актёра в опере является общепринятым понятием и не оспаривается. Учебные программы включают в себя ключевые дисциплины: основы актёрского мастерства, сценическую речь, сценический танец и сценическое движение. Однако в силу объективных условий данные предметы предусмотрены в учебном плане в недостаточном объёме. Вместе с тем частично отсутствующие базовые навыки актёрской профессии чрезвычайно важны на профессиональной сцене. Они приобретают всё большую актуальность сегодня, когда в драматическом, музыкальном и оперном театрах наблюдается тенденция заимствования жанровых особенностей, изменяется подход к устоявшимся приёмам актёрской игры, стыкуются различные специфические навыки. Чтобы найти баланс в деле совершенствования учебного процесса, необходимо обозначить самые важные аспекты, которые рекомендуется усилить и внедрить в практику занятий студентов-вокалистов.

Комплексное обучение будущего вокалиста подразумевает, что в результате обучения он способен употребить приобретённые навыки в условиях сцены свободно и осмысленно. Однако практика показывает, что сам процесс обучения часто вступает в противоречие с целями обучения. Нередко, овладев специальными предметами, предписанными учебной программой, студент не может реализовать себя в полной мере как творец образа, не способен соединить различные приобретённые навыки в области вокала, речи, движения, пластики, которые в результате должны существовать на сцене неотделимо.

Причина не только в несбалансированности интересов, недочётах, связанных с весьма скромным курсом «Пластическое воспитание», но и с тем, что курс «Основы актёрского мастерства» практически не затрагивает ряд ключевых вопросов, влияющих на весь финальный репетиционный процесс. К ним относятся вопросы действенного анализа, сценического внимания и внутренней речи.

Известно, что певец-актёр поёт не одним голосом, а всем своим существом, свободно и осмысленно. И в классе у рояля многие демонстрируют неплохие результаты. Однако в условиях сценических репетиций, входя в общение с партнёрами или оставшись наедине с публикой, студенты теряются, превращаются в «слепых» и «глухих». Происходит это от психофизического зажима, который настигает их врасплох. Излишнее напряжение блокирует не только многие группы мышц, но и процессы мышления. Если физический зажим обычно более доступен для понимания, то блокировка процесса мышления – процесс более сложный, но не менее, а порой и более, вредный в целом для органического существования на сцене. Вскрыть эти причины, объяснить природу зажимов и способы избавления от них – непростая педагогическая задача, учитывая тот факт, что соединение процесса певческой фонации и принципов сценического творчества требует особых условий и тонкой «настройки». Реализовать такую задачу можно в случае постепенного внедрения новых элементов в технологию устоявшегося метода преподавания.

Основные причины психофизического зажима:

1. Слабая база музыкально-пластической координации, недостаток практических упражнений по освобождению тела от излишнего мускульного напряжения. «Раз актёр потеет на сцене, долой со сцены!» [1, с. 261] – любил повторять К. С. Станиславский. Великий реформатор театра имел в виду то, что творческий труд на сцене связан с очень незначительным расходом мускульной (физической) энергии. Труд на сцене требует от певца-актёра в первую очередь затрат в сфере душевной и интеллектуальной, требует большого внутреннего напряжения при абсолютной физической свободе.

В процессе обучения студенты должны осознать, что чем сосредоточеннее человек внутренне, чем более высока активность внимания, тем меньше напряжены его мышцы, в том числе мышцы вокально-речевого аппарата.

Нередко при выходе на сценическую площадку студенты не могут

выполнить простейших задач. Например: «двигаюсь медленно, пою быстро» и наоборот, «самостоятельно выбираю верный ракурс в мизансцене» и т. п. Эту проблему призван разрешить небольшой курс практических занятий «Ритмика в сценическом движении» в рамках преподаваемой дисциплины «Сценическое движение».

2. Слабые навыки действенного разбора роли.

«Умение слушать музыку как логическое и последовательное действие»

Станиславский считал основой сценической техники оперного артиста-певца.

Студенты затрудняются определить цепочку основных действий своего персонажа, правильно обозначить вектор (или векторы) взаимодействия с партнёром (партнёрами). Слабая теоретическая подготовка лишает их возможности рассматривать свою роль не как отдельный эпизод, а как часть цельного замысла композитора и режиссёра-постановщика. В результате каждый существует автономно и закрыт для общения с партнёрами.

Подспорьем в данном вопросе может стать курс лекций «Основы действенного анализа драматургического произведения (либретто, пьеса, инсценировка) и действенного анализа роли».

3. Слабые навыки употребления внутренней речи и внутренних видений.

Студенты, не владея навыками употребления внутренней речи, не понимают, что в зонах молчания их персонажи продолжают активно действовать. Отсутствие указанного навыка особенно выпукло проявляется, когда партии исполняются на иностранном языке. Чаще всего студенты имитируют процесс внутренней душевной (психической) работы мимикой лица (играют лицом), пытаются активно жестикулировать и т. п.

Правильно сориентировать обучающихся, развить необходимые навыки можно с помощью небольшого курса практических упражнений в рамках преподаваемой дисциплины «Основы актёрского мастерства».

4. Неразрывность слова и действия.

Слово в жизни – всегда средство, при помощи которого человек

действует, стремясь произвести то или иное изменение в сознании своего собеседника. В действительности, оказываясь на сцене, некоторые актёры присутствуют там только ради того, чтобы исполнить свою партию. Чтобы транслируемые вокалистом смыслы зазвучали содержательно и глубоко, вокалист должен понимать природу действенности слова как такового. Обращаясь к партнёру, мы пытаемся возбудить в нём ответную реакцию. В зависимости от того, что мы хотим достичь, каковы наши истинные намерения, воспроизводимая нами речь (вокал) будет всегда иметь определённую эмоциональную окраску. Причем эта окраска должна идти изнутри.

К. С. Станиславский рассматривал пение как действие и именно в этом видел секрет его выразительности. «На вопрос о том, как разнообразить интонацию и придать звучанию голоса различную окраску, Станиславский отвечал, что это достигается не техническими, а психологическими средствами, не средствами голосового аппарата, а внутренними, когда верное понимание мыслей и поведения действующего лица естественно повлечёт за собой и изменение переживания, а оно, в свою очередь, отразится на изменении голосового аппарата и даст окраску голосу» [2, с. 258].

К проблеме словесного действия примыкает другая. Умение общаться на сцене, слышать партнёра напрямую зависит от того, насколько верно действует актёр, и насколько правильно он воспринимает действия, направленные на него. Мало слушать партнёра, надо его слышать. Надо, чтобы ухо улавливало малейшие нюансы в интонации партнёра. Как только на площадке оказывается больше одного актёра, для зрителя становится важным или, вернее сказать, получает преимущественное значение то, что происходит между ними. Без этого понимания студенты пытаются строить свои роли индивидуально, в результате возникает эффект «исполнения партий по очереди». В общении партнёры музыкально связаны между собой, но только музыкальными средствами добиться органичного взаимодействия на сцене невозможно. Если нарушена органика поведения одним из партнёров, общения уже нет. Поэтому

каждый здесь заинтересован в хорошем партнёре, а хороший партнёр на сцене – это тот, кто взаимодействует с тобой. «Подлинной ценностью – непосредственностью, яркостью, своеобразием, неожиданностью и обаянием – обладает только такая сценическая краска (интонация, движение, жест), которая найдена в процессе живого общения с партнёром» [4, с. 148].

Домашняя работа над ролью – это целый пласт, который отдаётся на откуп студентам. Но в нашем случае она не означает простого заучивания партии. Традиционно существует понимание, что образ персонажа осмысливается на основании изучения истории, эпохи, вдумчивого прочтения литературы. Но если студент хочет по-настоящему изучить характер своего героя, то ему необходимо не только проникнуть в суть музыкальной характеристики, но и изучить действия героя, его поступки в обстоятельствах, предложенных автором.

«Для актера в этом виде сценического искусства (опера) сложна пауза, затруднён и неудобен переход от действенного речитатива к широким мелодическим построениям... В отличие от драматического театра в опере вполне реальным внутренним состоянием актёра является как вера в предлагаемые обстоятельства, так и само физическое действие, сопряжённое с вокализацией роли» [5, с. 14]. В данном случае речь как раз идёт о том, что мы должны искать возможности соединения драматического и музыкального методов в работе над ролью.

Любое либретто имеет свой драматургический каркас, который разрабатывается по классическим канонам. Постановщик может интерпретировать произведение, купировать отдельные его части, но понятие завязки, конфликта, кульминации и развязки всегда остаются базовыми. Из этого мы исходим, приступая к репетициям фрагментов из музыкальных произведений, знакомясь с тем или иным музыкальным материалом, разбирая музыкальную драматургию. Переходя к вопросу конкретной жизни персонажа, мы видим, что у студентов нередко возникают затруднения, поскольку они

становятся на легкий путь поиска эмоций. Это вполне объяснимо, потому что музыка, в первую очередь, апеллирует к эмоциям человека (вокалиста). «Лакмусовой бумажкой» на начальном этапе служит вопрос, что вы делаете в этом эпизоде, отрывке? Чаще всего студенты отвечают так: «Здесь я гневаюсь, здесь страдаю, а здесь ликую». Такие выводы весьма вредны и могут привести обучающихся к привычке изображать чувство, вместо того, чтобы органично существовать в обстоятельствах. Есть признаки, которые коренным образом отличают действие от чувства, но вербально они одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму.

Для удобства понимания мы обозначим эту тему как «основы действенного анализа роли». Почему, на наш взгляд, это серьёзно влияет на весь ход подготовки будущих актёров-певцов? Дело в том, что действие – это коренной носитель актёрской игры, в нём объединяются в одно целое мысль, чувство и физические проявления актёра-образа.

Опыт показывает, что если актёр хочет добиться определённого результата, если его цель конкретна, она живёт и будит его воображение, то процесс выполнения любой задачи становится необычайно активным, внимание становится очень напряжённым, а сценическое общение необыкновенно острым. В опере сама музыка создаёт не только атмосферу, но зачастую и действенную структуру, поэтому у многих студентов складывается впечатление, что этого вполне достаточно для правдоподобного существования на сцене.

На практике же часто случается так, что музыка живёт своей жизнью и действует на зрителя, в то время как актёры не понимают истинных задач и целей персонажа, а взаимодействие происходит только на уровне текста.

Разумеется, действенный анализ роли драматического спектакля отличается от разбора роли в оперном спектакле, однако корневые понятия нужно внедрять в практику преподавания с тем, чтобы у будущих актёров-вокалистов был надёжный инструмент вскрытия основных узлов

взаимодействия с партнёром на сцене.

В первую очередь студенты должны научиться отличать глаголы, обозначающие действие, от глаголов, обозначающих чувство.

Глагол-действие содержит волевое начало и цель (отказывать, одобрять, прогонять, утешать, просить и т. п.)

В отличие от первого, глаголы, обозначающие чувство, не содержат в себе ни цели, ни волевого начала (любить, гневаться, страдать, мечтать, отчаиваться и т. п.)

Глагол-действие выражает творческое намерение актёра. Он обозначает то, что реально может исполнить на сцене актёр.

Так устроена природа человека: если я захочу действовать, то весь мой организм можно для этого настроить. А вот чувства в нас возникают произвольно, а часто и вопреки нашей воле. Профессионалу сцены не нужно выжимать из себя чувства, имитировать их внешнюю форму. Нужно точно определить свои отношения, с помощью фантазии их оправдать, верно определить своё действие и действовать. Чувства придут сами, если весь процесс подготовки выверен, они сами найдут для себя нужную форму выявления.

«В жизни каждое действие – следствие предыдущего поступка, им рождённое. Жизненное действие – это непрерывная цепь естественно рождённых физических действий и поступков. А на сцене единая цепь часто распадается на отдельные звенья, которые актёр должен соединить, одно за другим» [3, с. 342].

Отметим, что простое разъяснение в данном случае вряд ли поможет студенту быстро освоить навык определения и применения действенных глаголов. Как показывает практика, нередко даже опытные мастера путаются с этими понятиями, а режиссёры не считают нужным тратить на это драгоценное постановочное время. Поэтому сжатый комплекс практических занятий необходимо внедрить в учебную программу, но не ранее второго года

обучения, когда студенты уже ознакомились с азами знаний в области актёрского искусства.

Следует сказать, что разбор музыкальной партитуры роли разумно вести сообразуясь с действенной партитурой музыкального произведения. В идеале эти две партитуры должны совпадать. Музыкальная партитура является важнейшим подспорьем для вокалиста, ведь там содержится бесценная информация о внутреннем, чувственном содержании. Кроме того, в отличие от действенной партитуры обычной драматической роли, музыкальная партитура содержит в себе темпо-ритмические характеристики происходящего, что в определённом смысле облегчает поиск сути действий персонажа.

Всё вышесказанное свидетельствует о том, что процесс совершенствования вокальной техники певца должен быть тесно увязан с совершенствованием сценической техники артиста. Расширение и углубление учебной программы за счёт указанных аспектов не влияет на изменение основных компетенций, а лишь укрепляет их. Данные меры, на наш взгляд, помогут студентам быстрее реализовать себя в условиях занятий в оперном классе с режиссёром, с целью в дальнейшем соединить теоретические и практические навыки работы над ролью.

Литература

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1961. Т. 2. С. 261.
2. Кристи Г. К. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство. 1952. 284 с.
3. Гиппиус С. В. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК. 2009. 377 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра: учебное пособие. 3-е изд. М.: Просвещение. 1973. 320 с.
5. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 455 с.
6. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина: в 2-х кн. Кн. 1 / сост.: Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. 303 с.
7. Богатырёв В. Ю. Актёр и роль в оперном театре: учебное пособие. СПб., 2008. 266 с.

References

1. Stanislavskij K. S. *Sobranie sochinenij. V 8 t. T. 2* [Collected Works: In 8 Volumes. Volume 2]. Moscow, 1961, p. 261.
2. Kristi G. K. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavski's Work at the Opera House]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 284 p.
3. Gippius S. V. *Aktjorskij trening. Gimnastika chuvstv* [Actor's Training. Gymnastics of Feelings]. St. Petersburg: Prajm-EVROZNAK. 2009. 377 p.
4. Zahava B. E. *Masterstvo aktjora i rezhissjora: uchebnoe posobie* [Skills of an Actor and a Stage Director: Study Guide]. 3d Edition. Moscow: Prosveshhenie, 1973. 320 p.
5. Akulov E. A. *Opernaja muzyka i scenicheskoe dejstvie* [Operatic Music and Scenic Act]. Moscow: VTO, 1978. 455 p.
6. *Letopis' zhizni i tvorchestva F. I. Shaljapina: v 2 kn.* [The Chronicle of Life and Work of Feodor Ivanovich Chaliapin: In 2 Volumes. Volume 1]. Compilers Ju. Kotlyarov, V. Garmash. Leningrad: Muzyka, 1988. 303 p.
7. Bogatyrjov V. Ju. *Aktjor i rol' v opernom teatre: uchebnoe posobie* [Actor and Role in Opera House: Study Guide]. St. Petersburg, 2008. 266 p.