

# ВЕСТИ

ИНСТИТУТА СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ

---

*ежеквартальный  
научно-теоретический  
журнал*

1

(94)/2023

Учредитель —  
Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний  
имени А.М. ШИРОКОВА»

Главный редактор  
КАПИЛОВ А.Л.

Ответственный секретарь  
СЕРГАЧЕВА И.П.

*Редакционная коллегия:*

КАПИЛОВ А.Л., кандидат искусствоведения, доцент (гл. редактор);  
ЗУБАНОВА Л.Б., доктор культурологии, профессор;  
ЛОКОТКО А.И., доктор архитектуры, профессор, доктор исторических наук,  
академик НАН Беларуси;  
МОРОЗОВ И.В., доктор культурологии, профессор;  
МОГУЛЬСКИЙ Р.С., доктор педагогических наук, профессор;  
САХУТО Е.М., доктор искусствоведения, профессор;  
СМАГИН А.И., доктор искусствоведения, профессор (зам. гл. редактора);  
ЯКОНЮК Н.П., доктор искусствоведения, профессор.

МИНСК

---

**СЕРНОВА Т. В.**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант,  
доцент Белорусского государственного педагогического университета  
имени Максима Танка

## **Оперное вокально-исполнительское искусство в фокусе музыкально-театральной постановки**

*В статье выявляются условия функционирования оперного вокально-исполнительского искусства сквозь призму музыкально-театральной постановки. Рассматривается роль режиссера, дирижера, певца-актера в раскрытии его в рамках оперного спектакля.*

*The article reveals the conditions for the functioning of opera vocal and performing art through the prism of musical and theatrical performance. The role of the director, conductor, singer-actor in revealing it as part of an opera performance is being considered.*

*Введение.* В искусствоведении утвердилось понимание исполнительского искусства как важнейшей части разнообразного в своих проявлениях музыкального искусства, как «...особая сфера художественно-творческой деятельности, в которой материализуются произведения “первичного” творчества, записанные определенной системой знаков и предназначенные для перевода в тот или иной конкретный материал» [1, с. 133]. К нему относят творческую практику актеров, режиссеров, чтецов, музыкантов, танцоров, воплощающих на сценических площадках различные художественные произведения (в зависимости от вида художественно-творческой деятельности).

Научное осмысление оперного вокально-исполнительского искусства (далее – ОВИИ) связано с анализом творческого процесса, отличающегося своей постоянной изменчивостью, динамичностью, трансформацией, который не получил в искусствоведении целостной оценки, позволяющей говорить о нем как об уникальном явлении. При таких обстоятельствах возникают вопросы о сущности ОВИИ в рамках с постановочной практикой.

Цель статьи – выявить условия функционирования оперного вокально-испол-

нительского искусства сквозь призму музыкально-театральной постановки, рассмотреть роли режиссера, дирижера, певца-актера в раскрытии ОВИИ в рамках оперного спектакля.

*Основная часть.* Опера как вид музыкально-театрального искусства существует лишь в сценическом воплощении, реализованном либо на сцене оперного театра, либо в концертном исполнении. И если до рубежа XIX–XX в. она следовала канонам существующих стилей, отражающих эстетические особенности эпохи, то с конца XIX в., с появлением профессии режиссера, она постепенно трансформируется, получив новое звучание в своем развитии.

Театральная постановка оперы – многосоставное явление, в реализации которого принимают участие представители различных творческих специализаций. Возглавляют этот процесс режиссер-постановщик совместно с дирижером и художником.

Усиление роли постановочной группы в сценическом решении оперного спектакля, в толковании оперы как сценического вида театрального искусства, осмыслении оперного исполнительства способствовало оформлению ряда принципов, которые легли в основу режис-

серской оперной практики, получили талантливую реализацию в спектаклях режиссеров и, безусловно, оказали значительное влияние на ОВИИ.

Роль актера в музыкальном театре всегда оставалась важной дилеммой для постановщиков оперы, так как «...именно через актера музыка переводит меру времени в пространство» (В. Мейерхольд) [2, с. 304]. Рассматривая музыкальный театр как «диалектическое единство двух враждующих начал – музыки и драмы» (Л. Михайлов), «контрапунктическое слияние музыкальной и сценической тканей» (В. Мейерхольд), «перпендикуляр музыки и сценического действия» (Б. Покровский), «содержательное взаимодействие – гармоничное или конфликтное – всех элементов спектакля» (Е. Третьякова), мастера музыкально-театрального искусства отмечают особую роль в оперной постановке певца. Если режиссер расшифровывает то, что запечатлел в партитуре автор, дирижер – воплощает ее звучащую сторону (голоса, оркестр), художник – находит пространственное решение (расположение фигур), результатом исполнительской практики оперного певца является совмещение звучащего и зримого «...в ходе развертывания роли на уровне общей образной системы спектакля» [3, с. 325].

Подобная расстановка акцентов оказала значительное влияние на развитие ОВИИ в XX–XXI вв. и определила специфику творческого взаимодействия постановщиков спектакля и оперного певца.

Несмотря на то, что режиссура – достаточно молодое явление (окончательно сложившееся к 40-м гг. XX в.), проблема сотрудничества режиссера-постановщика оперы и певца поднимается в значительном количестве работ (Г. Ансимов, И. Гликман, М. Кнебель, Г. Кристи, Вл. Немирович-Данченко, Л. Михайлов, Б. Покровский и др.). В них авторы существенное место отводят вокально-исполнительской составляющей в опере и,

соответственно, фигуре оперного певца как одного из основных «трансляторов» художественного решения постановки.

Утвердившийся в XX–XXI вв. «режиссерский театр», осуществляемый постановки исходя из принципов драматического либо музыкального театра, вывел на первый план исполнителя, выстроив его актерскую игру по всем «правилам монтажного строения роли – постепенного или резкого раскрытия разных граней чувствований» [3, с. 332], организовав процесс существования артиста и его средства выразительности (пение, жест, движения, мимика) так, чтобы «соответствовать художественно преобразованному типу зрелища» [3, с. 332]. Позволил вокалисту осознать, что музыка – прежде всего, язык, вокальная партия – структурированная речь, содержащая информацию, а опера – «синтетический информационный текст», части которого соединены действием.

По мнению М. Куклинской, режиссерская практика способствовала формированию «нового типа оперного артиста», поэтому условия развития оперного театрального искусства потребовали от вокалиста внешней и внутренней «профессиональной переориентации», связанной с необходимостью следить за своей физической формой, внешностью, уметь петь во всех сценических положениях (лежа, вниз головой, летая по воздуху и пр.), фехтовать, танцевать.

В результате творческого взаимодействия режиссера-постановщика и певца в оперной сценической практике утвердились ряд закономерностей, ставших основополагающими в работе режиссера и оперного певца:

а) музыка в опере подчиняется сценическим законам, и главной задачей постановочного коллектива является выявление заложенного в музыке действия, обнаружить которое может только актер-певец, так как голос, раскрывающий эмоции человеческой души в опере, – важнейший проводник идей музыкального драматурга;

б) в опере драматургия – музыкальная, а музыка – театральная, и этот органичный союз служит своеобразной программой для художественного воображения оперного певца-актера и раскрывается, прежде всего, через его вокально-сценическое исполнение;

в) специфика оперы требует особого принципа «актерства», отличного от драматического, так как актерская игра в оперном спектакле – это особая форма существования исполнителя на сцене, при которой именно пение единственно возможно в рамках всего действия;

г) оперный артист обязан не показывать изображаемый персонаж, а жить им, так как вся психологическая правда образа точно определена композитором и связана с видом и жанром оперы;

д) вокально-сценическое освоение оперного персонажа – результат совместной работы режиссера и артиста, где учитываются технология вокала, музыка, психические особенности певца, уровень его художественного воспитания, способности;

е) оперный спектакль – это синтез музыки, литературы, живописи, певцов-артистов. Зерно этого синтеза заключается в «музыкально-вокально-сценически действующем артисте, его поведении» [4, с. 218]. Основным же элементом поведения является оперное пение, суть которого заключается в «создании изображаемого характера, его действительной выразительности, интонации» [4, с. 218].

Не менее важную роль в процессе создания оперной постановки играет фигура дирижера, в центре внимания которого находится вся музыкальная сфера театра. Он возглавляет творческие подразделения (оркестр, солисты, хор), контролирует разучивание и трактовку вокальных (певцы, хор) и инструментальных (оркестр) партий. Задача дирижера – «включить» в творческий процесс сознательное участие оперного певца, сделать его «активным выразителем идеи композитора» (А. Пазовский), решая при этом «...две задачи: что и как? – что вы-

ражать и как, какими средствами певческого искусства достигать необходимого художественного результата» [5, с. 383].

О роли дирижера в оперном театре писали многие исследователи (М. Сабинина, М. Нестьева, Н. Маркарян, Е. Акулов, Д. Вальденго и др.). Все они сходятся на том, что дирижер – столп всего, главный музыкальный руководитель спектакля. При ранжировании интересов режиссера, дирижера, художника, певца в результате всю ответственность несет дирижер. Говоря о внутренней логике спектакля, он совместно с певцами выстраивает характеры действующих лиц оперы, управляет сценическим действием, определяет темп и ритм постановки. Его роль не ограничивается рамками репетиционного процесса, координацией музыкальной составляющей оперной постановки. Он также «...является непосредственным участником исполнения партитуры в момент спектакля. ... находясь внутри процесса» [3, с. 324], и в его руках находится вся оперная постановка.

Важным условием взаимодействия дирижера и певца является вопрос коммуникации между ними, т.е. правильно выстроенный диалог. В связи с чем возникают два вопроса.

*Первый вопрос* – что ждет певец от дирижера?

Творческое прочтение дирижером музыкального материала оперного произведения является основой и ориентиром для певцов в их вокально-исполнительских трактовках партий, в связи с чем:

а) одной из ведущих задач дирижера является задача помочь вокалисту найти зримые характеристики оперного действия. Выступая связующим звеном между автором оперы, режиссерским прочтением сочинения и артистами, он должен уметь последовательно пояснять певцам поставленные творческие задачи, координировать их действия между собой, формировать творческую мотивацию;

б) особое значение приобретает умение дирижера через вербальное общение

и дирижирование раскрыть общую идею оперы, ее структурные особенности, содержание и характер образов, визуализировать ее музыкальную ткань;

в) необходимым условием является понимание дирижером специфики человеческого голоса, певческого дыхания и его продолжительности, темповой (помнить темпы, оговоренные на репетиции) и динамической (при выстраивании баланса певец – оркестр) шкалы и т.д.;

г) дирижер должен вести артиста, но в то же время не допускать форсированного пения, давать ему свободу, «дышать» с певцом (чтобы пронять, что происходит с голосом певца), добиваться «живого контакта»;

д) быть чутким психологом, чтобы понять, когда можно настоять на своем, подчинить себе певца, а когда поддержать, дать разумную свободу.

*Второй вопрос* – что дирижер ждет от певца?

При взаимодействии с дирижером певец должен уметь быстро реагировать на все его требования, выстраивать диалог, быть коммуникабельным, выполнять все замечания дирижера. Это необходимое условие, так как задача музыканта – объединить певцов в постановке в одну идеологическую цепочку, объяснив свою идею видения и слышания оперы, несмотря на различия вокалистов по возрасту, темпераменту, вокальным школам, «эпохам по стилю исполнения» (Д. Корчак), пониманию музыки, степени «выученности» партии.

Рассматривая ОВИИ сквозь призму музыкально-театральной постановки, необходимо остановиться на фигуре певца-актера, содержанием деятельности которого является воспроизведение «исполнительского художественного образа» (В. Живов), который в его творческой практике раскрывается «вдвойне»: как замысел композитора и как результат воплощения артистом, несущий отпечаток его таланта.

Через вокально-исполнительскую практику оперного певца происходит

постижение тончайших внутренних психологических процессов, порождаемых обозначенной в произведении проблемой. Без верно найденной исполнительской интонации невозможно ощутить всей глубины и остроты переживаний персонажа. В связи с чем на первый план выходит индивидуальность певца, его исполнительский стиль, который раскрывается через ряд составляющих, определяющих его профессиональный статус, так как «...индивидуальность является, с одной стороны, следствием биологического своеобразия организма, а с другой – следствием специфических особенностей развития данного индивида» [6, с. 91].

Вопросы специфики вокально-исполнительской практики певца-актера сквозь призму его индивидуальности рассматриваются многими исследователями (И. Атанелов, В. Ванслов, М. Львов, Г. Поляновский, И. Силантьева, С. Яковенко и др.). Авторы сходятся на том, что неповторимость творческой личности вокалиста, отчетливое звучание его исполнительского мастерства, высокое художественное воплощение идей – основные качества индивидуального почерка вокалиста, которые оттеняются национальными, историческими, социальными и психологическими факторами. Таким образом, рассматривать специфику вокально-исполнительской практики певца-актера необходимо сквозь призму следующих аспектов:

а) исполнительская стилистика – проявляющаяся в сложной системной организации элементов исполнительского языка, выполняющих определяющие и оттеняющие функции;

б) психофизиологические особенности певца – магнетизм воздействия, обусловленный темпераментом, характером мышления, уровнем эмоционального самовыражения;

в) художественно-эстетические идеалы, взгляды, убеждения, принципы – связанные с особенностями воспитания и мировосприятия;

г) познавательные-аксиологические установки – определяющие тематическую структуру исполняемых произведений, их ценностную ориентацию;

д) коммуникативность – обуславливающаяся широтой слушательской аудитории, «интонацией» общения;

е) профессиональные качества – раскрывающие степень мастерства, проявляющегося в своеобразии трактовки музыкальных сочинений, в особенности интерпретаций, в артистизме природы, образовании.

Особое значение приобретает вопрос профессионального образования оперных певцов, ибо, как отметит Е. Назайкинский: «Даже самый сильный, яркий индивидуальный стиль музыканта в процессе своего становления и развития опосредуется стилями школы, эпохи, культуры, народа, запечатленными не только в самой музыке, но и в самых разнообразных других формах, в частности – в методико-педагогических наставлениях и правилах ...» [7, с. 56].

Уровень профессионального образования, школа пения, которую освоил певец, являются основой в создании музыкально-театральных образов с его стилевыми особенностями: глубиной передачи содержания музыкального материала, искренностью, выразительностью воплощения в стремлении раскрыться как артисту, владеющему разнообразными стилями исполнения, умеющих петь как классическую, так и современную музыку. Утвердившиеся в ОВИИ такие

требования, как владение широкой кантиленой, простотой и человечностью выражения, естественностью передачи поэтического содержания музыки, высочайшей правдивостью пения, легли в основу профессиональной подготовки оперного певца. Это позволило в XXI в. сформироваться такому понятию, как «эталонное оперное пение», которое для мировой системы вокального образования стало ориентиром в подготовке оперного певца.

*Заключение.* Таким образом, оперное вокально-исполнительское искусство в фокусе музыкально-театральной постановки обнаруживает диалектику общего и единичного, закономерного и индивидуально-неповторимого. Театральная постановка оперы – многосоставное явление, возглавляет которую постановочная группа (режиссер, дирижер, художник, иногда балетмейстер) совместно с певцами-актерами.

Сформировавшийся в XX в. «режиссерский театр» вывел певца-актера на первый план, способствовал осознанию им оперы как «синтетического информационного текста», объединенного действием. Дирижер, возглавляющий всю музыкальную сферу театра, призван «включить» в творческий процесс создания спектакля оперного певца-актера, делая его «активным выразителем идеи композитора» (А. Пазовский), который реализуется в практике вокалиста-исполнителя через особый дуализм «воспроизведение – привнесение».

1. Эстетика : словарь / редкол. : А. А. Беляева [и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
2. Мейерхольд, Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917–1939 / Вс. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 643 с.
3. Третьякова, Е. В. Оперный театр / Е. В. Третьякова // Введение в театроведение / Сост. и ответ. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. – 366 с.
4. Покровский, Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский. – М. : Сов. композитор, 1979. – 280 с.
5. Пазовский, А. Записки дирижера / А. Пазовский. – М. : Музыка, 1966. – 562 с.

6. Злотникова, Т. С. Публичное одиночество (Творческая личность в русском театре второй половины XX века: актер и режиссер) / Т. С. Злотникова. – Ярославль : ЯГПУ имени К. Д. Ушинского, 1998. – 235 с.

7. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

*Статья поступила в редакцию 20.10.2022*