

МОИМ УЧЕНИКАМ

*Делясь опытом, ты делаешь молодых взрослее,  
а сам становишься моложе*

Михаил Светлов



## ОТ АВТОРА

*Ж*изнь наша была бы пасмурна и скучна, как серый дождливый день, если бы не было музыки... Пение приносит мне большую радость. Музыка с детства была моей родной стихией. Я пою потому, что хочу помочь кому-то почувствовать, что жизнь прекраснее и восхитительнее, чем мы можем себе представить. Петь я начала с юных лет, истоки пошли от любви к русской народной песне с ее простором чувствований и мыслей. Увлечение пением стремительно перешло в серьезные занятия и постижение секретов вокальной техники...

Моими Учителями, которые дали мне профессиональные навыки и открыли дорогу в искусство, являются выдающиеся Мастера: профессора, заслуженные деятели искусств России Е. К. Иофель и Е. Г. Крестинский (сольное пение), народный артист России, доктор искусствоведения, профессор С. Б. Яковенко (камерное пение). В дальнейшем С. Б. Яковенко стал для меня партнером по сцене, пригласившим в созданный им Театр оперы и русского романса. А сейчас счастливая судьба дала мне возможность творить вместе с С. Б. Яковенко в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, обучать молодежь искусству пения. Встречу, дружбу и занятия с уди-

вительными музыкантами считаю самым большим счастьем своей человеческой и артистической жизни! Известные музыканты и прекрасные педагоги помогли сформировать мое мировоззрение, художественную эстетику, обогатили и наполнили смыслом мою жизнь. Желание учиться и продолжать осваивать новые грани профессии дало мне встречу с выдающейся певицей и педагогом Н. А. Серваль, в классе которой я прошла курсы повышения мастерства. Первым дирижером, с которым увидела свет рампы моя Татьяна в опере П. Чайковского «Евгений Онегин», стал главный дирижер Пермского театра оперы и балета В. Рылов! Это были первые шаги на большой сцене, когда я была студенткой 4 курса Горьковской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Мне доставляло удовольствие преодолевать преграды. Я начала с самых трудных оперных партий. Тоску и Аиду поют через 5–10 лет артистической деятельности. У меня получилось раньше. Я дебютировала в партии Флории Тоски в опере Дж. Пуччини «Тоска» в Театре оперы и балета Республики Коми (г. Сыктывкар), имея за плечами опыт в один сезон на сцене Театра оперы и балета им. А. С. Пушкина (г. Горский). Поиск и осмысление того, что лежит внутри образов, постижение нюансов пришло со временем. Сложный и прекрасный мир оперы раскрывал много тайн и давал лучшую школу актерского мастерства. А преодолеть вокальные сложности в лирико-драматических партиях мне помогла школа моих великих мастеров. Замечательные мои партнеры по сцене: пианисты и дирижеры, певцы и режиссеры, без которых была бы немыслима артистическая деятельность. Школой оперного мастерства, школой настоящей музыки в моей творческой судьбе стали дирижеры: И. Зак, В. Рылов, В. Бойков, В. Небольсин, А. Скульский, П. Сальников, Е. Ставинский, М. Кажлаев, И. Гусман, Э. Гульбис. Партии Маргариты, Марии, Ярославны, Наташи, Недды, Чио-Чио-Сан, Аиды,

Елизаветы, Лизы, Саффи, Ганны Главари, Розалинды, Марицы и др. были поставлены в содружестве с режиссерами О. Дадишкилиани, М. Гусевым, И. Барабашовым, С. Сушенцевым, В. Пасынковым, А. Каратыгиным, Р. Валиуллиным. Любимые мои партнеры по оперной сцене: В. Бусыгин, М. Саноцкий, А. Фоканов, Н. Путилин, В. Галузин, А. Ломоносов, А. Мищевский, Э. Шмеркович, Н. Шульгин, Ю. Шкляр, Ю. Антонов, Ю. Главацкий, Д. Ремаревский, Г. Халдеева, С. Яковенко. Не один десяток сольных программ поставлен с чуткими пианистами-концертмейстерами: А. Николаевой, Н. Ермаковым, П. Небольсиным, И. Соловьевой, М. Кравец, И. Болотиной, А. Широковой. Вместе с народным художником России В. Балабановым, при благословении патриарха Алексия II, был создан «артистический салон „Содружество муз“», объединяющий многих деятелей культуры с целью пропаганды классической музыки и выявления новых молодых дарований.

Жизнь певца-исполнителя многогранна. Роли, сольные программы, исполнение современной музыки, гастроли, мастер-классы... Она была бы неполной и не столь



интересной, если бы не педагогика, которая дает мне колоссальный творческий импульс. Радостно и ответственно участвовать в формировании профессиональных навыков молодых артистов — будущих певцов-исполнителей! Каждый успех моих учеников или неудача, каждый шаг вперед — все это результат совместных поисков. Среди моих учеников много лауреатов международных конкурсов и фестивалей.

Хочется пожелать молодым исполнителям настойчиво и терпеливо следовать к своей цели, трудиться каждодневно, раскрывая свою природу, изучать литературу и живопись, пополнять свои знания, быть одержимыми своей профессией! Без огромной любви к процессу своего труда невозможно достичь высот в искусстве!

*Заслуженная артистка России,  
заслуженная артистка Республики Коми,  
член-корреспондент РАЕН,  
доцент кафедры «Академическое пение»  
Государственного музыкально-педагогического института  
им. М. М. Ипполитова-Иванова  
B. N. НЕБОЛЬСИНА*



Театр — это кафедра, с которой можно много сказать добра миру.

Г. Гегель

## МИР ОПЕРНОГО ТЕАТРА. *Взаимодействие и синтез искусств*

**М**ир оперного спектакля необычайно богат, в нем, как в хорошей игре, много действующих лиц, от игры и качества которых зависит успех спектакля в целом. Это как громадное здание, которое воздвигается усилиями и талантами многих людей. В оперном театре должны слаженно работать дирижер, режиссер, художник-постановщик. Дирижер, как и режиссер, — друг и наставник артиста. Главной задачей коллектива, работающего над оперной постановкой, является высокохудожественное воплощение партитуры, созданной композитором. Самая блестящая игра оперных артистов, самое выразительное сценическое оформление, самые смелые режиссерские решения обязаны служить одной цели — раскрытию музыкальной драматургии оперы. В опере музыка становится «основным носителем и движущей силой действия»<sup>1</sup>. Дирижер, режиссер, актер вместе создают атмосферу действия вокально-музыкально-сценическими средствами. Все это в оперном спектакле должно слиться в художественном единстве.

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 19.

Певец-актер должен готовиться к первой встрече с **дирижером**, понимать характер образа, не говоря о точно выученной партии. Прежде чем наступит царство спектакля, певец проходит определенные этапы подготовки вхождения в роль. Изучать музыку оперы в отрыве от текста бессмысленно. Готовясь к роли, солист внимательно работает над текстом, над четким произношением слов. Композитор оставляет подробнейшие инструкции на каждой странице, требуется внимательно изучить партитуру, разобраться в мельчайших деталях, а потом выучить партию наизусть. Если опера идет на языке оригинала, необходимо знать дословный перевод текста. «Лучше потратить массу времени, чем прочитать ноты поверхностно и страдать от невыразительной интерпретации или неправильной трактовки композиторского замысла...»<sup>2</sup> Необходимо, помимо своей партии, знать все остальные наизусть. Это помогает созданию глубокого образа своей собственной роли. «Следуя за музыкой, певец достигнет больших художественных результатов, нежели изменения ей ради кратковременного успеха»<sup>3</sup>. Как часто стилевые особенности творчества композиторов игнорируются исполнителями и П. Чайковский сближается с Дж. Пуччини, а Дж. Верди с Ж. Бизе! Итак, певец тщательнейшим образом выучивает нотный текст партии и литературный первоисточник, затем назначаются уроки с концертмейстером, и только потом певец начинает работу с дирижером.

Большое счастье работать с прекрасными дирижерами, которые понимают природу певческих голосов и бережно относятся к певцам. Во время работы с дирижером закладывается основа **музыкального развития образа**. Встречаются дирижеры-тираны, которые требуют неукоснительного выполнения всех их требований: пе-

---

<sup>2</sup> Флеминг Р. Внутренний голос. М., 2008. С. 254.

<sup>3</sup> Вельтер Н. Страницы воспоминаний. М., 1984. С. 5.

ние строго по руке, не допускающее никаких вольностей в темпах, даже в речитативах. Как правило, спектакль под управлением таких дирижеров стабилен, но лишен души, ибо идет сковывание творческих поисков солистов. Есть другая категория дирижеров, блестяще владеющих вокалом. В своей работе они пользуются «позитивным показом», что сокращает рабочее время, но, повторяя ту или иную фразу, певец, не осмыслив ее сам до конца, может через буквально малое время забыть требования дирижера. Самое лучшее — это когда дирижер ставит конкретные задачи певцу по характеру, по нахождению нужной окраски звука, правильному развитию музыкальной драматургии образа, делая певца своим единомышленником. Дирижер «дышит» вместе с солистом. Только чуткий дирижер может понять тонкую природу инструмента, который именуется **певческий голос**. Человеку, обладающему даром оперного голоса, присуще определенное волнение, целый комплекс взволнованных чувств, которые он испытывает всякий раз, выходя на сцену, сколько бы не была уже исполнена и сыграна данная роль. Хороший дирижер старается поощрять на репетициях творческие поиски исполнителей, а также создает единый ансамбль из певцов и артистов оркестра. Прекрасно, когда дирижер добивается единства дыхания солистов, хора, оркестра. Дирижер, равно как исполнитель-актер, должен слышать и раскрывать в музыке характеры, общечеловеческие чувства, психологическую правдивость образов и душевную красоту.

Существует еще одна проблема, стоящая перед оперным артистом, — **пение в ансамблях**. Музыкальное совершенство ансамблей — результат большой тренировки, тщательной работы под руководством дирижера. Тут нужно и отрегулировать баланс звучания, и сгладить различие между тембрами, добиться художественной выразительности. Ансамбль — дело сложное, и петь его, даже стоя на месте, трудно, как в вокальном, так и в музыкаль-

ном отношении. В ансамбле, обычно весьма существенном, переломном моменте спектакля, есть также и сценические задачи, которые должен выполнять певец относительно своего развития образа. Сложный сценический рисунок, с одной стороны, частично отвлекает певца, с другой (сплошь и рядом) — ему помогает. Некоторые ансамбли просто требуют статики, например: квартет Фауста, Маргариты, Марты, Мефистофеля — сцена в саду в опере Ш. Гуно «Фауст», квинтет из 2 акта оперы Ж. Бизе «Кармен». Однаково высокий уровень исполнителей имеет большое значение для успеха спектакля. Ансамбль солистов с хорошо поставленными голосами, со всем актерским и сценическим комплексом дает прекрасный материал для работы дирижеру и режиссеру.

Как только выстроился звуковой образ партии, дирижер «передает» певца **режиссеру**, начинаются сценические репетиции, поиски движений, пластики, мимики, мизансцен. Музыка чаще всего дает все нужное для пластического решения образа. В процессе репетиций певцы усваивают основные требования режиссера: артист должен жить жизнью своего героя, жизнью, которая началась до выхода на сцену, должен знать его мысли, его переживания. Игратъ нужно не результат, а процесс! Режиссер должен концентрировать внимание актера на главной теме, направлять на идейную сторону образа, выявлять его сверхзадачу, чтобы не пойти по пути поверхностного решения мизансцен. Имеются как бы два плана у певца — текст и подтекст. Если текст мы поём, произносим в сочетании с вокальной мелодией, то подтекст композитор обычно воплощает в оркестровой партии. Певец должен передать эмоциональное состояние образа посредством звукообраза и сценического действия. Сейчас модно говорить о наступлении эры режиссерского театра. Странно отрицать или преуменьшать роль режиссера-постановщика, но не менее странно преувеличивать ее, в особенности в театре оперном, где все

определяет музыка. Режиссер не может быть чересчур уступчив или лишен темперамента, но должен создать в работе атмосферу абсолютного взаимопонимания. Певец приходит в театр с багажом своих личных психологических, нравственных и физических особенностей — он не чистый лист и должен поверить, что режиссер выбирает для него самое верное решение в помощи раскрытия образа.

Внутренняя жизнь оперного персонажа должна отражаться и на голосе, и на **мимике**. Между артистом, который естественно развивает жизнь своего героя на сцене, и зрительным залом протягиваются невидимые нити. В то время как певец, отчаянно жестикулирующий, контакта с залом найти не может. Мимика у певца служит не только внешним выражением эмоций, она влияет на тембр голоса. Высказывание по этому поводу Ф. И. Шаляпина: «Малейшее движение лица, бровей, глаз, что называют мимикой, есть, в сущности, жест... К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, у очень многих актеров со словом жест сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой, левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют роль хорошо, потому что жесты их “театральны”»<sup>4</sup>. Хорошо, если в процессе репетиций режиссер будет добиваться от артиста тонкой мимической игры. Такая игра заставит певца естественно чувствовать себя на сцене, не разыгрывать в пении искусственных страстей, а эмоционально — и голосом, и мимикой, и пластикой передавать содержание музыки. Все виденное выявится в процессе репетиций, пробудит ощущения, которые непременно вызовут у зрителя жизненные ассоциации. Правдивость действий каждого персонажа на сцене — это требование, которое относится не только к ведущим партиям, но и к партиям

второго плана; их взаимодействие с центральными героями делает спектакль оперой-ансамблем. В спектакле актеры не только составляют ансамбль, помогают друг другу, они борются за успех у публики. Прекрасно, если на сцене с тобой талантливые партнеры. Пока певец работает над концепцией роли, ничто не отвлекает и не сковывает.

**Репетиции** — это открытия, они всегда в радость! Потребуется спеть и сыграть партию не раз и не два, чтобы до конца разобраться в тончайших деталях. Воссиять полностью авторский замысел, воссоздать музыкальный текст точно таким, каким его задумал композитор, невозможно. Всякий исполнитель непременно переосмысливает исполняемое, вкладывает в него свое, придает ему новый ракурс, играет нечто более или менее иное, чем мыслилось композитору. «Артист может переживать только свои собственные эмоции... Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли»<sup>5</sup>. Исполнение, как явление искусства, есть соавторство, творческий акт. Поэтому исполнители одной и той же роли выглядят по-разному, вживление в роль и ее воплощение на сцене у каждого сугубо индивидуальное, это зависит от целого комплекса не схожих слагаемых. «Как часто мы слышим, что существует только один Гамлет, тот, которого создал Шекспир. А кто дерзнет сказать, что он знает, каков был Гамлет в воображении самого Шекспира? „Шекспировский Гамлет“ — миф. В действительности существуют и должны существовать столько различных Гамлетов, сколько талантливых, вдохновенных актеров изобразят нам его на сцене...»<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. Письма. Т. 1. М., 1957. С. 269.

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 353.

<sup>6</sup> Громов В. Михаил Чехов. М., 1970. С. 205.

Перевес режиссерского начала над актерским может привести к сковыванию творческих возможностей артиста. Режиссер нужен в свое время и на своем месте. Сделав свое дело, он должен отойти, отступить в тень. Выражаясь термином учения Станиславского «умереть» в актере. «Математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенный, до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением»<sup>7</sup>. Верная интонация — это, в свою очередь, неизменно верный сценический характер. При единстве слова и чувства и рождается искусство неповторимой, единственно верной интонации. В воображении усматривается мост к перевоплощению. Образ сценический правдив в той мере, в какой он убеждает публику. Воображение дает роли душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия. И жест, и движение души рождаются благодаря воображению актера-певца. Певец для гармонического соединения внешнего облика и духовного образа персонажа должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества тела, чтобы глубже передать движения души. Какое бы верное чувство не было, оно не должно переходить границу общей идеи роли, иначе будет нарушена гармония, которая служит законом для всех искусств. В работе над образом музыкальным и сценическим важна сознательная работа ума. Элементы сознания присутствуют постоянно в процессе работы над образом, утончая краски, которыми располагает актер-певец.

Успех спектакля зависит от всех составляющих: процесса рождения, подготовки и в конечном итоге выхода на премьеры. Огромное значение имеет **оформление спектакля**. Сцена не есть дополнение к музыке, она венчает оперу. «Музыку слушают, а на сцену смотрят»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Шаляпин Ф. И. Статьи и высказывания. Т. 3. М., 1958. С. 157.

<sup>8</sup> Вальденго Д. А. Тосканини. Воспоминания. М., 1989. С. 87.

От слаженности работы всех цехов, мастерства всего актерско-исполнительского состава зависит качество спектакля. В поисках определенной мимики, пластики певцам помогают **костюм и грим**. На освоение костюма требуется значительное время и усилия; хорошо, когда костюмы готовы раньше, чем начинаются генеральные прогоны. Премьерный спектакль — это когда костюмы шьют для каждого исполнителя специально, учитывая все тонкости и особенности его фигуры. Костюм необходимо осваивать, «как музыкальную ткань роли». Костюм быстрее поможет найти верную осанку, походку и характер роли. Дело не только в том, что костюм создает внешний облик персонажа, он помогает актеру раскрыть внутреннее состояние героя. Немалая сложность возникает от количества определенного веса одежды: кринолины, платья из тяжелого бархата (костюмы Маргариты в опере Ш. Гуно «Фауст», платья Флории Тоски в опере Дж. Пуччини «Тоска», Елизаветы в опере Дж. Верди «Дон Карлос»), огромные шлейфы, с которыми необходимо не просто справляться, а легко и грациозно двигаться в них, петь, «взлетать» на сложные и опасные станки-лестницы. Надо, чтобы костюм не просто не отвлекал от пения и правильной игры, а чтобы это было естественное, удобное ощущение платья, помогающее еще лучше чувствовать себя в роли своей героини. От мастерства костюмера очень много зависит для создания правильного образа. Так, например, знаменитый артист Г. Ярон не мог найти образ китайского мудреца. Тогда костюмер посоветовал ему надеть шелковое белье, и нежный шелк, прикасаясь к телу, подсказал артисту нужную пластику для роли! Певец должен уметь петь в спектакле почти в любом положении: стоя, сидя, лежа на боку, согнувшись, на животе, на спине, чуть не вниз головой! Оперный театр — «опасное производство»: певец практически всегда находится на станках. Это либо наклонные поверхности, либо лестницы, либо высокие



площадки. Сцена требует от певца и всех участников спектакля особой осторожности и внимания.

**Грим** в оперных спектаклях всегда более сложный, ибо черты лица оперного актера приходится в гораздо большей степени приспосабливать к роли. Певец находится дальше от зрителей, нежели в драматическом театре: их разделяет еще и оркестровая яма. Это требует серьезной характеристизации лица. Учитывая парик, черты лица и основа наложения грима должны быть более выразительными и полными. Грим в оперном спектакле отнимает немало времени и дает актеру хорошую «пищу» для художественного поиска и возможность проникнуть в свой персонаж глубже и тщательнее. В первые годы работы в оперных театрах певцам оказывают большую помощь опытные театральные гримеры-мастера. В дальнейшем, пройдя немалый путь в опере, актеры-певцы ищут и наносят нужный грим сами, ибо тоныше чувствует нужные штрихи, которые им необходимы для их персонажей.

К основным составляющим костюма персонажа относятся парики. В то время, когда идут режиссерские, дирижерские репетиции, мастера **парикмахерского цеха** творят одновременно с ними. Желательно на костюмированные прогоны иметь соответствующий роли парик. Необходимо не только «вживаться» в костюм, но и сильно попотеть от красок, парика, который надет так, что заколки впиваются в тебя, кажется, прямо в скальп. Зато можно не сомневаться, что такой парик уж точно не спадет при любом вращении или сценическом падении.

**Оперная постановка** — это огромный механизм, ничего не делается в одиночку. Успех каждого спектакля зависит от слаженной работы сотен людей. На сцене все предметы преувеличенных размеров. **Украшения** должны быть видны так же, как и декорации. Все сотрудники основных цехов максимально включены в процесс выпуска спектакля, чтобы через некоторое время он обрел

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)