

ДИСЦИПЛИНА «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ» В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ: ОСОБЕННОСТИ, ПРОБЛЕМЫ, ВАРИАНТЫ АДАПТАЦИИ

Большаков А.А.

*Большаков Алексей Алексеевич — режиссер, старший преподаватель,
кафедра оперной подготовки, вокальный факультет,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, г. Москва*

Аннотация: в статье рассматриваются некоторые вопросы преподавания учебной дисциплины «сценическая речь» студентам-вокалистам музыкальных училищ (колледжей) и музыкальных вузов (консерваторий). Сделана попытка проанализировать проблемы, возникающие в процессе обучения. Предложены пути их решения за счет реорганизации курса преподавания и его частичной адаптации.

Ключевые слова: сценическая речь, дикция, постановка дыхания, вокальная орфоэпия, методика преподавания.

В данной статье мы уделяем внимание лишь одному аспекту театральной подготовки студентов вокальных отделений — сценической речи, хотя общеизвестно, что в средних специальных и высших музыкальных учебных заведениях все внимание студентов-вокалистов сосредоточено на специальности, т. е. занятиях вокалом, а предметы театральной направленности (актерское мастерство, сценическая подготовка, сценическая речь, танец) составляют ничтожно малую в процентном отношении к прочим предметам долю. Можно предположить, что вокалистов готовят исключительно к концертной практике, однако регулярные опросы студентов показывают, что подавляющее большинство в будущем видит себя на театральной сцене в качестве солиста. Кроме того, многие музыкальные вузы обучают выпускников по специальности 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство», изначально ориентируя студентов на театральную деятельность. Диспропорция между вниманием, уделяемым музыкальным и театральным дисциплинам, приводит к тому, что «мастерство вокала стоит сегодня на более высокой качественной ступени, нежели мастерство актерской игры в оперном спектакле» [1, с. 16]. В частности, невнимание к вербальному компоненту вокальной речи, убежденность в превосходстве музыкальных выразительных средств над словом приводит к частому непониманию зрителем текста сольного и, тем более, музыкального высказывания в ансамбле. Нередки случаи, когда «текст вокального произведения <...> оперные артисты <...> воспринимают как «набор звуков» [1, с. 23].

Почему так происходит? Сравним количество часов, выделенных согласно учебным планам на сценическую речь в различных учебных заведениях, специализирующихся на подготовке будущих артистов музыкального театра. Формат статьи не позволяет нам привести детальные выкладки из учебных планов, чтобы досконально обрисовать общую картину. Принципиально важно отметить следующее: в большинстве музыкальных вузов на сценическую речь отведено 1-2 семестра на первом году обучения. Это групповые занятия 1 раз в неделю по 2 академических часа.

В некоторых вузах с целью обеспечения активного участия обучающихся в формировании индивидуальной образовательной траектории сценическая речь заявлена как элективная дисциплина, в других, дополнительно к общему курсу сценической речи, появляется предмет под названием «вокальная орфоэпия», однако и в этом случае — в виде дисциплины по выбору.

Для сравнения, в ГИТИСе на актерском факультете, равно как и на факультете музыкального театра, занятия проводятся с той же периодичностью, но в течение 6 семестров. Параллельно с работой в группах происходит индивидуальная работа, без которых невозможны ни устранение речевых недостатков, ни индивидуальная работа над текстом.

Вышеприведенные данные показывают, что вложить полный курс предмета в отведенное на него время невозможно. Из регулярного практического телесного тренинга сценическая речь превращается в сугубо теоретический предмет ознакомительного и вспомогательного характера. Таким образом, мы, во-первых, сталкиваемся с вынужденной необходимостью сокращения традиционного курса, а во-вторых, с потребностью приспособить его для нужд актера-певца¹.

Такой подход не является оптимальным: опера — разноплановый жанр, не всегда ограничивающий выразительные средства исполнителя исключительно пением. Так, есть речитативы "sesso", требующие иной певческой техники, нежели традиционное бельканто, в том числе, практически интонированного

1 Термин «актер-певец» являет собой один из многих вариантов наименования актера, действующего на сцене музыкального театра. Единой устоявшейся терминологии нет. «В современных театрах, в официальных бумагах министерства, в прессе и в быту интересующая нас специальность имеет следующий синонимический ряд: 1) солист оперы, 2) оперный певец, 3) певец-актер, 4) солист-вокалист, 5) артист-вокалист, 6) актер-певец, 7) поющий актер, <...> 8) оперный артист». [1, 17].

разговора; есть мелодекламация Люлли; есть балладная опера, зигншпиль и оперетта²; есть русская опера доглинкинского периода с обязательными драматическими диалогами и т. д. Помимо необходимости использовать драматическую речь, исполнитель сталкивается с потребностью постоянно переходить от разговора к пению и обратно, что нередко вызывает у певцов определенные затруднения.

Всё это разнообразие требует от артиста некоей универсальности. По сути дела, можно сказать, что идеальный оперный артист — это драматический актер, безупречно владеющий академической вокальной техникой, подготовленный музыкально, способный выражать себя не только мимикой, жестом, словом, но и музыкой, пением. Мы склонны полагать, что актер-певец, готовящийся к оперной карьере, должен получить полный объем занятий по сценической речи, сравнимый с тем, что получает будущий драматический актер.

Тем не менее, попробуем предположить, как могла бы выглядеть адаптированная методика. Рассмотрим последовательно тематические разделы предмета «сценическая речь» в его традиционном виде, прокомментировав каждый из них с учетом специфики вокальной речи.

Постановка дыхания

Роль дыхания в речевой и певческой деятельности человека сложно переоценить. Очевидно, что «от того, как дышит актер, т.е. как он умеет пользоваться своим дыханием, зависят красота, сила и легкость голоса, музыкальность и мелодичность его речи» [2, с. 387].

Постановка дыхания на занятиях по сценической речи очень похожа на постановку дыхания в вокальном классе. Студенты знакомятся с тремя типами дыхания, а также с полным дыханием, смешанным дыханием рот-нос, работой диафрагмы, снятием напряжения с челюсти, плеч и межреберных мышц, работой над осанкой, характерными статическими и динамическими телесными зажимами и т. д.

Тем не менее, между этими занятиями есть существенное отличие: речевые тренировки у драматических актеров, а также у студентов факультета музыкального театра в ГИТИСе проводятся не только стоя, но и сидя, лёжа, в различных, порой неудобных позах, а также в динамике, что обусловлено направленностью подготовки на дальнейшее сценическое существование. Например, для Е. Ласкавой совершенно очевидно, что в случае, когда «человек, <...> совмещает процесс движения с процессом звучания, то и обучение голосоведению необходимо соединить с движением, которое будет помогать звуку» [3]. В вокальном же классе (за редкими исключениями) вся работа происходит преимущественно в одной статичной позе у фортепиано.

Таким образом, столь необходимая вокалисту в сценической деятельности работа с дыханием в движении и другие элементы подготовки тела для работы с голосом остаются в ведении преподавателя по сценической речи, либо преподавателя актерского мастерства.

Дикция

Этот раздел дисциплины включает в себя практические занятия по артикуляционной гимнастике, постановке гласных и согласных звуков, работу над соединением одного или нескольких согласных с гласными с использованием таблицы гласных, чистоговорки, трудноговорики, скороговорки, а также исправление персональных дикционных недостатков. Традиционно этот речевой «разогрев» сравнивают с распевкой вокалиста, которая также является подготовительным этапом перед началом основной вокальной деятельности. Но это сравнение некорректно как минимум по двум причинам. Во-первых, вокалист распеваётся исключительно на гласных, иногда присоединённых к некоторому количеству «удобных» согласных звуков, сонорных («м», «н», «л», «р», «й»), либо звонких зубных («д», «з»). Работа над сочетанием гласного звука с двумя и более согласными не ведется, тогда как в исполнительской практике подобные сочетания встречаются повсеместно, учитывая необходимость переноса в вокале завершающей слог согласной/согласных на следующий слог (в особенности на длинных нотах в кантилене), например: «лго», «лча», «тны», «мбу», «тьно»³. Надо заметить, что вмешаться в процесс постановки гласных крайне сложно, так как формирование этих звуков составляет основу вокальной техники, и эта работа ведется на занятиях по специальности, в вокальном классе. С другой стороны, согласные в вокальной речи должны быть технически безупречны, дабы они не мешали кантиленности вокала, музыкальной фразе, не приводили к остановке дыхания. Именно поэтому работе с согласными необходимо уделить особое внимание на занятиях по сценической речи.

Во-вторых, распевки часто представляют собой чисто технические упражнения, тогда как даже элементарные тренировки в рамках учебной дисциплины «Сценическая речь» включают в себя элементы актерского мастерства. Действительно, «воображение, фантазия, ассоциации, видения отвлекают внимание студийца от механики и, таким образом, обеспечивают рефлекторную работу голосообразующих органов». [3].

2 Оперетта традиционно считается легким, развлекательным жанром, в связи с чем многие студенты относятся к ней снисходительно. Но есть оперетты, по музыкальному и драматургическому качеству партитуры не уступающие опере, постоянно встречающиеся в репертуаре оперных театров и оперных фестивалей и входящие также в учебный репертуар академического вокалиста.

3 Сочетания в примере взяты из текста романса С. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной» на стихи А. Фета.

Орфоэпия

Вокальная орфоэпия — одна из наиболее острых тем в разговоре о специфике преподавания сценической речи вокалистам. Большинство преподавателей по речи имеют драматическую школу и мало знакомы с вокалом. А отличия орфоэпии в пении и в драматической речи весьма существенны. В. Садовников считает так же: «Пение не речь, и поэтому нельзя все речевые орфоэпические нормы целиком переносить в пение» [4, 15]. Мы говорим здесь и о специфике формирования гласных, ведь «если в речи для создания фонетической характерности гласных достаточно участия главным образом полости рта <...>, то в пении необходима артикуляция глотки, которая дает возможность как гласным, так и согласным звукам побеждать расстояние, сопровождение, ансамбль и т.д.» [4, 13], и о невозможности количественной редукции безударных гласных, поскольку длительность звучания задана музыкой, и о долгом затворе перед сочетанием двух взрывных согласных («тт», «дд»), который не должен привести к остановке вокального дыхания и разрыву музыкальной фразы, о правиле открытого слога при слоговом разделе слова, и о многих других отличительных чертах вокальной речи.

Некоторые аспекты вокальной орфоэпии затрагиваются в вокальном классе на занятиях специальностью, но преподаватели вокала в большинстве своем руководствуются собственным опытом, традициями исполнения, зачастую навязывая студентам искусственные и устаревшие произносительные нормы. Например: «арОмат», вместо «ар^мат», «старОй», «добрОй» вместо «старый», «добрый» и «яркий» на месте «яркий» с явными «о» и «ы» вместо фонетически неясного за счет качественной и динамической редукции «ы» в окончании и т. д.

Голосоведение. Логика

Мы склонны рассматривать интонацию, ритм, темп, расстановку пауз в музыке как составные части музыкальной драматургии произведения. Если драматический актер сам, сообразно со своим творческим решением, «присваивает», а затем интерпретирует текст автора, то актер-певец в этом отношении оказывается полностью подчиненным замыслу композитора. «В музыкальном театре материалом для создания спектакля служит не только текст, но прежде всего точные музыкальные интонации, зафиксированные композитором в определенном темпе и ритме, отражающие последовательность психологических состояний действующих лиц» [4, 21]. Расшифровка этого замысла требует наличия определенных навыков и выходит далеко за рамки занятий сценической речью. В данном случае необходим действенный анализ музыкальной драматургии (по аналогии с действенным анализом пьесы и роли в драматическом театре), приемы которого осваиваются вокалистами в ходе изучения таких дисциплин, как: «Класс музыкального театра», «Оперная драматургия», «Работа в оперной студии» и прочих.

Таким образом, данные разделы могут остаться лишь в не редуцированном варианте курса, предназначенном для подготовки актера-певца для работы с драматическим текстом.

Итак, мы приходим к следующим выводам:

1. Необходима адаптация существующей методики преподавания предмета «Сценическая речь» для нужд актера-певца (как минимум в области вокальной орфоэпии).

2. Представляется целесообразным разделить курс дисциплины на три этапа:

- Тренинги, практические групповые занятия. Форма: интенсив, мастер класс. Периодичность: от 3 до 5 раз в неделю на протяжении одной-двух недель, 2 ак. часа. Темы: «Постановка дыхания», «Дикция». Комментарий: этот формат дает возможность быстро достигнуть заметных результатов, что мотивирует студентов на дальнейшие самостоятельные занятия. Кроме того, необходимо учитывать, что предмет «Сценическая речь» ориентирован исключительно на русский (или родной) язык, тогда как у актера-певца часто возникает необходимость исполнять произведения на иностранных языках. Следовательно, предлагаемый нами подход позволит организовать занятия с приглашенными специалистами музыкального театра («коучами»), являющимися носителями языка или другими профессионалами, способными сформировать навык владения иностранным языком в вокале.

- Лекционные групповые занятия. Темы: «Голосоведение», «Логика», «Орфоэпия в драматической речи», «Вокальная орфоэпия». Форма: лекция, семинар. Периодичность: 2 ак. часа, 1 раз в неделю.

- Индивидуальные занятия, занятия в малых группах. Темы: «Исправление индивидуальных недостатков произношения», «Работа над текстом, присвоение авторского текста». Форма: практические занятия. Периодичность: 1-2 раза в неделю из расчета 0,5 ак. часа на человека.

3. Требуется тесное взаимодействие или даже совместная работа с преподавателями по вокалу и мастерству актера, чтобы иметь возможность проконтролировать использование полученных навыков при работе над произведениями в вокальном классе, в подготовке отрывков и сцен из спектаклей в классе музыкального театра.

4. При составлении расписания занятий следует по возможности избежать соседства занятий сценической речью с работой в вокальном классе. Педагоги вокальной кафедры регулярно поднимают вопрос о переутомлении голосового аппарата на занятиях сценической речью, а также любых других занятиях, затрагивающих вокальный аппарат, происходящих вне вокального класса (вокальный ансамбль,

хор).

Список литературы

1. *Кузнецов Н.И.* О мастерстве оперного артиста. Ф.И. Шаляпин, К.С. Станиславский, М.А. Чехов. М.: Открытая сцена, 2011.
2. Сценическая речь: Учебник / Под ред. Козляниновой И. П. и Промптовой И.Ю. 7-е изд., испр. и доп. М.: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2014.
3. *Ласкавая Е.В.* Сценическая речь: Методическое пособие. М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005.
4. *Акулов Е.А.* Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978.