

Чепинога Алла Валерьевна

**ВООБРАЖЕНИЕ ПЕВЦА КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕЙСТВЕННОЙ  
ИНТОНАЦИИ**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2010/5/12.html](http://www.gramota.net/materials/1/2010/5/12.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2010. № 5 (36). С. 28-33. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2010/5/](http://www.gramota.net/materials/1/2010/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

П. Ф. Чернышев в тюрьме заболел туберкулёзом и был освобождён на поруки незадолго до смерти. Его похороны превратились с первую в России политическую демонстрацию. Именно ему было посвящено стихотворение Г. А. Мачтета «Последнее прощание» (Замучен тяжёлой неволей), ставшее революционным траурным маршем [1, с. 182; 4, с. 36; 9, с. 149]. Е. Е. Лазарев и Н. К. Бух присоединились к «Земле и воле». Впоследствии Н. К. Бух был членом Исполнительного комитета «Народной воли» и руководителем её первой типографии. 18-го января 1880 г. он был арестован вместе с другими работниками типографии. При аресте они оказали вооружённое сопротивление. Причиной обнаружения типографии послужило то, что у народовольца С. И. Мартыновского нашли копию паспорта, по которому жил Н. К. Бух [5, с. 9]. По процессу 16-ти народовольцев Н. К. Бух был приговорён к 20 годам каторги. Е. Е. Лазарев в 1878 г. был призван в армию, участвовал в боях под Карсом и организовал офицерский кружок, который присоединился к Военной организации «Народной воли» вскоре после её образования. В 1880-1884 гг. он был лидером самарской организации «Народной воли». Е. Е. Лазарев жил в своём родном селе, занимался хозяйством, что давало ему возможность вести пропаганду среди крестьян, не вызывая подозрений полиции. В качестве частного поверенного при съезде мировых судей Бузулукского уезда он защищал интересы крестьян. 21-го июля 1884 г. он был арестован по доносу провокатора С. П. Дегаева и в 1885 г. сослан в Восточную Сибирь. Осенью 1887 г. Е. Е. Лазарев вернулся в Самару, но 18-го февраля 1888 г. был вновь арестован и в 1889 г. сослан в Восточную Сибирь. В 1890 г. он бежал из ссылки за границу [8]. Впоследствии Е. Е. Лазарев и Н. К. Бух вступили в партию эсеров. М. Г. Никольская в 1877 г. вышла замуж за В. А. Осинского, одного из лидеров «Земли и воли», провозвестника политической борьбы и террора [2, с. 366]. Н. Е. Петропавловский стал писателем, выступал в печати под псевдонимом Каронин. Таким образом, самарский народнический кружок был частью народнического движения, которое в 1873-1874 гг. оформлялось в федеративную организацию. Этот процесс был прерван массовыми арестами революционеров в 1874 г. Самарские народники вели пропаганду не только среди крестьян, но и среди учащейся молодёжи и рабочих. Они сосредоточили основные усилия на пропаганде среди крестьян не потому, что считали рабочих испорченными цивилизацией, а потому, что крестьяне составляли большинство населения России, следовательно, без их участия революция не могла победить. «Летучая» пропаганда с самого начала сочеталась с оседлой. Самарский кружок занимал промежуточное положение между «чайковцами» и бунтарями, последователями М. А. Бакунина. Члены этой организации читали труды М. А. Бакунина и планировали народное восстание в ближайшем будущем, но сознавали необходимость его подготовки, видели преимущества республики перед монархией и невозможность упразднения государства сразу после революции, признавали необходимость политической революции и полагали, что она произойдёт одновременно с социальной. Некоторые из них играли заметную роль в последующем развитии революционного движения.

#### Список литературы

1. Аптекман О. В. Общество «Земля и воля» семидесятых годов. Пг.: Колос, 1924.
2. Архив «Земли и воли» и «Народной воли». М.: Центархив, 1932.
3. Бух Н. К. Воспоминания. М.: Издательство Общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1928.
4. Головина-Юргенсон Н. А. Мои воспоминания // Каторга и ссылка. 1923. № 6.
5. Иванова С. А. Первая типография «Народной воли» // Былое. 1906. № 9.
6. Ковалик С. Ф. Движение 70-х годов по Большому процессу // Там же. № 10-12.
7. Колпенский В. Памяти Н. Е. Петропавловского (Каронина) // Каторга и ссылка. 1923. № 6.
8. Лазарев Е. Е. Моя жизнь. Прага: Легиография, 1935.
9. Плеханов Г. В. Русский рабочий в революционном движении // Плеханов Г. В. Соч.: в 24 т. Пг.: Госиздат, 1923. Т. 3.
10. Процесс 193-х. М.: Издательство В. М. Саблина, 1906.

УДК 7.071

Алла Валерьевна Чепинога

Российская академия театрального искусства - Государственный институт театрального искусства

#### ВООБРАЖЕНИЕ ПЕВЦА КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕЙСТВЕННОЙ ИНТОНАЦИИ<sup>©</sup>

Если раскрыть клавиры, которыми пользовалась великая А. В. Нежданова, то можно увидеть, что они испещрены пометками, сделанными рукой певицы. Тщательной проработке подверглась, например, сцена Татьяны с няней («Евгений Онегин»): «Semplice», «стыдливо», «все лежа», «слезы», «здесь привстать», «медленно», «скорее», «скоро», «просто». «Appassionato» - пишет А. В. Нежданова над темой, поднимающейся все выше, последовательно чередующимися волнами на протяжении октавы на словах: «Ах, няня, няня! Я страдаю! Я тоскую!» (...).

Последующие сценические ремарки в *Andante con moto*, где «мелодия любви» передается виолончелям, и в *Moderato assai*: «брать за руку», «томление» - на словах «я влюблена»; «грустно» - на словах «оставь меня одну»; «объясняя няне, быстро» - на словах «я скоро лягу»; «dolce» - на слове «прости».<sup>1</sup>

Из этих пометок видно, что певица, по сути, самостоятельно проводит глубокую *аналитическую* работу, размечая партитуру *для себя*. Если проанализировать все эти записи, становится понятно, что *мышление певицы особым образом организовано*: за музыкальными нотными знаками оно разворачивает перед ней «фильм» нигде не прерывающегося эмоционального и пластического поведения персонажа оперы. Это своеобразная партитура эмоций, некий путь, который затем воображение певицы проделывает на каждом спектакле.

О роли воображения в актерской профессии написаны горы литературы. Однако, особую роль оно играет в творчестве артиста оперного театра, выстраивая для певца не только верный мизансценический (пластический) путь роли, но и естественным образом порождая верную музыкальную интонацию.

Важно подчеркнуть, что воображение здесь осознается, как фактор интеллектуально-эмоциональный: физиологи утверждают, что у людей 97% психической деятельности протекает на уровне подсознания и только 3% - на осознанном уровне. Этому закону подчиняется не только драматическое действие, но и работа мышечного аппарата певца. Так, в процессе пения не все органы голосового аппарата контролируются сознанием - работа гладкой мускулатуры, трахеи и бронхов, сложные движения диафрагмы при пении не отражаются в сознании; голосовые складки управляются сознательно лишь в момент подачи звука, при «певческой атаке». «Ряд важных компонентов певческого голосообразования имеют отлаженные механизмы в подкорковом слое нашего мозга, не подчиненном нашему сознанию, где расположены и нервные центры различных эмоций, функционально тесно связанные с этими механизмами голосообразования. Эмоции же, хотя и возникают произвольно, однако обязательно отражаются в корковом слое правого полушария мозга и при помощи них осуществляется воздействие на неподчиненные сознанию компоненты голосообразования».<sup>2</sup>

Таким образом, воображение становится важнейшим фактором в управлении *всеми* сценическими действиями певца-актера, вплоть до верного звукоизвлечения и интонирования. Отсюда развитие воображения певца, как *особым образом организованного сознания*, становится важнейшей задачей обучения студента музыкального факультета, поскольку прослеживается прямая связь выразительности пения (через эмоциональную сферу) с свободной, естественной, тонко отлаженной собственно технической работой голосового аппарата.<sup>3</sup>

При этом следует так же избегать распространенной методической ошибки, которая присуща современному пониманию воображения, как спонтанно возникающего эмоционального импульса. Нужно точно отдавать себе отчет в том, что воображение двусоставно и складывается из точной работы интеллекта и эмоциональной сферы певца, а не только собственно эмоциональной сферы, значение которой в данный момент сильно абсолютизировано. Подсознательная деятельность организуется *осознанно*, целостно *через точные и логичные мотивации*. Таким образом, методика обучения певца должна быть сосредоточена, на воспитании способности «переводить» интеллектуальный, осознанно накопленный багаж знаний в точные подсознательные реакции. Т.е. певец должен уметь при помощи самостоятельно и сознательно создаваемых мотиваций, выражаясь современным компьютерным языком, «загружать» в подсознание «верную программу». Тогда «точно выстроенное драматическое напряжение действия помогает актерам правильно спеть, взять «трудную» ноту, адекватно общему замыслу интонировать музыкальную фразу»<sup>4</sup>. Именно на сочетании сознательного и бессознательного верная сценически-вокальная жизнь певца будет осуществляться на уровне рефлексов.

Таким образом, методика обучения актера-вокалиста должна строго сочетать в себе единство *эмоционального и рационального* в обучении при первенстве эмоционального, т.е. рациональное не изгоняется из обучения вовсе, как зачастую принято сегодня - меняется лишь подход к формированию тех сценических мотиваций, которые обеспечат верное функционирование подсознательных процессов. В какой-то мере подступом к такой методике может быть высказывание одного из современных драматических режиссеров, однако, пробующего себя в постановке оперы. «Я говорю: ребята, пойте «вполголоса». То есть сразу с музыкой, но приближаясь к драме, к работе за столом. Они сидят, пропевают свои ноты, и идет разбор материала: зачем он пришел, чего он хочет, что чувствует, в чем цель и смысл сцены. В идеале партитура внутренней жизни должна быть такой же жесткой и четкой, как музыкальная партитура. Вот тогда мы становимся музыкальным театром».<sup>5</sup>

Умению формировать точные мотивации можно поучиться у Вл. И. Немирович-Данченко, владевшего даром красноречия и хорошо понимавшего действенность слова в застольных беседах с актерами: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач - и психологических и пластических».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Нежданова А. Воспоминания, письма: материалы и исследования. М., 1967. С. 309.

<sup>2</sup> Менабени А. Г. Вокально-педагогические знания и умения. М., 1995. С. 18.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Из интервью с Т. Чхеидзе.

<sup>6</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952. С. 213.

К. С. Станиславский испытал идею действенности слова в теоретической и практической театральной жизни. Его ученик и сподвижник Н. Горчаков зафиксировал, каким смыслом наполнял режиссер понятие действенности слова, как самого мощного, по его словам, средства воздействия: текст - словесное действие роли; мысль - слово - действие нераздельны в едином творческом процессе перевоплощения; «мысленное действие» должно помочь овладеть актеру и словесным действием, и, что самое важное, логикой мышления в образе; *логика мышления* в образе подразумевает не только понимание актером всех мыслей персонажа, но и умение этими мыслями действовать; не все мысли высказываются вслух, но они проходят в сознании непрерывным потоком.<sup>1</sup> «Отмечено, что у певца в состоянии перевоплощения исчезает неточность звуковысотного интонирования, снимается мышечное напряжение голосового аппарата, возрастает объем звучания, обретается свобода самовыражения».<sup>2</sup>

Таким образом, «пение всем телом», т.е. полная включенность всей психофизики певца в создание сценического образа достигается верной работой воображения, разделяющегося на сферу подсознания, которое в свою очередь управляется сферой сознательных логически-эмоциональных мотиваций. Причем, привычку к созданию этих мотиваций у студента следует формировать с самого начала обучения уже на стадии формирования вокально-слуховых представлений профессионального певческого звучания и нужных способов голосообразования: пение упражнений и вокализов уже должно осуществляться с «мотивацией» - эмоциональным подтекстом. Уже на простейшем музыкальном материале актер музыкального театра должен овладеть так называемым «искусством перевода» музыкального высказывания (смысла) в коммуникативный акт с залом (эмоциональное пение). Студент сам должен уметь сознательно вскрыть эмоциональную суть мелодического высказывания, ощутить ее семантическую структуру, а затем, используя бессознательное, найти ей адекватные средства выражения. Таким образом обучение студентов музыкального факультета - это особым образом воспитание прежде всего их *мышления*, чтобы впоследствии путь создания образа они могли проходить *самостоятельно*.

Для развития способности к созданию внутренне динамичного музыкального образа певец должен обладать определенным интеллектуальным навыком и интеллектуально-эмоциональным багажом. В воспитании актера следует преодолеть «антагонизм художественного инстинкта и современного научного знания, внести в спонтанно-субъективное искусство исполнителя существенную долю объективных знаний и навыков...».<sup>3</sup> Здесь важны как глубокие знания анатомии, физиологии, психологии, особенностей голосовых данных и многообразия способов вокального развития и совершенствования разноуровневых возможностей подопечных, так и знания всеобщих и индивидуальных особенностей человеческого развития.

Это тем более важно, что без определенного набора «объективных знаний» воображение певца актера будет скудным и штампованным, провоцирующим банальные чувственные реакции в банально моделируемых предлагаемых обстоятельствах. «В художественных вокальных произведениях литературный текст и музыка в значительной мере определяют эмоциональную выразительность и настроение исполнителя. Но степень их проявления, многообразие их граней и оттенков зависит от богатства эмоциональной сферы певца ...»<sup>4</sup>, т.е. от богатства содержательной стороны его личности, его воображения. Сила воображения Ф. Шаляпина была охарактеризовано Скитальцем одной фразой: «...он весь - в летучей и тонкой смене впечатлений».<sup>5</sup>

Актер обязан уметь накапливать интеллектуальные смысловые впечатления, которые впоследствии будут питать процесс подсознательного срабатывания воображения. Опираясь на теорию «Спонтанности сознания» В. Налимова, можно сказать, что личность человека вообще представляет собой своеобразный носитель смыслов, и каждая индивидуальность - это неповторимая система смыслов. Наряду с этим личность выступает как генератор и преобразователь смыслов, в связи с чем ее деятельность направлена на преобразование мира, всех его явлений, включая явления искусства.<sup>6</sup> Подход к персонажу, как полноценной личности подразумевает то, что персонаж так же предстает носителем системы смыслов. Таким образом, актер, руководствуясь собственной системой смыслов, должен быть способен постичь и интерпретировать мир смыслов своего персонажа, и овладевая все новыми смыслами, постоянно расширять и преобразовывать как свой, так и внутренний мир персонажа, пересоздавать свой и его текст-сознание - модифицировать его.

Однако «смыслы» персонажа реконструирует и продуцирует артист при помощи *своего* воображения, оно в этом процессе разгадывания в партитуре и продуцирования смыслов играет первостепенную роль. Оно «в контексте проблемы перевоплощения рассматривается, прежде всего, как инструмент создания «виртуальной» реальности. Детальность, интенсивность, непрерывное воображение душевного состояния персонажа в каждый данный момент действия, долговременность воображения дают роли самую жизнь и содержание».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Горчаков Н. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером. М., 1958. С. 169.

<sup>2</sup> Вокальное искусство в контексте практической психологии // Сб. трудов Первого международного междисциплинарного конгресса «ГОЛОС». М., 2007. С. 232.

<sup>3</sup> Там же. С. 230.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Скиталец. Федор Шаляпин // Повести и рассказы. Воспоминания / А. Трегубова. М., 1960. С. 228.

<sup>6</sup> Налимов В. В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 1989. С. 166-167.

<sup>7</sup> Вокальное искусство в контексте практической психологии // Сб. трудов Первого международного междисциплинарного конгресса «ГОЛОС». М., 2007. С. 230.

Следует понимать так же, что поскольку воображение двусоставно, то оно подчиняется все той же закономерности сознательно накапливаемого знания, постепенно переходящего в чувственный уровень рефлексов. Интеллектуально, осознанно, осмысленно собранные, пережитые наблюдения, определенным образом сгруппированные актером наблюдения и знания о психологии и поведении людей постепенно проникают в подсознание, оседая там как память чувств. Происходит своеобразный процесс перехода количественного накопления в качественное. Зато в момент сценического действия чувственные ощущения вполне бессознательно всплывая, создают у певца непрерывность «процессуального внутреннего видения», которое «вызывает психофизиологическую реакцию, вплоть до влияния на фактуру и тембровую окраску голоса певца».<sup>1</sup>

Верная работа воображения определяет вокальную интонацию, которая есть «особенного рода **высказывание** особым языком искусства, которым персонаж выражает определенное отношение к сочиненному композитором и драматургом миру, и для нее действительны законы бытия любого языка...».<sup>2</sup> Иначе говоря, тот или иной **смысл** становится содержанием характеризующей его интонации. И. П. Богачева замечает, что смысл не только управляет красками голоса, но и разнообразит содержательность интонации: «Наверное, мыслью, только мыслью можно заставить поставленный голос вдруг меняться тембрально, придать нежность чувству, или наоборот, зазвучать более концентрированно, придать страстность. Мысль и есть смысл! Благодаря изменению мысли я меняю смысловые акценты. Бывает, мне говорят: вы сегодня пели совершенно по-другому; на самом деле я пела как обычно, но прежде я вложила смысл в одно слово, а теперь - совсем в другое. Я это делю всегда, пытаюсь найти новую интерпретацию».<sup>3</sup> Таким образом, смысл выступает формирующим началом интонации, ибо без вложения определенного смысла интонация остается непроявленной - смысл управляет мелодикой речи и диктует интонацию.

Для создания формирующей среды личности персонажа актер должен не просто уметь реконструировать предысторию персонажа, его биографию в событиях и фактах (интеллектуальный подход, зачастую ничего не дающий для образа), но и **смоделировать их в чувствах и ощущениях** (как чувственную реакцию на те или иные факты биографии персонажа). Именно эта искусственно смоделированная актером (взятая из накопленных чувственных собственных наблюдений и знаний) чувственная память персонажа, по сути, и питает образ, создавая поток творящего сознания певца-актера, который, к тому же, подсознательно и мгновенно пополняется поступающими из внутреннего (психической сферы) и внешнего мира новыми информационными раздражителями. Критик Ю. Беляев писал о Ф. Шаляпине, что «его творчество постоянно находится в прямой зависимости от происходящих на сцене, в партере, в оркестре и даже в публике движений жизни, которые подсказывают ему новые и новые детали и штрихи исполнения и обогащают ассоциативные связи. Такая особенность исполнительства предполагает импрессионистическое начало в исполнительском почерке».<sup>4</sup> Таким образом, путем развитого воображения, творящее сознание исполнителя представляется как живой, постоянно пересоздающий себя особый **текст**, бесконечно меняющееся содержание которого объективируется в интонации, бесконечно модулируя ее.

Поэтому перед педагогами стоит задача обучения студента по сути - профессиональной психологической деформации сознания, при которой под влиянием верно сформулированных сугубо интеллектуальных режиссерских и самомотиваций из всего багажа чувственных ощущений и раздражителей внешней среды отбираются лишь те, которые работают на создаваемый образ. Подобные мотивации, создавая, у певца-актера на уровне подсознания новую, уже не его личную, а персонажную логику мышления, восприятия, ритма реакций на обстоятельства сценической жизни - по сути - нового уровня эмоциональности. «Полиперсонализм сознания является фундаментальным свойством для перевоплощения, обеспечивая сосуществование в потоке сознания двух обособленных «Я»».<sup>5</sup>

При этом следует разъяснять студентам, что при верно отлаженном механизме «сознание-подсознание» персонаж, «созданный силой ума, воздействует на своего творца, вызывая у него ту или иную эмоциональную реакцию. Так, между исполнителем и созданным им персонажем возникают условия устойчивого сосуществования в пределах психоэмоциональной сферы. <...> Именно на уровне самосознания осуществляется перевоплощение в виде переориентации установок на «другое Я» - персонаж. За счёт присвоения содержания ролей и сотворения исполнителем персонажных сознаний, личность исполнителя обретает возможность бесконечной дополняемости»<sup>6</sup>, т.е. бессознательно способна добавлять к голосу и жесту актера-певца не свойственные самому актеру-человеку обертона и реакции. «Перевоплощение достигается благодаря фактору установки - логически стройному, эмоционально окрашенному убеждению и одновременно функции сознания, способствующей **фильтрации содержаний** сознания, в соответствии с «предполагаемыми обстоятельствами»».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Там же. С. 232.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Беседа с И. П. Богачевой 15 апреля 2006 г.

<sup>4</sup> Цит. по: Налчаджян А. А. Личность, психическая адаптация и творчество. Ереван, 1980. С. 207-208.

<sup>5</sup> Вокальное искусство в контексте практической психологии // Сб. трудов Первого международного междисциплинарного конгресса «Голос». М., 2007. С. 232.

<sup>6</sup> Там же. С. 231.

<sup>7</sup> Там же. С. 233.

Однако, следует подчеркнуть, что для того, чтобы обрести способность к фильтрации, следует *сознательно накопить то содержание*, которое будет подвергаться фильтрации. Соответственно, чтобы профессионально работать с самосознанием, нужно его, во-первых иметь, а во-вторых, определенным образом воспитать.

Правильно налаженный процесс сознательного накопления содержания воображения и его бессознательного применения оказывает важнейшее влияние на моделирование вокальной интонации в зависимости от смыслового акцентирования музыкального текста. Именно в первую очередь музыкального, поскольку композитором система содержательных установок создана в партитуре «в виде специально предназначенных для персонажа элементов вокального и оркестрового языка»<sup>1</sup>. Умение работать с этими элементами, грамотно анализировать их, переводя плоды интеллектуального анализа на чувственный уровень есть так же сугубо интеллектуальный навык, который и создает устойчивые само-мотивации на «себя-другого», т.е. на персонаж.

Привычку к подобному осознанному анализу партии-роли необходимо вырабатывать в студенческой вокалите с первых же упражнений и вокализов изначально решая их как мини-этюды, сценические эпизоды, подразумевающие наличие предлагаемых обстоятельств, сквозного действия, конфликта. Таким образом, вокалист с первых дней обучения приучается относиться к любому музыкальному материалу, как к роли, имеющей свой пластический и интонационный рисунок. С первых дней обучения в нем воспитывается привычка анализировать музыкальный материал, находя соответствия в собственной чувственной памяти и необходимость постоянно ее пополнять свежими впечатлениями и знаниями. Если проводить аналогии с профессией драматического актера, то, таким образом, одновременно с обучением навыку органичного существования на сцене (методом физических действий, при котором студент часто бессознательно привыкает будить свои двигатели психической жизни на сцене с помощью воссоздания реальных бытовых ситуаций) должен следовать навык и привычка действенного анализа текста. В данном случае, поскольку основой роли все же является партитура, то актер-певец обязан овладеть самостоятельным навыком применения метода действенной интонации при анализе музыкального текста.

Отношение к партитуре-роли, как к *тексту*, требующему личностной интерпретации включающему в себя не только слово, но и ритм, интонацию, пластику, то обозначенный метод становится поистине универсальным орудием оперного актера в работе над образом.

Человек в своей научной и повседневной деятельности постоянно оценивает вероятности различных событий; эти оценки всегда субъективны в том смысле, что они определяются интеллектуальной настроенностью данного субъекта и степенью его информированности, но они в каком-то смысле и объективны. Как в обыденном языке, так и во многих других языках с каждым знаком вероятностным образом связано множество смысловых значений. Нотный (знаковый) текст, предназначенный для исполнителя, несет такую же субъективную вероятность прочтения и истолкования, обладает теми же свойствами и подчиняется тем же постулатам».<sup>2</sup> «Исполнитель, читая нотные знаки, оценивает перспективу - вероятные варианты их озвучивания согласно концепции, в рамках интеллекта и профессиональных возможностей, понимания замысла и степени информированности. Каждый знак вероятностно связан со множеством смысловых значений. Производя семантический анализ нотного текста, исполнитель представляет возможные смысловые значения нотных и динамических знаков, опираясь, к тому же, на уточняющий текст либретто, который воплощает априорную функцию распределения смысловых значений нотных знаков, и осуществляет их избирательность в вероятностном континууме».<sup>3</sup> Для этой сферы проявлений модальности, по мнению Е. Назайкинского, «важнее всего то содержание, которое запечатлено и светится в звуковой ткани».<sup>4</sup>

Обучая студента расшифровке семантики партитуры и искусству ее интерпретации, следует четко обозначить те параметры партитуры роли, которые особо значимы в процессе действенного анализа для рождения верной интонационной партитуры роли.

Прежде всего, анализу должен подвергаться звук. Современное музыкознание, по словам В. Холопова, подошло к изучению той потребности в «ощущении звука» (и композиторами, и исполнителями, и слушателями), «когда музыкальное значение сошлось в нем самом».<sup>5</sup>

Вокальный звук имеет две составляющие: телесно-чувственную и мыслительную (как самостоятельный носитель смысла). Отдельный звук рассматривается не только точки зрения определенной высоты и тоновости, но и с точки зрения красочности и насыщенности тембра, поскольку такое слышание звука отсылает нас к его древнему восприятию, когда, по словам Б. Теплова<sup>6</sup>, слух различал не звуковысотность, а степень сгушенности тембра.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Бейес Т. Введение в учение о производных. Лондон, 1702; Налимов В. В. Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков. Томск-Москва, 2003. С. 81-85.

<sup>3</sup> Налимов В. В. Указ. соч.

<sup>4</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 242.

<sup>5</sup> Холопова В. Теория музыкального содержания - наука XXI века // Музыкально-теоретическое образование на рубеже XX-XXI вв. / Московский гос. университет культуры и искусств. М., 1999. С. 16.

<sup>6</sup> Теплов Б. М. Избранные труды: в 2-х т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР. С. 63.

Современные отечественные ученые, включая философов, музыковедов культурологов, изучают звук как многозначный музыкальный феномен.<sup>1</sup> Под разными углами зрения рассмотрена проблема сосуществования в звуке противоположных начал, то есть проблема двойственности звука. Так, Т. Чердниченко, исследуя звук в работе «Музыка в истории культуры», пишет, что звук представляет собой двоякую сущность: реальную и идеальную. Материальное звено звука, по выражению Е. Назайкинского, превращает его в живое, динамичное образование посредством «вытягивания» цепочки ассоциаций, которые впитываются звуком на протяжении всей истории человечества. «В звуках ... человек выслушивает и то, что закрепила в его инстинктах природа с незапамятных времен жизни на Земле, и то, что свойственно ему как биологическому виду».<sup>2</sup>

Другой достаточно активно изучаемой и крайне немаловажной для оперного исполнителя проблемой, связанной с феноменом звука, является взаимосвязь звука и жеста.

Единство жеста и осязания, как считал Ж. Д'Удин, формирует пластические основания художественного творчества, которое понимается им как выражение эмоций с помощью телесных движений. Особенно это относится к музыке, которая трактуется Ж. Д'Удиным как некий язык жестов - он понимает его как «ритм наших различных физиологических состояний».<sup>3</sup> Э. Курт видит взаимосвязь реального звучания и мышления в жесте, порождая психической энергией человеческого сознания. Эта психическая энергия рождает мощный посыл к переходу мысленной кинетической энергии в реальные формы движения, что воплощается в «раскачивании» отдельного тона и в формировании мелодической «линии» как «совокупности некоей фазы движения». Р. Биттнер уподобил неопределенную выразительность музыкального языка выразительности жестов. Он считает, что музыка - это безмолвный жест, ушедший в звук. Продолжением его теории являются выводы П. Кайви о сходстве основных характеристик музыкальной ткани с эмоциональными жестами. Аналогии между музыкой и жестом-пластикой ищутся и не совсем обычными способами. Например, через язык. А. Ритмюллер провел анализ музыкально-эстетической терминологии, в результате чего он обнаружил генетическое родство между музыкальным содержанием и выразительностью жестов. Е. Синцов предлагает концепцию пластического, в свете которой он рассматривает звук как некий мысле-жест.

Двойственная (телесно-мыслительная) суть музыкального звука как культурного феномена: его эстетическая и собственно музыкально-художественная составляющие, а также его жестом-пластическая природа, проявляющаяся в определенных исполнительских школах и традициях - необходимый интеллектуальный багаж для оперного артиста, прежде всего имеющего дело как со звуком - основой партитуры, так и со звуком, как формой выражения эмоций и системой звукоизвлечения. «...музыкант-специалист, прежде всего, направляет свое внимание к схватыванию *отношений* в музыке и к пониманию связи и анализу причин этой связи между последованиями звуков во времени и между комплексами звучаний, отдаленных друг от друга на большие расстояния. ...Слух музыканта старается установить взаимоотношение звуко сочетаний в их продвижении и свести к рациональному единству все разнообразие их отношений друг к другу».<sup>4</sup>

Тщательному анализу должны подвергаться и «системы», организующие звук, поскольку в каждой партитуре роли, как и в поэтическом тексте, на который написана музыка, обязательно есть одно главное созвучие, мелодия, лейтмотив, как и буквально звучащее в тексте слово, которые, подобно драматическому «зерну роли» формирует генеральную линию образа, согласовывая состояние исполнителя и восприятие слушателя. Мелодия делает структуру роли в опере жесткой, драматургичной - мелодическое построение является несущей конструкцией роли. В мелодии отражен зафиксированный композитором темп, сама же роль выражается уже не словом, а мелодической линией. Не менее тщательному ассоциативному анализу должен подвергаться лейтмотив - музыкальная тема, характеризующая сам оперный персонаж, либо отдельные его черты, либо определённую драматическую ситуацию.

Перечисленные принципы структуры оперной роли существуют как некая данность, обусловленная феноменом музыки, способным формировать собственные принципы драматической выразительности посредством чередования декламации и пения, диалогов, написанных как музыкальные реплики, ария (по сути - монолог), дуэт, трио. Для грамотного анализа партитуры роли важно и то, что соединение слова и мелодии в оперных жанрах, созданных в эпоху классицизма, романтизма или реалистической драмы, происходит в разных пропорциях. В одном случае значение поэтического текста возрастает, иногда мелодия поглощает вербальную составляющую вокальной линии роли и доводит свой приоритет до абсолюта, в другом наоборот, ведущая роль принадлежит слову. Певец обязан обладать мощным интеллектуальным навыком анализа всех этих факторов для того, чтобы результаты этого анализа в виде точно выработанной мотивации автоматически переводились бы в эмоциональную сферу певца, область его рефлекторной деятельности.

Таким образом, сегодня уже невозможно сначала обучить певца петь, а затем преподавать ему мастерство актера, поскольку голос является функцией человеческого организма и естественно функционирует по законам его психофизиологической целостности. Студент должен осознавать как совершенный музыкальный инструмент не только свой голосовой аппарат, но и весь свой психофизический аппарат на котором «мозг начнет играть <...> воплощая в жизнь фантазию звуков и слов, и создавая выразительное и художественное единство».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Алексеев Э., Аркадьев М., Асафьев Б., Земцовский И., Михайлов Дж., Назайкинский Е., Синцов Е., Холопова В., Холопов Ю., Чердниченко Т. и др.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. М., 2003. С. 171.

<sup>3</sup> Д'Удин Ж. Искусство и жест. СПб, 1911. С. 16.

<sup>4</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.

<sup>5</sup> Vennard W. Singing: mechanism and the technic. 3d ed. Los Angeles: William Vennard, 1964. P. 122.