

управы. Но к концу эпохи она стала полностью самостоятельным учреждением.

Грушевый сад состоял из управления канонов и детского управления. Управление канонов отвечало за гимны, исполняемые в храмах; в состав детского управления входили до тридцати детей в возрасте до пятнадцати лет, музыканты и исполнители. Во второй главе (двенадцатой из посвященных музыке и ритуалам) «Синь Таншу» («Новая история династии Тан», составлена Оуян Сю) говорится: в грушевом саду было управление канонов, а сверх того детское управление числом около тридцати человек».

В штат грушевого сада входили капельмейстер, учителя музыки и музыканты. Управляющие назывались делопроизводителями и придворными актерами.

Учителя в грушевый сад выбирались не столь скрупулезно и в соответствии с уложениями, как в основном управлении музыки. Особыми учителями в грушевом саду были сам император и его любимая наложница. Император считался «родоначальником сокровенного», проникшим в тайны музыкальной гармонии, поэтому он сам иногда преподавал исполнение гимнов. В 22 главе «Новых танских уложений» сказано: «Родоначальнику сокровенного известны тон, строй и мелодика, он сам горячо любит исполнять гимны, потому, отобрав триста детей музыкантов, он сам обучал их в грушевом саду, а кроме того сам написал для грушевого сада несколько произведений.

Обитателями грушевого сада были музыканты, певички и дети. В первые годы его основания штат состоял в основном из выходцев из музыкальной управы, произведения также были написаны в музыкальной управе, а руководил всем тайчан. Певичек в основном избирали из числа придворных фрейлин, детей подбирали по рекомендации учителей музыки, возможно, немалой их число было детьми музыкантов.

1. Ван, Пу. Собрание сведений о династии Тан.– Пекин: Изд-во Чжунхуа, 1955. – [Т. 33]. – 1804 с.
2. Ли, Линфу. Шесть уложений Тан.– Пекин: Изд-во Чжунхуа, 1992. – [Т. 14]. – 766 с.
3. Оуян, Сю. Новые танские уложения.– Пекин: Изд-во Чжунхуа, 1977. – [Т. 48]. – 6472 с.

## **ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ АРТИСТА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

**Шедова Е. В.**

*кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусства эстрады  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Артист, непосредственно воссоздающий на подмостках замыслы и режиссера, и дирижера, является одной из важнейших составляющих в процессе воплощения музыкально-сценического произведения любого жанра. Более того, «сама его природа, его предназначение – это самый первый, и

самый очевидный элемент театрального зрелища» (Дж. Стрелер) [2, с. 80]. И драматический актер, и актер, работающий в музыкальном театре, создают сценические образы, свое поведение в спектакле подчиняют внутренним и внешним особенностям изображаемого характера. Различия заключаются в средствах, которыми сценический образ доводится до зрителя, в характере драматургии. Так, выразительное свойство драмы – речь, оперы – пение, оперетты и мюзикла – и пение, и речь.

Если актер драмы, отыскивая логику действия, добивается логики чувств, индивидуально окрашенных, выстроенных сообразно постижению им материала, то артист музыкального театра исходит из организованной партитурой логики чувств, создает соответствующую ей логику действия, поведения персонажа, которая как бы породила эти чувства. Согласно Б. Покровскому, пение и логика – единый процесс, в котором «пение – «художественный процесс существования образа в предлагаемых обстоятельствах», а сценическое поведение – «существование в правдоподобном жизненном потоке» [4, с. 263].

В конце XIX – начале XX вв. в связи с возникновением и развитием режиссерского искусства в музыкальном театре произошло осознание проблем актера-певца, его вокально-актерского мастерства. Проблема поющего актера возникла стихийно, на основе творческих опытов режиссеров, певцов, композиторов, художников вначале в Оперном театре С. Мамонтова. Затем достижения исполнителей Частной оперы в области вокально-актерского мастерства были продолжены и творчески переосмыслены К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, В. Мейерхольдом.

Воплощение художественного образа в музыкальном театре отличается от «лепки» образа в театре драматическом. На музыкальной сцене он укрупнен, обобщен, предполагает лаконичность жеста и мимики. Однако подобная лаконичность требует от актера напряженнейшей внутренней жизни, непрерывного пребывания в образе. Узловой проблемой режиссуры, таким образом, оказывается проблема высвобождения, раскрепощения творческой природы актера. В ряде работ К. Станиславского эта проблема объединена общим понятием «система Станиславского» («Работа актера над собой», «Работа актера над ролью» и др.). Общение с Ф. Комиссаржевским, сторонником нового направления в оперном театре, профессором московской консерватории, оперным певцом и режиссером, также подтолкнуло К. Станиславского к осознанию музыкального театра как самостоятельной области режиссерского искусства, необходимости изучения специфики искусства актера-певца. Взгляды и мысли Ф. Комиссаржевского об обновлении оперного искусства, о повышении сценической культуры певца, о взаимосвязи и взаимодействии актеров между собой зародили у К. Станиславского первые идеи о преобразованиях в музыкальном театре. Значительное влияние на их развитие оказал и любительский период артистической работы будущего режиссера – игра в комической опере, оперетте, водевиле, участие в спектаклях домашнего театра С. Мамонтова, личность и театральная деятельность самого

Мамонтова, а также творчество Ф. Шаляпина, исполнительские традиции которого были положены К. Станиславским в основу своей педагогической и режиссерской деятельности в музыкальном театре.

Зародившись на почве МХТ, система была успешно модифицирована ее автором применительно к музыкальному театру, к искусству поющего актера. Так, режиссер «не только перенес на оперную сцену огромный опыт, накопленный им в драме, – повысив уровень сценической культуры артиста-певца, он нашел ряд законов творчества оперного артиста, опирающихся на органическую и неразрывную связь пения с музыкой и музыки с драмой» [3, с. 3].

Согласно К. Станиславскому, педагогический принцип работы режиссера с актером-певцом заключается в совершенствовании личной творческой природы артиста, в воспитании сознания исполнителя-художника. «Система освобождает актерскую природу от штампов, от поверхностного изображения, от игнорирования чувств, она учит проникать во внутренний мир человека, постигать его духовное устройство. Когда артист поймет и почувствует, что руководит его героем (его «сверхзадачу»), какими путями он достигает цели (его «сквозное действие»), когда ему будут понятны все этапы, которые проходит персонаж (его задачи и действия), – только тогда начнут рождаться краски, внешние, интонационные, звуковые» [1, с. 43].

В музыкальном театре постановщик стремится представить живого героя, «поющего актера», способного из музыки извлекать чувства, состояние и отыскивать соответствующее этому состоянию действие; определять логику действий, в результате которых приходит правда чувств.

Многие режиссеры, работавшие в музыкально-театральных жанрах, делали ставку именно на актера-певца. К примеру, Е. Вахтангов стремился вырастить актера с обостренным чувством ритма, музыкальностью, исполнителя, владеющего «духом музыки». Огромное значение придавал воспитанию синтетического актера и А. Таиров, справедливо считая, что такому актеру должны быть подвластны как высоты трагедии, так и зажигательное искусство музыкальной комедии: «...мы мыслим нового актера как мастера, владеющего всем сложным комплексом своих выразительных средств и умеющего пользоваться их в любой сфере сценического искусства» [7, с. 292]. А режиссер-реформатор музыкального театра В. Немирович-Данченко замечал по поводу воспитания актера совершенно нового типа: «Мы главную ставку делаем на певца-актера... Это значит, чтобы на сцене были живые страсти, живые люди, живая психология и столкновение между ними. Мы хотим, чтобы музыкальный и вокальный язык представления подчинялся бы логике новых сценических условий, а не старых истрепанных и неубедительных условностей» [6, с. 100].

Мировой музыкальный театр до сих пор стоит перед проблемой вокально-актерского мастерства исполнителей, проблемой воспитания молодых поющих артистов. В практике музыкального театра имеются неоднократные попытки создания поющего актера нового типа. Многие режиссеры, в том

числе Б. Горович, В. Фельзенштейн и другие создавали свои школы-студии по воспитанию актера-певца, которые превращали бы пение в одно из самых убедительных средств выражения и творчески воспроизводили драматургию музыкальной партитуры.

Как известно, вокальная интонация, динамика и ритм сценического действия в музыкально-сценических произведениях определены и зафиксированы в партитуре. Либретто лишь помогает исполнителю уточнить, конкретизировать музыкальные образы, глубже понять замысел композитора. Ведущим же, определяющим драматургическим элементом действия в музыкальном спектакле остается музыка. Артист обладает навыками органического существования в музыке, подчиняется ее логике, темпу, ритму, любое его движение находится в пластическом соотношении со звучащей музыкой, подчеркивая характер персонажа.

Особенность творчества певца-актера заключена в умении в самой музыке искать и находить характер воплощаемого образа, закономерность его действий и побуждений. В поисках синтетического вокально-сценического образа исполнитель отталкивается от общей концепции музыкального спектакля, самостоятельно «творит» логический внутренний стержень роли по созданному режиссером общему плану. Обладание музыкально-образным мышлением, художественным интеллектом, «темпераментом мысли» (С. Герасимов), способностью вообразить душевное состояние персонажа в каждый момент действия дают возможность певцу извлечь из партитуры действенную основу образа, сопоставить ее интонационный склад со сценическими ситуациями.

Основным средством создания «образа-роли» в музыкально-сценических произведениях всегда было и остается пение. Согласно В. Фельзенштейну, пение – естественное выявление «исключительного душевного состояния человека, которое не может быть отражено только разговорной речью... Поэтому в каждой драматической ситуации, продиктованной музыкой, певцу необходимо найти источник исключительного состояния, «заставляющего петь» [5, с. 168].

Создание образа с помощью музыкальных средств – задача сложная и зачастую трудновыполнимая. Исполнитель ищет сущность образа в вокально-интонационном начале своей партии, подбирает верную музыкально-психологическую интонацию (в шляпинском понимании этого слова – равно «очеловеченную» и «омузыкаленную»). Точная эмоционально-психологическая окраска музыкальной речи способна ярко отразить характер персонажа, выразить его душевное состояние, связанное с конкретной ситуацией, раскрыть подлинный смысл этой сценической ситуации, эмоционально воздействовать на зрителя. Одновременно интонационная выразительность способствует действенности пения, драматургической наполненности вокальных номеров.

Интонация роли, каждой певческой фразы ищется артистом в соответствии с общим характером создаваемого образа, его драматургической функцией. Это индивидуальная сфера творчества певца-актера. Правильное

представление ситуации в роли и правильное действие влекут за собой изменение в восприятии происходящего, бесконечное изменение интонаций. Пение становится правдивым и драматически насыщенным, так как происходит воплощение совершенно определенных характеров в конкретных ситуациях. Так, органичность сочетания сценического пения и сценического поведения исполнителя, соединение условно-театральной образности с психологической достоверностью актерского переживания обуславливают органичность вокально-сценического образа в музыкальных спектаклях.

Однако, помимо общепринятых в музыкальном театре требований к созданию вокально-сценического образа, в исполнительском искусстве актера-певца есть еще одна особенность – необходимость единства, синтеза звука и слова, жанровой окраски вокального исполнения.

Непременное требование профессиональности актера – это, согласно К. Станиславскому, владение жанром произведения. Специфика музыкально-сценических жанров определяет специфичность исполнительского искусства артиста, особую эстетику его сценического существования. Во-первых, такой актер – синтетический, универсальный тип исполнителя, объединяющий в своем творчестве и «переживание» (глубокое внутреннее содержание образа), и «представление» (яркую сценическую форму выявления роли). Мастерство актера состоит в объединении «переживания» и «представления», внутренней и внешней техники. Внутренняя техника опирается на чувство правды, внешняя – на чувство формы. Взаимодействие и взаимопроникновение чувства правды и чувства формы и рождает ту выразительность, которая свойственна игре больших актеров.

Во-вторых, такой артист органично сочетает в своем творчестве средства выразительности различных искусств, подчиняет их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Он хорошо владеет вокальной техникой, пластикой, умело танцует, одарен драматически, обладает, к тому же, еще одним необходимым качеством – сценическим обаянием. В-третьих, актер убедительно «проживает» драматические эпизоды спектакля, органичен в переходах от прозы к пению, от пения к танцу.

Необходимым условием достижения идейной и художественной цельности спектакля является связь между творческим самочувствием актера, приемами его игры и средствами, избираемыми режиссером для воплощения общего постановочного решения спектакля (жанр, ритм, пространственная композиция, пластический рисунок, декорационное оформление). Современная театральная практика требует определенной манеры актерской игры и пения, подчиненной стилю данного спектакля и выражающей этот стиль, обуславливает освоение исполнителем новых выразительных средств вокала и драматической игры.

---

1. *Акимов, Н.П.* Театральное наследие: в 2 кн. / Н.П. Акимов ; под ред. С.Л. Цимбала ; сост. В.М. Миронова. – Л. : Искусство, 1978. – Кн. 1: Об искусстве театра. Театральный художник. – 295 с., [24] л. ил.

2. *Артемьева, Т.В.* Сценическое мастерство: Образовательный курс авторизованного

изложения / Т.В. Артемьева. – М. : Моск. экстерный гуманитарный ун-т, 1994. – 167 с.

3. *Кристи, Г.В.* Работа Станиславского в оперном театре / Г.В. Кристи. – М. : Искусство, 1952. – 383 с.: ил.

4. *Покровский, Б.А.* Об оперной режиссуре / Б.А. Покровский. – М. : ВТО, 1973. – 308 с.: ил.

5. *Ротбаум, Л.Д.* Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера / Л.Д. Ротбаум ; ред. и вступ. ст. Е. Грошевой. – М. : Сов. композитор, 1980. – 262 с.: ил.

6. *Станиславский* и Немирович-Данченко об искусстве актера-певца: сб. матер. / предисл. Г. Кристи. – М. : Искусство, 1973. – 143 с.

7. *Таиров, А.Я.* О театре / А.Я. Таиров ; ред. П. Марков ; сост. Ю. Головашенко. – М. : ВТО, 1970. – 603 с.

## **ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ПАРАДИГМЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА «ОЖИВШИЕ КАРТИНЫ»)**

**Шкор Л. А.**

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)*

Проект «Ожившие картины» изначально появился в виртуальном пространстве (портал tut.by), отражая креативный замысел современных белорусских художников Андрея и Ольги Смоляк. Вскоре этот замысел «покинул» виртуальное пространство, и в 2011-2012 гг. появился на различных реальных площадках – в Национальном художественном музее и Национальном академическом театре оперы и балета, во Дворце спорта и в клубе «Дозари».

Замысел А. Смоляка оказался притягательным для массовой публики, но в среде деятелей искусства возникли дискуссии о том, допустимо ли подобное «омассовление» произведений искусства. Шедевры живописи, такие как «Флейтист» Э. Мане (и другие), получили иное бытование, утратив свою смысловую подлинность.

Стремление развлечь публику любым способом, знакомство с современной художественной культурой в рамках «ознакомления», стало характерной тенденцией для рубежных десятилетий XXI в. С произведениями искусства «играют», показывая массовому зрителю как новый аттракцион, поучаствовать в котором может любой желающий. Количество участников арт-перформансов становится способом измерения популярности замысла, способом презентации произведений, которые оставались неизвестными широкой публике. Произведение или событие, о котором сообщили СМИ, становится как бы «видимым» для массовой аудитории, выходя в тираж через постеры, открытки и т.д. Однако многочисленность копий способствует исчезновению оригинала, который «рассыпается», подобно истлевшей оболочке.

Картина, «ожившая» в качестве пиар-хода для известной медийной