

УДК 782
doi: 10.17223/26188929/6/5

Ильнур Фаттахов

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБЛИК КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА

Эта тема занимает важное место в работе вокалиста, хотя часто является привилегией режиссера. Однако именно от певца зависит достоверность и полнота образа, он должен во время оперного спектакля «существовать в образе», поэтому как психологические события, так и внешние проявления этих событий должны быть для певца логичными. Сам сценический образ содержит всего на два компонента: 1) статический компонент – это внешний облик, который включает в себя одежду и грим; 2) динамический компонент – это движения, жестикуляция, мимика и манера общения персонажа. Отходя от внутренних переживаний и от самого характера персонажа, певец-актер переходит к созданию сценического облика, который должен соотноситься с его внутренним миром, миром персонажа. Все это должно строиться прежде всего на понимании и осмыслении партии. Только прочувствовав роль, поняв действия героя, мы можем переходить к внешнему облику, ставить движения, работать над нанесением грима, задавая вопросы: что нужно данному герою? Какой грим будет наноситься? Какие краски? И так далее, но никак не наоборот, поскольку, не зная характера и переживаний персонажа, мы как незнакомцы внедряемся в чужой мир. Все должно быть осмыслено и пережито вами, так как *внешнее* – это только отражение *внутреннего*.

Ключевые слова: образ, сценический облик, оперный персонаж, внешний и внутренний компоненты.

Статья представляет собой обзор более масштабной, а точнее, дипломной работы автора.

Рассматриваемая тема занимает важное место в работе вокалиста, хотя часто является привилегией режиссера. Однако именно от певца зависит достоверность и полнота образа, он должен во время оперного спектакля «существовать в образе», поэтому как психоло-

гические события, так и внешние проявления этих событий должны быть для певца логичными. В первую очередь требуется осмысление понятия и функциональной значимости сценического облика певца в оперном спектакле.

При этом решается ряд более частных вопросов:

- 1) определение понятия сценического облика певца;
- 2) очерчивание внутренней структуры (динамических и статических компонентов) сценического облика певца;
- 3) рассмотрение решений сценического облика персонажа на примере известных творческих фигур;
- 4) иллюстрирование изложенных тезисов посредством собственного сценического опыта автора.

В условиях современного роста технологий видеозаписи и транслирования лица актера на большой экран в процессе спектакля – можем констатировать рост востребованности вопросов внешнего облика певца.

Проведем обзор более масштабной работы автора, сыгравшей роль выпускной квалификационной работы.

Первая глава называется «Понятие и компоненты сценического облика певца в оперном спектакле». В ней раскрываются вопросы, связанные с самим сценическим обликом, акцентируется внимание на раскрытии составляющих данных компонентов.

Первый параграф – «Статические и динамические компоненты облика певца».

Сам сценический образ подразделяется на два компонента:

- 1) статический компонент – внешний облик, который включает в себя одежду и грим;
- 2) динамический компонент – движения, жестикуляция, мимика и манера общения персонажа.

Второй параграф – «Сценический облик в контексте других составляющих образа». Помимо внешнего облика, роль персонажа зависит еще и от вокальной партии, как она написана, как построена и скоординирована с другими партиями данного произведения. Прежде всего, в опере музыкальная составляющая подразделяется на два компонента – вокальная и оркестровая партии. Это совершенно различные компоненты целого. Вокальная партия восходит к тембру и личности певца, что пересекается уже с психологией и физиологией, не всегда имеющими отношение к музыкальным

свойствам образа. А оркестровая партия выполняет разные задачи, в числе которых:

- 1) гармоническая и темповая «настройка» певца;
- 2) воплощение внешних картин (например, сцена грозы в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини).

Кроме этого, при постановке оперы подключается еще ряд элементов. Это и световое оформление спектакля; и декорации – собственно тот мир, в котором существует герой; и другие герои, с которыми нужно вступать в различные взаимоотношения; и мизансцены.

Вторая глава называется «Достижение певцом сценического облика, адекватного образу». В ней рассматриваются важность соотношения внутреннего и внешнего элементов облика певца и каким путем они достигаются.

Первый параграф – «Соотношение в оперном образе внешнего и внутреннего». Отходя от внутренних переживаний и от самого характера персонажа, певец-актер переходит к созданию сценического облика, который должен соотнести с его внутренним миром, миром персонажа. Все это должно строиться прежде всего на понимании и осмыслении партии. Только прочувствовав роль, поняв действия героя, мы можем переходить к внешнему облику, ставить движения, работать над нанесением грима, задавая вопросы: что нужно данному герою? Какой грим будет наноситься? Какие краски? и т.д., но никак не наоборот, поскольку, не зная характера и переживаний персонажа, мы как незнакомцы внедряемся в чужой мир. Все должно быть осмыслено и пережито вами, так как *внешнее* – это только отражение *внутреннего*.

Во втором параграфе «Практика создания сценического облика» автор рассказывает о выдающихся вокалистах, которых берут в пример для создания сценического образа.

Ф.И. Шаляпин. Создавая образ Бориса Годунова из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, он начинал с того, как Борис Федорович выглядел; ходил на выставки картин, изучал большое количество литературы, старался понять внешний облик персонажа и параллельно знакомился с его жизнью, временем правления, т.е. с тем, что могло помочь понять царя Б.Ф. Годунова. Федор Иванович говорил: *Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Я сказал, что негр с белой шеей, старик с нежными руками не покажутся публике убедительными. Убедить публику – значит, в*

сущности, хорошо обмануть ее, – вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сжигается с вымыслом и переживает его, как некую суицидную правду. Важны даже такие нюансы, которые (как на примере Ф.И. Шаляпина «белая кожа у негра») сразу будут видны и образ у зрителя потеряется из-за такого пустяка, как кажется на первый взгляд. Он всегда уделял пристальное внимание гриму; по его словам (при отсутствии внимания актера к сценическому облику), просто недопустима такая халтура и невежество в профессиональной жизни певца-актера.

Следующий пример – Мария Каллас – в первую очередь, человек-перфекционист. Остались многие партитуры, где каждая страница была исписана ее рукой; она работала над образом, стараясь ничего не пропустить, где все нюансы были «выписаны» – «что нужно сделать, какое настроение и какое движение и как следует сделать в данном месте в произведении?» По словам Марии Каллас, обращенную к Герцогу фразу Джильды «Uscitete!» («Уйдите!») из оперы «Риголетто» Д. Верди) из дуэта первого акта нужно спеть так, чтобы слушатель почувствовал, что на самом деле Джильда хочет, чтобы он остался, а не ушел. В итоге Герцог остается именно потому, что Джильда хотела этого, и любовный дуэт сразу находит свое оправдание. Несомненно, Каллас проделывала большую актерскую, сценическую работу.

Первое, с чего, приступая к воплощению оперного образа, я¹ начинаю, это знакомство с персонажем. Узнаю его биографию, характер, его «нутро», т.е. стараюсь понять его намерения. Ищу документы, подтверждающие его историю, если этот персонаж исторический, как, например, Петр Первый из оперы «Петр Первый» А. Петрова. Если персонаж вымышленный, как, например, Веспоне из оперы Б. Перголези «Служанка-Госпожа» или Закс из оперы «Нюрнбергские Мейстерзингеры» Р. Вагнера, то работа идет над либретто, а также над статьями на эти оперы критиков.

Второе – должен быть раскрыт характер персонажа, тогда я могу переходить к самой опере, понимая, как он (мой персонаж) реагирует на те или иные ситуации.

¹ При условии, что речь идет о собственном творческом опыте, автор считает допустимым употребление местоимения в первом лице единственном числе.

Третье – работа над внешним обликом певца. Помимо внутренних переживаний, чувств, которые он испытывает, которые помогают понять персонажа, важное место занимает работа над костюмом, гримом и даже движениями. Об этом тоже должен заботиться актер-певец.

Так изучаются свойства оперного персонажа при индивидуальном его осмыслении оперным певцом. Внимание концентрируется на внешнем облике персонажа, существующем, помимо других свойств образа, *в воображении* певца.

Ilnur Fattakhov

SCENIC APPEARANCE AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE EMBODIMENT OF AN OPERA IMAGE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 35–39. doi: 10.17223/26188929/6/5

This subject plays an important in work of vocalists though it is often the privilege of a director. However reliability and completeness of an image depends on the singer, he or she has to "exist in this image" during the opera performance therefore both psychological events, and external manifestations of these events have to be logical for the singer. The scenic image is subdivided into only two components:

- 1) the static component – is appearance which includes clothes and a make-up
- 2) the dynamic component is the movements, gesticulation, a mimicry and a manner of communication of the character. Departing from internal experiences and from the temper of the character, the singer-actor passes to creation of scenic appearance which has to correlate to its inner world, the world of the character. All this has to be under construction first of all on understanding and judgment of the role. Only having experienced a role, having understood these actions of our hero, we can pass to appearance, put the movements, work on drawing a make-up, asking questions - what is necessary for this hero, what make-up will be put? What paints? and so on, but any way on the contrary as, without knowing character and experiences of the character, we as strangers take root into unfamiliar, other world of the character. Everything has to be comprehended and lived through by you because an *external* is only a reflection of the *internal*.

Keywords: image, scenic appearance, opera character, external and internal components.